

PERNAMBUCO UNDER SIEGE: INVASION AND RESISTANCE IN THE REFLEXIVE
CINEMA OF KLEBER MENDONÇA FILHO

by

LUIZ ROBERTO FARIAS

(Under the Direction of Robert H. Moser)

ABSTRACT

This dissertation investigates how the cinema of Kleber Mendonça Filho reflects and responds to the neoliberal reconfiguration affecting the Global South, with a particular focus on Pernambuco, Brazil. The study positions Mendonça Filho's films as both products of and critiques against the forces of capital, exploring how his works engage with local and global audiences through reflexive strategies. While international viewers can grasp the universal themes of resistance and urban conflict, local audiences perceive specific cultural signs—whether intentional or not—that resonate with their lived experiences. The research draws on theories of cinematic enunciation and reflexivity to demonstrate how Mendonça Filho's films establish a unique dialogue with their spectators. It argues that his works are not merely transparent narratives but rather invite local viewers into a differentiated mode of interaction, enriching the understanding of the relationship between audience and cinema. The analysis further highlights how the director, by revisiting local memory and culture, situates himself within an idealized sense of *pernambucanidade* (Pernambuco identity). Because *pernambucanidade* is a concept shaped by a conservative thinker like Gilberto Freyre, it creates a critical tension in the analysis of Mendonça Filho's otherwise progressive films. The central hypothesis is that Kleber Mendonça Filho's cinema, while operating

simultaneously as both a product and a critique of neoliberalism, not only revisits and questions *pernambucanidade* but also shares, in certain aspects, common ground with Freyre's cultural vision, generating a productive tension between tradition and progressive critique. The dissertation culminates in an analysis of the films *Neighboring Sounds*, *Aquarius*, and *Bacurau*, followed by an epilogue on *Pictures of Ghosts*, which marks a shift in tone in Mendonça Filho's body of work and symbolizes cultural resistance through the last bastion of memory, the São Luiz Cinema, in downtown Recife. This study contributes to expanding our understanding of how regional cinema can serve as a vehicle for social critique and cultural preservation in the context of globalization and neoliberal encroachment.

INDEX WORDS: Kleber Mendonça Filho, Brazilian Cinema, Gilberto Freyre, *Pernambucanidade*, Reflexivity, Cinematic Enunciation.

PERNAMBUCO SOB SÍTIO: INVASÃO E RESISTÊNCIA
NO CINEMA REFLEXIVO DE KLEBER MENDONÇA FILHO

por

LUIZ ROBERTO FARIAS

(Sob a supervisão de Robert H. Moser)

Resumo

Esta dissertação investiga como o cinema de Kleber Mendonça Filho reflete e responde à reconfiguração neoliberal que impacta o Sul Global, com foco especial em Pernambuco. O estudo posiciona os filmes de Mendonça Filho como produtos e críticas às ações do capital, explorando como suas obras interagem com públicos locais e globais por meio de estratégias reflexivas. Enquanto espectadores internacionais podem compreender os temas universais de resistência e conflito urbano, os espectadores locais percebem os sinais culturais específicos, intencionais ou não, que se conectam às suas experiências. O estudo utiliza teorias de enunciação e reflexividade cinematográfica para demonstrar como os filmes de Mendonça Filho dialogam de maneira única com os espectadores. Argumenta-se que suas obras não são meras narrativas transparentes, mas convidam o espectador local a uma interação diferenciada, enriquecendo o entendimento da relação entre o público e o cinema. A análise também destaca como o diretor, ao revisitar a memória e a cultura local, se insere em um sentimento idealizado de pernambucanidade. Esta pernambucanidade, por ser termo criado por um pensador do espectro político conservador, como Gilberto Freyre, gera uma lacuna nas análises dos filmes progressistas de Mendonça Filho. A hipótese central é que o cinema de Kleber Mendonça Filho, além de operar simultaneamente como

um produto e uma crítica ao neoliberalismo, não apenas revisita e questiona a pernambucanidade, mas compartilha, em certos aspectos, caminhos comuns com a visão cultural de Gilberto Freyre, criando uma tensão entre tradição e crítica progressista. A dissertação culmina com uma análise dos filmes *O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Bacurau*, adicionado de um epílogo com *Retratos Fantasma*s, que captura uma mudança de tom na obra de Mendonça Filho e simboliza a resistência cultural através do último bastião, o cinema São Luiz, no centro do Recife. Este estudo contribui para expandir a compreensão sobre como o cinema regional pode ser um veículo de crítica social e preservação cultural em tempos de globalização e invasão neoliberal.

PALAVRAS-CHAVE: Kleber Mendonça Filho, Cinema Brasileiro, Gilberto Freyre, Pernambucanidade, Reflexividade, Enunciação Cinematográfica.

PERNAMBUCO SOB SÍTIO: INVASÃO E RESISTÊNCIA
NO CINEMA REFLEXIVO DE KLEBER MENDONÇA FILHO

by

LUIZ ROBERTO FARIAS

B.A., Universidade Católica de Pernambuco, Brazil, 2013

M.A. Universidade Federal de Pernambuco, Brazil, 2017

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial

Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA 2025

© 2025

LUIZ ROBERTO FARIAS

All Rights Reserved

PERNAMBUCO SOB SÍTIO: INVASÃO E RESISTÊNCIA
NO CINEMA REFLEXIVO DE KLEBER MENDONÇA FILHO

Por

LUIZ ROBERTO FARIAS

Major Professor: Robert H. Moser

Committee: Cecília Rodrigues

Rielle Navitski

Paulo Cunha

Electronic Version Approved:

Ron Walcott

Vice Provost for Graduate Education and Dean of the Graduate School

The University of Georgia

August 2025

DEDICATÓRIA

Dedico a Ana, Bia e Belinha, por terem atravessado comigo a tormenta de uma mudança de país, um doutorado e uma pandemia pelo meio. Não foi fácil. Muito obrigado. A meus pais, Maria da Conceição e Seu Ribamar Farias (in memoriam), moradores da praia do Pina, desde os anos 1960. Seu Ribamar foi um menino apaixonado pelo cinema, que poderia ter sido qualquer uma daquelas crianças retratadas em *Cinema Paradiso*. Foi o primeiro cinéfilo que conheci na vida, e quem me levou pela mão para assistir ao *O Iluminado*, para que eu pudesse entrar. Miss you.

AGRADECIMENTOS

Um muito obrigado ao Dr. Robert Moser pela amizade, pelo apoio incondicional e cuidadoso a este projeto, muitas vezes até quando a saúde não ajudava. Pela oportunidade de contribuir com um maravilhoso curso sobre música brasileira, e pelo convite surreal para cantar e tocar forró em pleno Nordeste da Georgia.

Um agradecimento ao comitê, Dr. Cecília Rodrigues e Dr. Rielle Navitski pela leitura atenta e interessada e críticas valiosas para o aprimoramento do texto, e um abraço especial ao Dr. Paulo Cunha, por ter saído de sua merecida aposentadoria da Universidade Federal de Pernambuco para fazer parte desta banca. Obrigado.

Obrigado ao Dr. Richard Gordon: nossas conversas e *brainstorms* sobre cinema brasileiro à beira do Middle Oconee River não foram em vão.

Um muito obrigado a University of Georgia e ao maravilhoso e, acima de tudo, humano, Department of Romance Languages: Dr. Dana Bultman, Dr. Nicolás Lucero e Dr. Alberto Villate-Isaza.

Um obrigado a todos do departamento de português e do Portuguese Flagship Program, Dr. Cris Lira, Dr. Bruno Sales, e aos queridos, desde o início da jornada, Dr. Daniel Silva, Dr. Laura Vieira, Dr. Viviane Klein e, em especial, a Dr. Vera Bulla, com quem entrei pela primeira vez em uma sala de aula como TA. Um agradecimento, também, ao meu *intellectual sparring partner*, Fabio Mariano, por não apenas ter aguentado pancadas, nos áudios intermináveis de Whatzapp, na madrugada, mas ter tido a habilidade de bater de volta.

Muito obrigado aos professores de cinema italiano e francês, Dr. Steven Grossvogel, Thomas E. Peterson e Richard Neupert. Em tempos de pandemia, além do profundo conhecimento de seus objetos de pesquisa, suas aulas foram, acima de tudo, uma imersão impressionante em cultura geral e humanismo. Inesquecível.

Um agradecimento especial a Henderson Ferreira e, em especial, a Dr. Debora Ferreira, pela amizade e mentoria no desbravamento da carreira acadêmica.

Finalmente, agradeço à comunidade pernambucana em Atlanta, pela amizade e companheirismo nas horas boas ou difíceis, em especial à família que hoje chamamos de nossa, de Wilson e Ivoneide Pires, pelo apoio impagável e imprescindível desde as primeiras horas da chegada na Georgia.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	v
LISTA DE FIGURAS	xi
Introdução	1
1 Contexto Histórico do Cinema em Pernambuco	20
1.1 Introdução	21
1.2 De 1900 a 1950	22
1.3 Anos 1970 e o Fenômeno do Super 8	28
1.4 Retomada em Pernambuco — <i>O Baile Perfumado</i>	34
1.5 Dos Anos 2000 ao Presente	40
1.6 Conclusão	47
2 Reconfigurando a Cidade, a Sociedade e as Telas: as Contradições do Neoliberalismo no Cinema Brasileiro	50
2.1 Introdução	51
2.2 Ação do Neoliberalismo no Sul Global: Impactos Econômicos, Sociais e Culturais	53
2.3 <i>The Right to The City</i> , Ocupe Estelita e Repressão do Estado	57
2.4 <i>Hauntology</i> e Cinema: o Retorno do Invisibilizado	64
2.5 Reconfigurações e Desafios nas Telas Brasileiras	70
2.6 Financiamento Público-Privado e Retomada	71
2.7 A Questão dos Financiamentos Multinacionais e Roteiros	74
2.8 O Paradoxo de Trabalhar Contra os Abusos do Capital em um Sistema Capitalista	76

2.9 O Caso do Financiamento em Pernambuco	78
2.10 Conclusão	83
3 Pernambucanidade Revisitada: Cinema Local, Alcance Global	84
3.1 Introdução	85
3.2 Os Aspectos de <i>Local Film</i> em Pernambuco	86
3.3 Nostalgia Reflexiva: Uma Relação Poética com o Passado, Presente e o Futuro	91
3.4 Pernambucanidade, regionalismos e encruzilhadas de Freyre e Mendonça Filho	98
3.5 <i>Going Global</i> : Estratégias de Promoção e Exibição nos Festivais	133
3.6 Conclusão	148
4 Filme e Forma: Reflexividade e Enunciação Cinematográfica	151
4.1 Introdução	152
4.2 Reflexividade ou Metacinema?	152
4.3 Enunciação Cinematográfica	159
4.4 Benveniste e Enunciação Linguística	159
4.5 Francesco Casetti e a Relação Filme-Espectador	160
4.6 Cristian Metz: Enunciação Cinematográfica e Reflexividade	162
4.7 As Imagens de Recife Como Dêiticos	168
4.8 Conclusão	171
5. Os Curtas-Metragens	172
5.1 Introdução	173
5.2 <i>Enjaulado</i> e a Paranoia das Grades nas Grandes Cidades Brasileiras	176

5.3 <i>Eletrodoméstica</i> e as Famílias Enjauladas	178
5.4 <i>Recife Frio</i> : Desenvolvimento Urbano e a Busca por uma Arquitetura Humana	180
5.5 <i>Recife Frio</i> : A Criação de Comunidades Solidárias por Meio da Arte	186
5.6 Conclusão	190
6. <i>O Som ao Redor</i> : A Classe Média Sitiada e Assombrada	192
6.1 Introdução	193
6.2 Contexto do Lançamento e Fortuna Crítica	195
6.3 Cenas Iniciais: Permanência das Estruturas do Passado e Classe Média Enjaulada	200
6.4 Recife: Cidade-Personagem	203
6.5 As Personagens e Seus Núcleos Temáticos	206
6.6 Filmes-Dentro-de-Filmes: A Trilogia Reflexiva em <i>O Som ao Redor</i>	228
6.7 Anco e Sofia: Visões e Nostalgia	236
6.8 Cenas Finais e Conclusão	243
7. <i>Aquarius</i> : Resistência e Mensagem na Garrafa	249
7.1 Introdução	250
7.2 O Contexto De <i>Aquarius</i> : o Edifício Caiçara e Fortuna Crítica	254
7.3 A Trilha Sonora: Local (Sem Legendas) e o Ouvir Música Juntos	261
7.4 Recifes, Coqueiros e Mangues: as Imagens de Abertura	276
7.5 Reflexividade: <i>Aquarius</i> e Sua Trilogia Interna	281
7.6 Sob Sítio e <i>Haunting</i> : Clara Entre os Vivos e os Mortos	290
7.7 Cenas Finais e Conclusão: Câncer, Cupins e Ruínas	304

8. <i>Bacurau</i> : Regionalismo Revisitado	307
8.1 Introdução	308
8.2 Fortuna Crítica	313
8.3 A Trilha Sonora: de Sérgio Ricardo e Joaquim Cardozo a Provocações ao Sul	324
8.4 Reflexividade: <i>Bacurau</i> e Narrativa Duplamente Filmada	336
8.5 <i>Haunting</i> : os Espectros de Cangaceiros e Coiteiros Retornam	352
8.6 Conclusão	368
Epílogo: <i>Retratos Fantasma</i> s e o Cinema De Ruínas	371
Considerações Finais	399
Works Cited	409

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 1980-2002: os muros e a “mordida” das construtoras no Pina. Acervo pessoal.	19
Figura 2 Mesmo ponto de vista na atualidade. Fonte: Google Maps.....	19
Figura 3 Coração Selvagem e provocação à Rocha.....	34
Figura 4 O Bandido da Sétima Luz.....	34
Figura 5 As cores do sertão em Baile Perfumado.....	40
Figura 6 Walter Salles no Janela, Cinema São Luiz.....	49
Figura 7 David Harvey no Ocupe Estelita. Fonte: Alcântara et al.....	63
Figura 8 Repressão do Estado. Fonte: Diário de Pernambuco TV	63
Figura 9 Capa da edição colorizada	112
Figura 10 <i>Close up</i> no livro comum a Mendonça Filho e Freyre, em Recife Frio	133
Figura 11 Protesto em Cannes	150
Figura 12 Poster provocando Reinaldo Azevedo. Fonte: Revista Fórum.....	150
Figura 13 Charles Hodges em Enjaulado (1997).....	178
Figura 14 Bia e sua Máquina de Lavar	180
Figura 15 Pernambuco turístico em Recife Frio.....	185
Figura 16 Empregada congela no quarto do patrão em Recife Frio	185
Figura 17 Comentários sobre os quartos de empregada em Recife Frio.....	186
Figura 18 As Torres Pichadas em Recife Frio.....	186
Figura 19 Os Emboladores em Recife Frio	189
Figura 20 Lia de Itamaracá em Recife Frio.....	189
Figura 21 A Ciranda-Círculo Alegórico em Recife Freio.....	189

Figura 22 The "prison shot".....	203
Figura 23 João Manipula a engrenagem	206
Figura 24 "A vista é muito boa"	209
Figura 25 Skyline de Boa Viagem	213
Figura 26 Match-cut para o apartamento de João.....	213
Figura 27 Clodoaldo, Fernando e Francisco.....	217
Figura 28 Duas ordens de existência.....	218
Figura 29 A mutação de Luciene.....	218
Figura 30 <i>Jump Scare</i> com o menino -aranha	220
Figura 31 Bia, <i>the caged bird</i>	221
Figura 32 O monolito	223
Figura 33 Bia e o aspirador de pó	225
Figura 34 Chegada de Clodoaldo pelo CFTV	229
Figura 35 Os herdeiros de Francisco e Clodoaldo: a cerca	230
Figura 36 Primeiro filme da trilogia: Clodoaldo narra a execução.....	231
Figura 37 Segundo filme da trilogia: direção de senhorzinho Diego	233
Figura 38 O círculo: juntos mas individualistas	234
Figura 39 Terceiro filme da trilogia: produção do subalterno.....	235
Figura 40 João compra ingressos a Sofia, nas ruínas do cinema.....	239
Figura 41 João na cachoeira de sangue	239
Figura 42 Ponto de vista de Anco: a visão	242
Figura 43 Sofia tenta recuperar a lua-infância.....	242
Figura 44 Cruzamento dos núcleos dramáticos	244

Figura 45 Edifício Caiçara. Fonte: (Nóbrega and Andrade)	260
Figura 46 Clara apresenta o Ave Sangria	275
Figura 47 Ossos e Azul	275
Figura 48 Corte para o disco de Vinícius de Moraes	275
Figura 49 Coqueiros e suas Sombras não Intrusivas.....	280
Figura 50 Sombras invadem a praia.....	280
Figura 51 Brasília Teimosa. Sem Torres ao Fundo	280
Figura 52 Frame enlargement de Um Lugar ao Sol (2009) de Gabriel Mascaro	281
Figura 53 A camisa: mensagem para os locais.....	289
Figura 54 Primeiro filme da trilogia: entra Diego	289
Figura 55 Segundo filme: a Pornochanchada	289
Figura 56 Clara e nós espectadores.....	290
Figura 57 Terceiro Filme: Guerrilha e Resistência.....	290
Figura 58 Sobrinho de Clara: Cor e Recalque	303
Figura 59 Porta entreaberta ao fundo: O Retorno do Recalcado	303
Figura 60 No Corredor ao Fundo: Aparição de Juvenita	303
Figura 61 Juvenita Truncada na Fotografia de Família	304
Figura 62 Ladjane Truncada na cena de Família.....	304
Figura 63 Verdes Abundantes	312
Figura 64 Campanha do "Fique em Casa"	323
Figura 65 Karina Teles e Antônio Saboia no Fique em Casa.....	323
Figura 66 Alli Willow no Fique em Casa.....	324
Figura 67 Mapa de Pernambuco em Recife Frio	338

Figura 68 Ponto de Vista do Drone-Disco Voador	339
Figura 69 Pacote como estrela dos CFTV	342
Figura 70 População produz seus filmes	342
Figura 71 TV expandindo reflexivamente a narrativa	343
Figura 72 74 Bacamarteiros em ação	346
Figura 73 75 Bacamarteiro no museu da cidade	346
Figura 74 Os círculos de Mendonça Filho: capoeira	347
Figura 75 O mapa analógico de Bacurau resiste.....	365
Figura 76 O marco de Bacurau. Tampa do arquivo da cidade	366
Figura 77 Carro de polícia cravado de balas: mau augúrio	366
Figura 78 Pernas do invasor como frame. Coiteiros ao fundo	367
Figura 79 Inversão: as cabeça dos invasores-volante	368
Figura 80 Admoestação ou ameaça	370
Figura 81 Fachada da Igreja dos Martírios. Fonte: Arquivos do DP	397

Introdução

O ano era 2006. A minha família residia em aluguel na mesma residência desde 1972, no bairro do Pina, próximo ao cobiçado bairro de Boa Viagem, situado a pouco mais de cem metros do mar. Com o esgotamento do espaço urbano em Boa Viagem, os moradores da nossa rua passaram a ser alvo de assédio por parte das grandes construtoras de Pernambuco.

Os moradores eram quase obrigados a vender as casas, para que esses gigantes da especulação imobiliária pudessem dar continuidade ao projeto de construir arranha-céus de luxo voltados para o mar. Quando um ou outro recusava as propostas, mas os vizinhos não, tudo era derrubado ao redor, para isolar o resistente, para ele também se sentir inseguro, sozinho, cercado apenas por terrenos baldios. Com a destruição dos muros dos vizinhos, a imagem que restava era uma casinha isolada, com uma grande “mordida” no muro ao lado, vinda de algum monstro gigante, só esperando a chance para o próximo ataque. Essa era a tática selvagem empreendida pelas construtoras.

A vez de meus pais chegou em uma manhã como outra qualquer. Eles já eram idosos — meu pai já na casa dos setenta anos — quando dois homens de paletó e gravata bateram palmas na frente da casa. Minha mãe vai ao portão saber do que se trata. Ao se aproximar dos homens, eles comunicam, sem muitos preâmbulos ou cerimônias, que representavam a construtora que havia comprado aquele terreno onde estava a casa, e que meus pais tinham trinta dias para deixar o imóvel.

Assim, após morar por trinta e quatro anos de aluguel no mesmo imóvel, aqueles idosos não receberam, como é de praxe e de lei, uma oferta de venda ao inquilino. Mesmo que eles não tivessem meios para tal compra, eles precisavam ter sido notificados antes da venda. E assim, após uma breve luta desigual entre os advogados que meus pais puderam pagar contra o escritório de

advocacia da construtora, esta acabou por ceder, porque tinha urgência, e oferecer um apartamento modesto, em um bairro idem, na zona norte da cidade, a uma dezena de quilômetros do mar. Dessa forma, os velhos foram exilados da praia que tanto amavam sem mais sentimentalidades ou nostalgias.

Dez anos depois, corta para 2016, e eu estou em uma sala de cinema assistindo ao filme *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. A cena é praticamente idêntica, como se minha mãe tivesse ganhado um *biopic*: Clara, uma mulher de aparentemente sessenta anos, dorme tranquilamente em uma rede, em seu apartamento de frente para o mar, na praia do Pina. A campainha do apartamento toca. À porta, dois homens brancos, um de paletó, mais velho, e um mais informal, mais jovem. Seu Geraldo e seu neto, Diego, respectivamente. Geraldo é dono de uma construtora poderosa que já comprou todos os apartamentos do prédio, e Diego é seu administrador e ponta de lança do empreendimento que pretende apagar da face do bairro o apartamento de Clara, para que este dê lugar a mais um arranha-céus de luxo de frente para o mar.

No enredo de *Aquarius*, a mesma estratégia das construtoras já havia sido aplicada, ou seja, haviam comprado todos os apartamentos do prédio, isolando, sitiando Clara em seu apartamento sozinha. Na ficção do filme, a sitiada e resiliente, Clara — diferentemente de meus pais — tem uma vitória parcial e consegue manter o prédio de pé, com a ajuda de amigos.

Anos depois, na realidade, o edifício Oceania, construído em 1953 e locação do filme, foi aprovado por unanimidade, em agosto de 2024, para se tornar Imóvel Especial de Preservação (IEP) da Prefeitura do Recife (Nascimento). Assim, o Oceania-Aquarius se tornará, em breve, patrimônio arquitetônico do Recife. Portanto, com a resistência de Clara, no filme, e da sociedade civil, na cidade do Recife, houve uma vitória dupla contra a invasão do capital, nas telas e na

realidade, com uma boa ajuda do cinema pernambucano de Kleber Mendonça Filho, que tornou a resistência conhecida internacionalmente.

Os filmes de Mendonça Filho carregam, muitas vezes, um certo desejo de vingança, de retribuição, sejam os seguranças em *O Som ao Redor* e seus planos de vendeta contra o coronel Francisco, seja Clara e seus cupins de demolição jogados na mesa do escritório da construtora, ou, principalmente, os moradores de Bacurau e seu espetáculo de cabeças degoladas dos invasores. Se esses filmes carregam ou não algo que o próprio diretor sente ou deseja (provavelmente sim!), só ele pode dizer. Mas quanto a esta dissertação, apesar de ser um trabalho acadêmico sobre o papel do cinema de Kleber Mendonça Filho, em um contexto de capitalismo selvagem no Sul Global, ela não é um relato imparcial e frio. Não é também um desejo de retribuição. Mas é uma questão pessoal, com lado declarado: o lado das Claras, dos sitiados do bairro do Pina, e de todos os sitiados pelo mundo afora, lutando com armas e condições desiguais contra um dos lados mais brutais do capitalismo nas grandes cidades.

Quanto ao contexto histórico, Kleber Mendonça Filho faz parte de uma tradição cinematográfica centenária, no Estado de Pernambuco, especialmente em sua capital, Recife. Essa tradição se iniciou ainda no início do século XX, na era do cinema silencioso, com Recife protagonizando uma cena efervescente de produções que marcaram o chamado Ciclo do Recife, um dos mais importantes focos de produção cinematográfica no Brasil à época. Embora a produção em Pernambuco tenha sofrido um hiato, após a chegada do cinema sonoro, esta retornou com ímpeto em fins dos anos 1960. Nestes anos conturbados de ditadura militar, surgiu uma geração de cineastas praticantes do cinema Super-8, e que lançou as bases para a retomada do cinema pernambucano, em meados dos anos 1990. Desde então, com a chegada de financiamentos tanto federal quanto privado, mas, principalmente com a participação de fundos proporcionados pelo

governo de Pernambuco, este cinema tem se estabelecido como um dos centros mais criativos e bem-sucedidos do cinema contemporâneo brasileiro.

Durante este centenário do cinema em Pernambuco, a cidade do Recife sempre esteve em foco, como uma espécie de personagem. Se na era do cinema mudo, a cidade era apresentada de maneira orgulhosa e triunfante, como se fosse uma metrópole moderna europeia (Cunha Filho), a partir dos anos 1990, a cidade começou a experimentar seus maiores desafios, época em que Mendonça Filho começou a realizar seus primeiros curtas-metragens. Este período é considerado um dos mais turbulentos para a história da paisagem urbana na cidade, e o cinema de Mendonça Filho reflete isso, fazendo uma contraposição à ação do capital, que ressurgiu com força no campo imobiliário, após as reformas neoliberais dos anos 1980.

Como fruto dessas reformas, toda a cartografia não só geográfica, mas afetiva, passou a ser reconfigurada, e boa parcela da sociedade passou a viver como se sitiada por um poder quase invencível. No Ciclo do Recife havia a euforia pelo futuro, e que se apresentava com a modernização da cidade, com as grandes vias, os altos prédios, e a chegada do próprio cinema. Já a partir desses anos 1990, em que Mendonça Filho surgiu, primeiro como crítico de cinema, depois como roteirista e diretor, o cinema pernambucano passou a questionar sobre que tipo de futuro foi aquele sonhado no passado. Futuro aquele em boa parte tornado, pelo menos no seu aspecto arquitetônico, em ruínas, em escombros, ou em apagamento total. Este apagamento se deu não só quanto a projetos arquitetônicos que o filme *Aquarius* representa, mas especialmente quanto às dezenas de salas de cinema de rua na cidade, o que não foi problema isolado de Recife, mas uma tendência mundial, com a transferência das salas para os shopping centers.

Portanto, o cinema de Kleber Mendonça Filho se situa nesta tradição centenária cinematográfica, em que muitos vieram antes preparando o caminho, e muitos continuam surgindo

na esteira do sucesso do próprio Mendonça Filho, ou por conta própria. É uma tradição ainda vivíssima e resistente, como atesta o recente XV Janela Internacional de Cinema do Recife, idealizado pelo cineasta, e que levou ao Cinema São Luiz, um dos últimos bastiões dos cinemas de rua no Brasil, mais de uma centena de filmes, em mais de cinquenta seções totalmente lotadas. É uma cena cinematográfica que gera na audiência local, desde o início do século XX, um desejo de se consumir cinema e de ver sua localidade nas telas de cinema (Luciana Araújo). Um cinema fruto das convulsões econômicas neoliberais em todo o mundo, que causaram impacto e reconfigurações tanto na paisagem das cidades, como na própria sociedade, tornando o seu cinema universal.

Além disso, como veremos ao longo da dissertação, é um cinema realizado em um Estado com longa tradição de lutas, revoltas e revoluções que imprimiram um caráter e cultura bastante engajados com a história local pernambucana e do Nordeste do Brasil. Ademais, é importante ressaltar que o financiamento local pelo Estado de Pernambuco requer uma atenção especial à cultura do Estado em seus editais, o que, de certa forma, direciona os filmes a se relacionarem com a cultura local. E Mendonça Filho, como cineasta e pernambucano sabe como jogar e se relacionar com a audiência local, em busca de um engajamento específico com o povo pernambucano. Se estudar o cinema de Mendonça Filho ajuda a entender como a ação do capital se dá em um cinema regional, em um país do Sul Global, por outro lado, também lança luz sobre como este mesmo cinema dialoga com as questões locais, com sua própria tradição e história.

Portanto, esta dissertação se situa no debate mais amplo sobre neoliberalismo, memória cultural, e um cinema de resistência. Pretende-se abordar esta dinâmica local-global da cinematografia do cineasta pernambucano, tentando fechar algumas lacunas que vão além dos temas mais visíveis e estudados no cinema de Mendonça Filho, que são: a gentrificação promovida

pela ação neoliberal nas cidades do mundo inteiro, como se identifica em *Aquarius* (2016); a questão da herança escravocrata na sociedade brasileira, em *O Som ao Redor* (2012); o discurso decolonial em filmes como *Bacurau* (2019). Esses temas acima também serão abordados, no entanto, pretende-se, além disso, fechar pelo menos duas lacunas que cremos serem importantes para complementar a compreensão sobre a cinematografia de Mendonça Filho.

A primeira diz respeito à forma fílmica do cinema de Mendonça Filho, trazendo teorias sobre reflexividade, sobre metacinema e sobre enunciação para entender a maneira pela qual os filmes se comunicam com o espectador. Por um lado, essa reflexividade chama a atenção para o fazer cinematográfico — uma tendência do cinema pernambucano —, por outro lado, é usada como forma de se engajar com a audiência local. Os filmes de Mendonça Filho, embora aparentem ter uma narrativa clássica e fluida, não são tão transparentes quanto parecem, com uma narração invisível. Existe reflexividade nos filmes e existe endereçamento a um espectador que tem sua existência e importância consideradas.

Essa forma reflexiva situa os filmes em uma longa tradição do cinema de arte, embora a reflexividade esteja também presente em filmes de narrativa convencional. Esses aspectos reflexivos de desvelamento do fazer cinematográfico germinam em outras águas que fusionam teorias da reflexividade com enunciação linguística e cinematográfica. O que resulta desta fusão é uma ampliação do que se entende por reflexivo, quando se entende que há outras maneiras de interromper a transparência da narrativa, sem quebras de quarta parede. Ou seja, por meio de apartes culturais e históricos, pela presença e repetição de atores e artistas reconhecidos localmente e, acima de tudo, pela onipresença da cidade do Recife como um dêitico de lugar, espaço e tempo, se atualizando para o espectador a cada exibição.

A segunda lacuna diz respeito à relação do pensamento de Gilberto Freyre com os filmes de Mendonça Filho, que precisa ser aprofundada, e seguir por um caminho ainda não tomado. Portanto, no aspecto de diálogo dos filmes com a audiência local, propõe-se analisar como os temas da pernambucanidade e do regionalismo continuam bastante embrenhados no cinema de Kleber Mendonça Filho. Devido aos seus primeiros longas-metragens serem situados em Recife e em bairros nobres e afluentes, fica, pelo menos para uma audiência internacional, a impressão forte de cosmopolitismo, apenas. São filmes que poderiam ser sobre qualquer cidade moderna no mundo, como Mendonça Filho cita em *Retratos Fantasma*s, sobre o centro do Recife, de que poderia ser o centro de qualquer cidade grande.

Ainda assim, ao se analisar a questão da pernambucanidade e os acenos de Mendonça Filho à audiência local, o que se constata é que a discussão sobre o discurso de Mendonça Filho e Freyre, com suas visões mais tradicionalistas, regionalistas, é bem mais abrangente e profundo. Essa relação entre Mendonça Filho e Freyre indica que ainda há em Pernambuco um caldo cultural mais fundo e antigo que precisa ser investigado em suas subcamadas de significados.

Falando ainda sobre regionalismo, é necessário analisar como este é revisitado em *Bacurau* (2019). Sabemos que o cineasta levou seu cinema pela primeira vez para o alto sertão nordestino filmar sua alegoria política e selvagem, sendo preciso entender os aspectos de regionalismo envolvidos, seu diálogo com o Cinema Novo, e como ele recria os filmes de cangaceiros e sobre Canudos. Seria *Bacurau*, assim, mais um filme sobre as desgraças e tragédias nordestinas, aspectos tão criticados por Albuquerque Jr. em *A Invenção do Nordeste* (2012), em que a denúncia social piora muito mais do que ajuda os estereótipos sulistas? Por isso é preciso explorar alguns temas comuns ao que era considerado regionalismo no século XX, e como Mendonça Filho revisita isso,

atualizando um discurso que ainda pode ser chamado de regional no século XXI, mas com conotações e atitudes diferentes do regionalismo do passado.

Assim, para enfrentar essas tarefas, quanto ao quadro teórico, há uma referenciação multidisciplinar, que segue abaixo, não de maneira exaustiva. Abordam-se teorias de reflexividade e metacinema, e a maneira como estas técnicas chamam a atenção para os processos cinematográficos. Esta forma propicia às narrativas múltiplas camadas de significado, e múltiplas maneiras de se comunicar com o espectador tanto local, com seus temas de identidade cultural, identidade política e histórica, quanto global e suas questões universais em um mundo globalizado e definido pelo capital. Assim, surgem ao longo do texto referências e diálogos com Robert Stam (1985), David LaRocca (2021), Daniel Yacavoni (2021), quanto à reflexividade. Émile Benveniste (1971), (1989), Francesco Casetti (1998), Christian Metz (2016), quanto à enunciação cinematográfica.

Quanto à crítica neoliberal e o efeito deste nas cidades e sociedade, há o diálogo com ideias do crítico cultural, Mark Fisher, e seu *Capitalist Realism* (2009), o geógrafo David Harvey (2003) e seus escritos sobre a acumulação de capital e ação/destruição da paisagem cultural das cidades, e Henri Lefebvre (1996) e seu conceito de *the right to the city* (*le droit à la ville*), fundamental para entender o movimento social recifense *Ocupe Estelita*, que é pano de fundo dos filmes de Mendonça Filho. Ainda, abordam-se os escritos de Susana Boym e seu *Future of Nostalgia* (2001), sobre quem Mendonça Filho também se diz leitor, sobre os efeitos do Capitalismo não só na paisagem urbana, mas no próprio tecido da memória da sociedade, trazendo para a discussão uma maneira diferente de se olhar para a nostalgia.

Sobre Gilberto Freyre e pernambucanidade, a dissertação segue se referindo a suas obras mais conhecidas, como *Casa Grande & Senzala* (2003) e *Sobrados e Mucambos* (2006) *O*

Nordeste (2015), mas, principalmente, analisando seu *Manifesto Regionalista* (1952), e algumas de suas colunas publicadas no *Diário de Pernambuco* durante os anos 1970, e como Freyre se projetava na vida cultural e histórica de Pernambuco. Como se argumenta no capítulo dedicado à pernambucanidade, essa presença do sociólogo no imaginário pernambucano é algo tão profundo que nem é mais sentido, inclusive pelos que fazem cinema em Pernambuco.

Quanto à metodologia, esta consiste em uma combinação de análises históricas, teóricas e de *close reading* dos filmes de Mendonça Filho, tanto seus longas-metragens quanto alguns de seus curtas-metragens. É uma pesquisa interdisciplinar na intersecção de teoria do filme, sociologia e estudos urbanos, visando situar a obra do diretor em um contexto histórico mais amplo, tanto local quanto global, para demonstrar sua relevância. Assim, o caráter da metodologia é tanto de pesquisa bibliográfica quanto de estudo de arquivos, de editais de financiamento, de colunas de jornal, especialmente os do *Diário de Pernambuco* e do *Diário Oficial de Pernambuco*.

A análise visual dos filmes concentra-se, além da reflexividade, nas temáticas exploradas por Mendonça Filho, como a questão da nostalgia e sua função na memória cultural em um mundo neoliberal, na análise do espaço da cidade, das técnicas enunciativas e reflexivas, e representações do Recife como uma entidade simbólica. Por fim, como diz o título da dissertação, importantíssimo nessas análises é a questão da resistência e resiliência, e o chamado, mesmo que não panfletário, à ação por meio de ações comunitárias e solidárias.

Assim, para abordar todas essas facetas do cinema de Kleber Mendonça Filho, esta dissertação será dividida em oito capítulos. Estes abordam, já no capítulo 1, o percurso histórico, desde o início do século XX, e a criação de uma comunidade destinada a viver e respirar cinema, tornando o cinema pernambucano em uma experiência de excelência no Brasil. Embora outros centros tenham produzido filmes no Brasil, dentre os que não estão no sul do país, Pernambuco

foi uma das experiências mais bem sucedidas deste início de século, ao alinhar as oportunidades dadas, em primeiro lugar, a uma cidade portuária, com acesso tecnológico para se produzir cinema. Nos anos 1990, com a comunidade já formada, e a chegada dos financiamentos e fundos mais bem elaborados, à época, do Brasil, criou-se a estabilidade necessária para se produzir cinema de qualidade. Nos últimos anos, com a expansão da presença, especialmente dos filmes de Mendonça Filho, entre outros diretores pernambucanos, em festivais internacionais, apenas redobrou a atenção, agora internacionalmente, à qualidade das produções realizadas no Estado de Pernambuco, e por diretores locais.

O capítulo 2, em duas partes, embora ainda tenha uma abordagem histórica de fundo, analisa, na parte A, o contexto do renascimento do cinema em Pernambuco, e no Brasil, em geral, especialmente quanto ao impacto das reformas neoliberais dos anos Reagan-Thatcher não só no cinema brasileiro, mas nas cidades e sociedade. Nesta parte concentramo-nos, para melhor compreender o cinema de Mendonça Filho, especialmente na ação social do Ocupe Estelita, um movimento de estilo *Occupy* de resistência à ação predatória do capital na paisagem cultural da cidade do Recife, que é pano de fundo histórico e ideológico dos filmes do diretor, como *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016). O movimento, que foi duramente reprimido pelo poder público, com o uso de tropas de choque da polícia, provoca a discussão, ainda na parte A, sobre *Hauntology* e o retorno do reprimido ou invisibilizado no contexto capitalista, em diálogo com leituras de Freud (2003), Jacques Derrida (2006) e Avery Gordon (2008).

A parte B concentra-se no impacto das novas formas de financiamento surgidas a partir dos anos 1990, ao nível nacional e estadual. Se, por um lado, a ausência da EMBRAFILME trouxe outra gama de financiamentos privados, também trouxe suas contradições em se trabalhar em um sistema capitalista, quando se critica este mesmo sistema. Ainda assim, focalizamos no

financiamento advindo do governo de Pernambuco. Este foi decisivo em tornar o cinema do Estado mais independente e com um fundo de financiamento mais estável do que em outros Estados, ao mesmo tempo que trouxe para o cinema no Estado suas cores mais locais, já que os filmes tinham que se adaptar a algumas exigências quanto à presença da cultura local nos editais. Isso certamente influenciou, mesmo que de maneira não imposta, o conteúdo dos filmes produzidos em Pernambuco, e certamente nos primeiros filmes de Mendonça Filho, quando ainda não contava com parcerias internacionais.

O caso do financiamento local é transição para o capítulo 3, e este capítulo se conecta com os anteriores para examinar como o cinema de Mendonça Filho retoma vários tópicos e aspectos já abordados, especialmente em relação à conexão histórica da audiência local com o cinema produzido no Estado. A proposta será analisar como esse aspecto de recepção se atualiza no Séc. XXI. Argumenta-se que, da mesma maneira que os *Local Films* do início do século XX se conectavam com a audiência local, os filmes de Mendonça Filho realizam o diálogo à parte com os locais. Dessa forma, apesar de estes filmes recentes de Mendonça Filho estarem intimamente relacionados a temas globais, também são um jogo de memória e nostalgia local que se propõe a reimaginar o presente e futuros possíveis.

Neste jogo de memória e nostalgia, vamos falar sobre como os filmes de Mendonça Filho revisitam a ideia de pernambucanidade, que cremos ser uma das contribuições mais importantes desta dissertação. Esta pernambucanidade, por ser um termo criado por Gilberto Freyre, traz para a análise dos filmes, em primeiro lugar, uma presença diferente daquela que é normalmente atribuída à obra do sociólogo pernambucano nos filmes de Mendonça Filho. Nessa presença mais comumente abordada, o trabalho de Mendonça Filho é visto mais como uma crítica frontal às ideias de Freyre quanto à miscigenação e à ideia de democracia racial, epíteto por muito tempo

atribuído ao Brasil. Este aspecto do pensamento do sociólogo pernambucano é mais comentando, principalmente, nas críticas à *Casa Grande & Senzala* nos filmes do diretor, sobre o qual Mendonça Filho já se pronunciou diversas vezes ser um leitor atento.

No entanto, em outros escritos de Freyre, em manifestos, livros e colunas de jornais pernambucanos, há outro lado de Freyre mais próximo de Mendonça Filho, indicando que ambos, às vezes, trilham os mesmos caminhos e defendem as mesmas coisas, seja na defesa da região e das coisas que são pernambucanas, seja na indignação com atitudes racistas vindas não só do Norte Global, mas especialmente do sul do Brasil, seja na humanização dos espaços públicos, ou na adaptação da arquitetura para construções no Nordeste do Brasil.

Espera-se com isso trazer para a compreensão do cinema de Mendonça Filho algumas nuances que não estão sendo visitadas. E não são visitadas porque talvez não se pense em achar concordâncias entre o sociólogo conservador e apoiador do regime militar com um cineasta reconhecido por suas posições mais ao lado esquerdo do espectro político. Mas a comparação é enriquecedora e tem que ser feita, sem preconceitos ideológicos, por trazer não só uma compreensão maior sobre o cinema de Mendonça Filho, mas sobre o quanto há de comunidade imaginada na estrutura da sociedade pernambucana e brasileira.

Também, ao escrever a partir da academia americana, sendo tão versada em Gilberto Freyre, especialmente por seus brasilianistas, espera-se também contribuir com esta faceta freyriana mais envolvida com as coisas pernambucanas, no seu dia a dia, nas colunas de jornais, sempre dando opinião em assuntos os mais variados, desde receitas de doces a sobre o que conter nos livros de história para as crianças pernambucanas, sobre quem nomear para cargos públicos e até cargos eclesiásticos. Assim, sabemos que Mendonça Filho é pernambucano, produzindo filmes em Pernambuco. E para se entender as coisas produzidas em Pernambuco, desde a política até a

arte, não há como se contornar a presença de mais de seis décadas de Gilberto Freyre nas coisas pernambucanas, sem o risco de as análises tornarem-se rasas.

Com este diálogo expandido de Mendonça Filho com Gilberto Freyre, em meio à discussão sobre pernambucanidade e regionalismo, propõe-se uma investigação que situe o cinema de Mendonça Filho em um novo tipo de pernambucanidade e regionalismo revisitados. Estes, adaptados aos problemas da contemporaneidade, especialmente quanto à relação dos pernambucanos e seu Estado natal, e quanto ao cinema pernambucano em relação ao sul do Brasil, e que reposicione o cinema produzido ao norte do país diante de novos e velhos desafios quanto à sua relação com o sul.

Este capítulo se encerra com uma visão breve, mas importante, sobre as estratégias de lançamento dos filmes de Mendonça Filho em mostras e festivais no exterior, como forma de não apenas divulgar os filmes internacionalmente, mas de cacifar seu retorno ao lançamento no Brasil. Os filmes, portanto, fazem sucesso no Brasil não apenas porque são populares, mas porque trazem do exterior todo um respaldo de premiações e recepção crítica em sites especializados e críticas assinadas por críticos importantes.

São estratégias que envolvem mais do que simplesmente apresentar filmes e conteúdos que interessam aos estrangeiros, especialmente quando ele se propõe a dialogar com locais e estrangeiros ao mesmo tempo. Envolve o conhecimento da política dos festivais, principalmente Cannes, *networking* com produtores, distribuidores, críticos de cinema. Enfim, há objetivos claros em se inserir na comunidade internacional e, acima de tudo, em um cânone que irá projetar e antecipar todas as futuras produções do diretor nestes festivais. A inclusão nesse grupo de prestígio e aceitação entre seus pares internacionais culmina, inclusive, em convites para a comissão de jurados, como já aconteceu com Mendonça Filho em Cannes. Portanto, como diz o título do

capítulo, com a presença cada vez mais internacional cuidadosamente planejada, o cinema de Mendonça Filho torna-se, a partir de uma memória local, em uma obra com alcance global, devido aos temas universais que trata, sim, mas também devido ao trabalho meticuloso de inserção internacional do diretor e seus produtores, dentre eles, sua competente esposa de nacionalidade francesa, Emilie Lesclaux.

Até então os capítulos 1, 2 e 3 abordam aspectos históricos, políticos e financeiros do cinema de Pernambuco e de Kleber Mendonça Filho. É possível atribuir a estes capítulos a função de analisar o contexto e o conteúdo, bem como a produção e recepção local e global dos filmes, especialmente em relação ao fundo cultural e histórico representado pela cultura pernambucana, na intersecção do pensamento de Gilberto Freyre e Mendonça Filho.

Contudo, no capítulo 4, pretendemos acessar mais uma lacuna na abordagem do cinema de Mendonça Filho, que consideramos importante: suas características reflexivas e de enunciação, ou seja, a forma cinematográfica pela qual os filmes se endereçam ao espectador. Argumentamos que os filmes do corpus, embora pareçam narrativas convencionais, transparentes e fluidas, mantêm vários aspectos reflexivos que vão além das costumeiras quebras de quarta parede. Propõe-se, então, primeiro realizar uma desambiguação entre metacinema e reflexividade, elegendo esta última como lente de análise que transita na fronteira com as teorias de enunciação. É por meio deste aspecto reflexivo e enunciativo que podemos ver como os filmes desvelam suas facetas comunicativas e a busca de uma interlocução com o espectador, mesmo quando não são realizadas de maneira intencional pelo diretor.

É, por fim, através das teorias de enunciação que podemos ver como a cidade do Recife se apresenta como um dêitico que se atualiza para o espectador a cada exibição, provocando-o a

refletir sobre as mudanças impostas na paisagem urbana da cidade e sobre que tipo de cartografias foram impostas sobre os que vivem na cidade.

O capítulo 5 realiza um *close-reading* dos curtas-metragens e longas de Mendonça Filho, como *Enjaulado* (1997), *Eletrodoméstica* (2005) e *Recife Frio* (2009) para mostrar que muitos dos temas posteriormente desenvolvidos por Mendonça Filho já vinham sendo germinados desde o início de sua carreira de cineasta em meados dos anos 1990.

Seguem-se, então, nos capítulos 6, 7 e 8, *close-reading* de *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019). Os filmes são alinhavados pelos temas de sítio e resistência, e são, em boa parte, realizados na cidade do Recife, em *O Som ao Redor* e *Aquarius*. Contudo, é importantíssimo entender que *Bacurau* (2019) não é a primeira incursão de Mendonça Filho no que se poderia ser considerado algo pernambucano de forma mais abrangente. Se utilizamos os termos *cinema pernambucano*, *cinema de Pernambuco*, ou *cinema realizado em Pernambuco*, estes rótulos, no fundo, se referem a uma produção cinematográfica que teve, pelo menos a partir da retomada, um papel preponderante de mecenato do Governo do Estado de Pernambuco, e suas leis e fundos de apoio ao audiovisual. Porque, se não fosse assim, o cinema de Mendonça Filho e a maioria dos filmes poderiam ser chamados de algo como *cinema recifense*, ou *de Recife*, já que a capital do Estado é bastante presente nos filmes.

Este rótulo de "cinema pernambucano", sabemos, é discussão antiga, pelo menos em Pernambuco, quando um ou outro cineasta tenta se desvencilhar da localização atrelada ao Estado, provavelmente com receio de que sua cinematografia não seja considerada universal, e não alcance audiências mais amplas. Cremos que seja justa essa escusa, e a respeitamos. Contudo, teimosamente, continuaremos chamando de “cinema pernambucano”, pelo menos quanto a este recorte cronológico dos anos 1990 até a atualidade, esta vertente do cinema brasileiro financiada

pelo Estado de Pernambuco. Como veremos, os produtores devem seguir certas regras estipuladas por edital, com algumas exigências quanto ao tempo de residência destes produtores, quanto a algumas temáticas, quanto à sua distribuição. Enfim, poucos escapam de ter nos créditos iniciais estampado “Governo de Pernambuco”, juntamente com as costumeiras PETROBRAS e Ancine, entre outros.

Uma concessão a este rótulo de cinema pernambucano, e que talvez não seja identificado como tal, apesar do apoio do governo do Estado, é um cineasta pernambucano como Gabriel Mascaro que, apesar de ter realizado *Boi Neon* (2015) no sertão de Pernambuco, também investe no gênero ficção científica, como *Ventos de Agosto* (2014), *Divino Amor* (2019) e *Último Azul* (2025), este último premiado com o Globo de Prata na Berlinale. Nestes filmes *Sci-Fi*, em um tempo não determinado no Brasil e geografia não localizada, à exceção de *Último Azul*, na Amazônia, é difícil vê-los como algo pernambucano *per se*. Ainda assim, para os que conhecem o cinema produzido no Estado de Pernambuco, é possível ver os sinais de origem, na utilização de atores importantes de outros filmes, como Dira Paes, de *Baixio das Bestas* (2006), em *Divino Amor* ou o onipresente Rubem Santos, da cinematografia de Mendonça Filho, neste mesmo filme, ou o DJ Dolores nas trilhas sonoras.

Portanto, cremos ser justo e adequado chamar de pernambucano o cinema de Mendonça Filho porque este aborda, com diferentes roupagens, nada mais nada menos, inclusive em seus filmes mais cosmopolitas, a estrutura arcaica pernambucana, o patriarcado pernambucano. Enfim, aborda o fundo remanescente da açúcarocracia pernambucana, ainda viva na estrutura social da região, ao citar nomes de ascendência da autoproclamada “nobreza da terra” (Mello 2021), como citadas por Clara, em *Aquarius*, ao falar sobre a propagação patrimonial em relações endogâmicas na sociedade pernambucana, “a extensão dos vínculos familiares aos vínculos de amizade (...)”

uma coisa bem pernambucana, bem brasileira, não é Ronaldo Cavalcanti? Quem não é Cavalcanti, é cavalgado” (Mendonça Filho Aquarius).

Ao final, optamos em realizar um epílogo mais curto a respeito de *Retratos Fantasma*s (2023), esta obra ora chamada de documentário, ora de filme-ensaio, em que Mendonça Filho faz, como um narrador em primeira pessoa, um resumo de sua cinematografia, a partir de seu apartamento no bairro de Setúbal, onde foi filmado *O Som ao Redor* e dezenas de seus curtas-metragens. A narrativa retoma, assim como em outros filmes pernambucanos, o Ciclo do Recife e suas imagens em movimento, de onde partimos, também, ao falar do contexto histórico deste cinema centenário pernambucano. *Retratos Fantasma*s realiza este deslocamento do Recife dos anos 1920, 1960 e 1990, no tempo e no espaço, para o centro do Recife na atualidade, de onde Boa Viagem é vista, apenas mais uma vez, ao longe.

*Retratos Fantasma*s de certa maneira resume todos os aspectos vistos nesta dissertação, inclusive fechando uma lacuna de nosso relato histórico, ao trazer imagens dos anos 1950 que, se não propiciaram películas de ficção que sobreviveram, trouxeram para a cidade a construção do Cinema São Luiz, em 1952, construção esta contemporânea do Edifício Oceania-Aquarius, de 1953. Se o tom da narrativa já não contém a explosão de vingança e sangue de *Bacurau*, seu filme anterior, ainda assim contém episódios de resistência na própria permanência do São Luiz cercado pela decadência da cidade. Como veremos, embora o tom pareça de conformação com as mudanças, ainda assim é permeado de pequenos focos de resistência, transgressões e endereçamento, tanto ao espectador local quanto ao global. Em suma, assim como a cidade do Recife é cercada por pontes, e *Retratos Fantasma*s ressalta bastante isso, assim também o cinema de Mendonça Filho permanece lançando suas pontes ao passado, ligando-o de maneira instigante

ao momento presente, e é o que parece ser a tendência, mais uma vez, do cinema brasileiro, no que se refere aos anos de ditadura militar.

Em 2025, o filme de Walter Sales, *Ainda Estou Aqui* (2024), com Fernanda Torres e Selton Melo, vem ganhando o mundo com suas nomeações ao Oscar de melhor filme e atriz, e realizando estratégias semelhantes aos filmes de Mendonça Filho. Ou seja, realizando o lançamento em festivais internacionais, como o fez no Festival de Veneza, angariando reconhecimento de público e de crítica, antes de retornar ao Brasil, onde vem sendo sucesso de bilheteria, em salas lotadas. Neste momento presente de resistência e de rememoração do passado e os abusos da ditadura, diante do recrudescimento do fascismo, é emblemático notar duas coisas: em primeiro lugar, saber que uma das primeiras exibições de *Ainda Estou Aqui*, no Brasil, foi justamente no Cinema São Luiz, em um festival idealizado por Kleber Mendonça Filho. Em segundo, que o próximo filme de Mendonça Filho, já em estágio de produção, *O Agente Secreto* (2025), também se passa nos anos da ditadura, e é praticamente todo filmado na cidade do Recife, com várias cenas realizadas ao redor do Cinema São Luiz, um dos últimos bastiões da resistência, no cinema de Kleber Mendonça Filho.



Figura 1 1980-2002: os muros e a “mordida” das construtoras no Pina. Acervo pessoal.



Figura 2 Mesmo ponto de vista na atualidade. Fonte: Google Maps

1 Contexto Histórico do Cinema em Pernambuco

1.1 Introdução

Este breve contexto histórico do cinema em Pernambuco tem o objetivo de situar o cinema de Kleber Mendonça Filho, e demonstrar como esse cinema do diretor é fruto de uma longa tradição cinematográfica. Como pano de fundo deste contexto, passaram-se quase cem anos, e se deram diversas mudanças político-econômicas, assim como alterações brutais na paisagem da cidade do Recife, especialmente. Portanto, partimos ainda da chamada velha república no Brasil, no início do século XX, que saíra de uma monarquia duas décadas antes, e terminamos atualmente, em 2024.

Na primeira fase, no início do século XX, o Brasil ainda era comandado pela política do café com leite, e o Nordeste nem sequer era conhecido como tal, ou seja, inseria-se no genérico norte do país, agrário e atrasado (Albuquerque Jr. 2012). O cinema era realizado por amadores talentosos com acesso às câmeras, sem apoio econômico, e a cidade do Recife experimentava uma modernização, tanto em seu porto quanto no centro histórico, remodelado à moda europeia.

Na segunda fase, o movimento do Super-8 está mergulhado na ditadura militar, crises do petróleo e imperialismo americano. Mais uma vez, um cinema produzido por amadores, visionários pós-Tropicália e anarquistas. A cidade já havia se expandido para seu lado sul, em Boa Viagem, mas com uma arquitetura e urbanização com algum traço de humanidade, antes da chegada dos gigantes de concreto ao longo da orla.

Por fim, na fase atual, pós-retomada, os financiamentos surgem de forma decisiva, aliados a um talento extremado dos cinegrafistas locais, alguns herdeiros do Super-8, agora profissionalizados, e outros que chegaram por outros caminhos, como Mendonça Filho, crítico de cinema. Se no período anterior o cinema vivia em meio à ditadura, esse cinema pós-retomada experimenta, pelo menos, com as alegrias do retorno da democracia. No entanto, esse período é

um dos mais tumultuados para a história da paisagem da cidade, deslocamento de moradores tradicionais dos bairros cobiçados, aumento da criminalidade, e o cinema pernambucano reflete isso, fazendo um contraponto à ação do capital, que ressurgiu com força no âmbito imobiliário (*Real Estate*) após as reformas neoliberais dos anos 1980.

Embora o cinema pernambucano tenha atravessado todo esse percurso histórico, com profundas mudanças político-econômicas e na paisagem urbana, algumas coisas aparentemente pouco mudaram: a injustiça social e a manutenção de hierarquias sociais do passado, o poder associado a sobrenomes antigos na política, aliados agora ao capital que tudo aliena e exila, e destrói a memória arquitetônica e paisagística da cidade do Recife. E é claro que é sobre isso que o cinema de Mendonça Filho, e pernambucano, em geral, trata e se contrapõe desde pelo menos os anos 1970.

1.2 De 1900 a 1950

Desde os anos 1990, o cinema produzido em Pernambuco, no Nordeste do Brasil, tem conquistado prêmios em festivais nacionais e internacionais, atraindo a atenção da crítica para a produção local. No entanto, essa trajetória começou bem antes: o Estado já possuía uma história pioneira no cinema brasileiro. No início do século XX, apesar de São Paulo e Rio de Janeiro concentrarem grande parte da produção, cidades como Recife–PE, Cataguases e Barbacena–MG, Pelotas e Porto Alegre–RS, e Campina–SP experimentaram os chamados “ciclos” de cinema, em que o interesse pela nova arte cinematográfica floresceu. Nesses ciclos, foram explorados diversos gêneros, como os documentários (conhecidos como “cavações”), filmes publicitários encomendados por governantes, e ficções. (Luciana Araújo 2018)

Sobre esse momento do ciclo do Recife, Araújo detecta alguns aspectos que se pretende explorar, ao abordar um cinema à margem dos grandes centros. Ou seja, naquilo que se refere à

recepção local, ao desejo do espectador de ver sua cidade, e de se ver nas telas de cinema, e o papel do governo do Estado no desenvolvimento do cinema, tanto no início do século XX quanto na atualidade. Segundo a autora, nos anos 1920, com a propagação das salas de exibição na cidade do Recife, aumentou-se o desejo de se fazer cinema, aliado ao desejo de se consumir cinema. Assim, com essa produção local, na qual os “naturaes” (documentários) procuravam filmar “pequenos flagrantos da vida recifense”, o incipiente cinema despertava o que a autora detecta como um “desejo dos espectadores de ver na tela imagens da própria cidade e de si mesmos” (135).

Entender esse desejo dos locais, no cinema pernambucano, e como os filmes se endereçam a eles, é importante para que se detectem outros matizes na recepção de filmes, em outras localidades do mundo, onde haja uma identificação maior entre a produção, direção, atores, com o lugar onde se filma. Afinal, com o engajamento local, o cinema feito mais às margens dos grandes centros já tem um ponto de partida na criação de uma comunidade de recepção e apoio que comunga do mesmo desejo em consumir cinema. Assim, nessas primeiras décadas do século XX, todo um ecossistema cinematográfico foi criado, que envolveu a criação de produtoras de filmes, que criavam documentários e filmes de ficção, novas salas de cinema, colunas de revistas, comércio de compra, venda e aluguel de equipamentos, e até um incipiente *star system*, em que as atrizes Almerly Steves, especialmente, mas também Rilda Fernandes e Mazyl Jurema foram pioneiras do cinema brasileiro, com suas fotografias frequentando as principais revistas do sul do Brasil, como a prestigiada *Selecta*, do Rio de Janeiro.

Quanto aos pioneiros, começando pela iniciativa dos italianos Ugo Falangola e J. Cambieri, estes criaram a primeira produtora de filmes, a Pernambuco-Films. Esta produtora foi responsável por importantes *naturaes*, como *Recife no centenário da Confederação do Equador* (1924), *Pernambuco e sua Exposição de 1924* (1925). Esses dois filmes marcam a forma embrionária de

relacionamento Estado-Cinema Pernambucano, devido a uso ativo do Governador, Sérgio Loreto, em se utilizar de filmes para divulgar as obras e ações de seu governo. O filme sobre a Confederação do Equador é muito importante, quanto às questões sobre pernambucanidade, porque é a comemoração de uma tentativa pernambucana de se separar de Portugal, muito citada, no imaginário pernambucano, para enaltecer o instinto rebelde dos pernambucanos, e que, segundo Luciana Araújo, “o conservador governo Loreto apropria-se do movimento para, de um lado, estabelecer uma identificação com aquele momento histórico e alimentar o orgulho pernambucano pelo seu passado combativo e, de outro, marcar uma distinção entre o passado e os avanços alcançados no presente pela sua gestão” (138). Estes dois filmes foram posteriormente montados em uma película só que, após alguns anos, estabilizou seu título em *Veneza Americana* (1925), sobre o qual ainda falaremos no epílogo sobre *Retratos Fantasma*s. Mas, ainda sobre um trecho de *Pernambuco e sua Exposição de 1924*, em que Araújo usa o termo “autorreferência” (139), é possível ver o operador de câmera experimentar de maneira talvez pioneira, com o seu ponto de vista, usando os brinquedos, como a *Roda Gigante* e o *Túnel do Amor* para imergir o espectador na experiência dos brinquedos rodando no espaço. A cena se antecipa em trinta anos a *Les Quatre Cents Coups* (1959), de François Truffaut, e sua célebre tomada no parque de diversões, pelo ponto de vista do garoto Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud).

Nos anos seguintes, várias companhias foram sendo fundadas, com sucesso variado, como a Planeta-Film, Veneza-Film, Olinda-Film e Vera Cruz-Film, mas com a chegada de Gentil Roiz e Edson Chagas, que herdaram a Pernambuco-Films, em 1925, mas que já haviam fundado a Aurora Films, em 1923, iniciou-se a fase de filmes de ficção mais elaborados.

Quanto à produção de filmes de ficção, três filmes estrelados por Almerly Steves se destacam: *Retribuição* (1924) de Gentil Roiz, em que a atriz estreou como protagonista, com

apenas 19 anos, uma aventura de busca por tesouro, perseguições e romance, e que teve grande repercussão no importante Cine Royal, no Recife (Almery). Em seguida, participou de *Aitaré da Praia* (1925), também de Gentil Roiz, em que a atriz interpreta Cora, por quem o herói, Aitaré se apaixona. Steves ainda participou de mais dois filmes com o marido, Ary Severo, na direção, que infelizmente se perderam em boa parte, *Dança, Amor e Ventura* (1927), e *Destino das Rosas* (1930) (Steves). Segundo Luciana Araújo, essas produções despertaram grande interesse da incipiente imprensa voltada para o cinema no Rio de Janeiro, nas quais havia um grande investimento em se criar estrelas locais, semelhantes às do cinema americano (145). No entanto, segundo Araújo, em uma entrevista concedida para o lançamento deste último *Destino das Rosas*, Steves fez uma declaração importante que, infelizmente, não foi bem explorada pelo entrevistador, em que a atriz afirma ter não só atuado, mas idealizado o filme, ou seja, uma mulher teria sido também pioneira na concepção e roteirização de filmes do Ciclo do Recife: “a julgar por essa declaração de Almery, sua contribuição se estendeu além da esfera da atuação, sendo ela também responsável pelo argumento de *Dança, Amor e Ventura*, informação que não aparece em nenhuma outra fonte” (146).

Já *A Filha do Advogado* (1926), de Jota Soares, é um marco. Melodrama aos moldes americanos da época é o mais bem realizado, por um Jota Soares de apenas vinte anos. O filme conta a história de um advogado renomado da cidade, Dr. Paulo, que tem uma filha fora do casamento, Heloísa, e a esconde nos arrabaldes de Recife, no bairro de Socorro. Dr. Paulo, ao ter que viajar para a Europa, confia a seu primo, o jornalista Lúcio, a mudança dela e mãe para a capital. Ao chegar lá, ela acaba por conhecer por acidente seu meio-irmão, Helvécio, um vilão clássico, que se encanta por ela, e posteriormente tenta estuprá-la. Heloísa, por ter uma arma em casa, dada pelo próprio pai, acaba por matar Helvécio em legítima defesa. E assim segue o enredo,

com julgamento dramático de Heloísa, em que ela é quase condenada, se não fosse a confissão de um empregado negro, que havia acobertado Helvécio em sua investida contra a irmã, e a chegada de um advogado misterioso, o próprio Dr. Paulo disfarçado, em uma reviravolta dramática. O filme tem assim um final “feliz”, com Heloísa se casando com Lúcio e tendo filhos, para a alegria do avô, enquanto o único negro do filme, o empregado Gerôncio é condenado como cúmplice do crime.

A cartela inicial do filme, “Recife, berço de heróis e indomáveis guerreiros, tem em sua história e em seu sorriso uma beleza que empolga e enobrece”, chamou a atenção da crítica pelo seu ufanismo e o desejo de “difundir a capital do Estado como polo de desenvolvimento e civilidade” (Sabadin). Esta cartela seria de orgulhar a qualquer entusiasta da pernambucanidade tradicional, naquilo que revela um passado glorioso de resistência e expulsão dos holandeses, tudo comandado por uma elite amoral representada por Dr. Paulo. As representações das hierarquias sociais e raciais no filme não passaram despercebidas para Emy Kuramoto, que afirma com dureza: “Gerôncio não é destinado um final sublimado como o de Helvécio. Sua danação é imediata e terrena, como se o único negro da história, embora “domesticado”, ainda fosse um intruso que manchasse o projeto de felicidade da burguesia” (126).

Assim, *A filha do Advogado* carrega em sua dramaturgia esses problemas de representação social e racial daquilo que era a sociedade pernambucana. Apesar disso, para um filme realizado à margem dos centros desenvolvidos do sul, o filme é um exemplo de autossuperação de produção e execução da arte cinematográfica, conduzido por um praticamente adolescente Jota Soares. Como prova de sua relevância, exatos setenta anos depois, o filme ressurgiria na diegese de *Baile Perfumado* (1996), em um filme sobre o empreendedorismo e espírito de aventura de Benjamin

Abraão e, por extensão, dos cineastas pernambucanos. O Ciclo do Recife e a retomada pernambucana se uniriam, assim, em direção a um futuro que se provaria promissor.

Após o ciclo do Recife, o cinema pioneiro pernambucano não resistiu à chegada dos filmes sonoros, incapaz de competir com as produções estrangeiras e de arcar com os novos custos tecnológicos. Décadas depois, em 1953, o diretor brasileiro Alberto Cavalcanti voltou ao Brasil e filmou *O Canto do Mar* (1953) em Pernambuco, um filme estilizado e pré-Cinema Novo. Inspirado pelo neorrealismo italiano e abordando questões sociais, Cavalcanti utilizou a trilha sonora e elementos culturais pernambucanos, como frevo e maracatu, criando empatia com o público local. Apesar do sucesso de *O Canto do Mar*, a obra não reanimou definitivamente o cinema em Pernambuco, mas a tradição crítica e o cineclubismo dos anos 1950 e 1960 mantiveram a chama viva.

Dentre esses cineclubes, destacam-se o Vigilante Cura (de origem católica) e o Cine-Fórum, que foram determinantes na formação do professor, cineasta e agitador cultural Jomard Muniz de Britto, que, naquela época, tinha quinze anos. Nos anos 1970, ele seria primordial como professor, crítico, autor, diretor e ator, para o desenvolvimento do cinema de Super 8 na cidade do Recife. Em todos esses clubes, havia a projeção de filmes de arte europeus e soviéticos, com a realização de debates, o que de fato desenvolveu o desejo de toda uma geração de jovens entusiastas por filmes para além do circuito de Hollywood.

Quanto ao papel da imprensa, Pernambuco chegou a ter oito jornais em circulação. Nesses jornais, que eram publicados em vários turnos do dia (manhã, tarde e noite), uma dezena de cinéfilos, como o próprio Muniz de Britto, Celso Marconi, Fernando Spencer, entre outros, se revezavam, escrevendo crônicas sobre filmes e lançamentos nacionais e internacionais. Além de

os jornais terem tantos críticos na ativa, esses periódicos também tiveram a presença especial de Jota Soares com suas crônicas de testemunho sobre o cinema pioneiro.

Essa linhagem de escritores, professores, cinéfilos, cineastas, todos escrevendo nos jornais locais, além de cineclubes, propiciou o surgimento de novas gerações no Recife, nos anos 1990, e a formação de Kleber Mendonça Filho, crítico do Jornal Do Comércio, que seria um dos diretores e roteiristas mais bem sucedidos de Pernambuco. Escrevendo justamente na época da retomada do cinema brasileiro, Mendonça Filho pode testemunhar todo o ressurgimento do cinema pernambucano, e o crescente incentivo às produções brasileiras. Logo mais, ele estaria se juntando ao que se pode ser chamada de a segunda geração pernambucana pós-retomada, no início praticando e testando suas concepções cinematográficas em curtas-metragens, como *Enjaulado* (1997), *Eletrodoméstica* (2005), e *Recife Frio* (2009), entre outros, para, logo em seu primeiro longa de ficção, *O Som Ao Redor* (2012), conseguir destaque nacional e internacional para o cinema produzido em Pernambuco.

1.3 Anos 1970 e o Fenômeno do Super 8

Na década de 1970, o cinema brasileiro, em geral, foi marcado por uma forte tendência reflexiva: filmes que refletiam sobre o próprio processo cinematográfico, sobre diretores, ou mesmo sobre documentários. Essa produção merece sempre ser revisitada, especialmente para compreender o cinema brasileiro e latino-americano desse período, que foi produzido sob a ditadura militar, com suas limitações e riscos políticos.

Em Pernambuco, no início da década, o cinema havia voltado a ser destaque, agora com produções do sul do país, como *A Noite do Espantalho* (1974), de Sérgio Ricardo, e *Guerra dos Guararapes* (1978), de Paulo Thiago. No último, o envolvimento pernambucano foi principalmente nas locações, filmadas no Morro dos Guararapes, onde ocorreu a histórica batalha

contra os invasores holandeses no século XVII. O filme faz parte das grandes narrativas históricas e mitos de origem da nação, também apropriados pelas ideias de pernambucanidade, como veremos no capítulo dedicado a ela. O filme traz a trilha do maestro Guerra Peixe e a atuação de José Pimentel, que mais tarde se consagraria interpretando Jesus Cristo na Paixão de Cristo em Fazenda Nova, uma das maiores encenações ao ar livre no Brasil.

Já *A Noite do Espantalho*, apesar de ser uma iniciativa de fora do Estado, destaca-se pela direção de Sérgio Ricardo, compositor da trilha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Este musical psicodélico, inspirado em um cordel escrito por Ricardo, narra a luta de uma população oprimida por um coronel. A estética lembra os primeiros filmes de Glauber Rocha, mas é filmado em cores e traz músicos pernambucanos como Alceu Valença e Geraldo Azevedo, que despontariam na música brasileira. O filme, bem-sucedido e premiado no Brasil e no exterior, foi indicado pelo Brasil ao Oscar, embora não selecionado.

Apesar deste clima positivo de novas filmagens no Estado, os altos custos das câmeras de 35 mm impediram a continuidade desse tipo de produção em Pernambuco, que esperaria até os anos 1990 para retomar o cinema local, impulsionado pelo financiamento público. Enquanto isso, as câmeras Super-8, mais acessíveis, mantiveram o espírito do cinema vivo.

Nesta década de 1970, Pernambuco experimentou a “febre do Super 8” com concursos e mostras de cinema, liderados por críticos citados acima, dos anos 1950, e uma juventude engajada, tanto política quanto cinematograficamente. Essa produção explorava o contexto social e político, crítico da ditadura brasileira e do imperialismo norte-americano. Dentre os filmes dessa época, que agora começaram a ter a participação de mulheres na direção, como a pioneira Katia Mesel, destacam-se *O Palhaço Degolado* (1976), de Jomard Muniz de Britto, *Rotor* (1972) e *Oh de Casa*

(1985) de Katia Mesel, *O Coração do Cinema* (1983), de Geneton Moraes e Paulo Cunha, e *O Bandido da Sétima Luz* (1986), de Paulo Caldas.

Comparando esta febre no contexto do Nordeste brasileiro, embora não tenha ocorrido uma febre de cinema em tais proporções, a Bahia também teve suas produções de documentários e ficção, especialmente com o cineasta e agitador, Edgar Navarro, com seu *Rei do Cagaço* (1977), uma verdadeira obra escatológica na qual o personagem sai defecando — com cenas extremamente explícitas — em monumentos públicos de Salvador. Para Navarro, o objetivo era chocar a classe-média brasileira ou, como aponta Geraldo Blay Roizman “a questão mais importante, principalmente no caso de Navarro, será *épater la bourgeoisie*, ou surpreender a expectativa e romper com um comportamento dito respeitável” (O escracho 375).

Já quanto à Paraíba o movimento foi importante por diversos fatores: primeiro, porque houve lá um surpreendente cinema *queer*, realizado em um momento delicado e perigoso com a ditadura, e resgatado no artigo “The Wave of Queer Cinema in Super-8 from Paraíba” (Dennison). Assim, surgiram filmes como *Baltazar da Lomba* (1982), filme coletivo do grupo *Nós Também*, sobre o primeiro homem a ser julgado por sodomia, em Pernambuco, ainda no Séc. XVI. Ou *Miseri Nobis* (1982), de Lauro Nascimento, sobre uma versão homoerótica da Última Ceia, entre outros filmes que seriam provocativos ainda hoje em dia. Em segundo, é importante porque a Paraíba divide com Pernambuco os cineastas Linduarte Noronha e Rucker Vieira, respectivamente diretor e fotografia de *Aruanda* (1960), filme precursor do Cinema Novo, e parte da lista dos cem melhores da ABRACINE (Dib).

Por fim, os dois Estados dividem a figura seminal de Muniz de Britto, pernambucano, mas empregado na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), até ser aposentado compulsoriamente com o AI-5 da ditadura militar, em 1968. Autor de mais de quarenta filmes em Super-8 nos dois

Estados, destaca-se na Paraíba por sua trilogia sobre sexualidade, *Esperando João* (1981), *Cidade dos Homens* (1982) e *Paraíba Masculina Feminina Neutra* (1982), este último, em que ele mistura personagens no mesmo caldeirão, como um chicoteador, um professor conservador e uma professora “marxicóloga (...) sempre colocando em xeque o discurso militante” (Amorim and Falcone). É por meio de Muniz de Britto que nos conectamos de volta ao Super-8 em Pernambuco, com algumas sinopses das produções.

O Palhaço degolado (1976) é uma pequena peça de provocação de Muniz de Britto aos ícones e patronos nordestinos, Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. Filmado em uma casa de detenção abandonada, que recebeu presos comuns e políticos desde os anos Vargas, o palhaço percorre a prisão aplaudindo e ironizando o pensamento de Freyre e o novo mundo nos trópicos, nascido da suposta flexibilidade e maleabilidade da colonização portuguesa, e consequente miscigenação. Suassuna e seu movimento armorial saudosista, monarquista, também não escapam ao palhaço anarquista. Esse diálogo constante, de forma dialética, com pensadores conservadores, especialmente com a obra de Freyre, vai informar boa parte do posterior cinema pernambucano, em sua face mais crítica a Freyre, como veremos especialmente em *O Som ao Redor* (2012), de Mendonça Filho.

Ainda sobre este diálogo com Gilberto Freyre, Katia Mesel realizou o documentário *Oh de Casa* (1985), em 35mm, em que ela entrevista Freyre sobre suas impressões sobre a casa brasileira, além de ter sido assistente de direção do documentário *Casa Grande & Senzala* (2000) de Nelson Pereira dos Santos. Em *Oh de Casa*, a diretora deixa o personagem Freyre falar à vontade, enquanto vai, ora filmando Freyre em sua casa, ora ilustrando com imagens suas palavras. Freyre repete exatamente o que vinha dizendo desde o manifesto regionalista sobre o mau uso de ideias europeias na cidade do Recife, enquanto elogia a experiência arquitetônica portuguesa e de herança

árabe no trato do sol e clima tropical. Infelizmente, Freyre continua a elogiar os mucambos de barro e palafitas nas beiras do rio, usando-os como exemplo de criatividade brasileira, mas, ao vermos as imagens que Mesel vai mostrando, sabemos que essas construções não passam de um retrato de miséria e falta de acesso às condições sanitárias humanas mínimas. Nesse aspecto, o documentário de Mesel apresenta-se, inteligentemente, ambíguo, ao emparelhar a fala do mestre de Apipucos com imagens realistas, para o que o espectador julgue por si próprio a argumentação do velho Freyre.

Mesel foi absolutamente a primeira cineasta completa do cinema pernambucano, começando, como muitos outros, de forma amadora e despretensiosa, ao adquirir uma câmera Super-8 em 1968, e passa a realizar filmes experimentais, que passaram anos quase que inacessíveis, mas que agora passam por um projeto de restauro (Machado). Em 1980, fundou a Arrecife Produções, passando a realizar já há mais de cinquenta anos mais de trezentas produções de audiovisual, como, além dos citados acima, *Sulanca* (1986), sobre a feira têxtil de Santa Cruz do Capibaribe, no sertão de Pernambuco. *Recife de Dentro pra Fora* (1997), e suas visões do Rio Capibaribe no Recife. *Eu Vi o Mundo, Ele Começava no Recife* (1994), sobre a obra do pintor pernambucano, Cícero Dias. E *O Rochedo e a Estrela* (2011), longa-metragem sobre a memória judaica em Pernambuco, o que também realiza fortes conexões com a presença holandesa no Estado, já que foi na ocupação dos holandeses que os judeus fugidos da Inquisição vieram parar no Brasil em busca de refúgio.

O Coração do Cinema (1983) é a adaptação livre de um roteiro do poeta russo, Vladimir Maiakovski, dirigido por Geneton Moraes e Paulo Cunha. O filme, interpretado por Muniz de Britto, é narrado em *voice-over* e alterna versos poéticos com discursos de Hitler e Mussolini, criando um ambiente sombrio. Este é também uma provocação a Glauber Rocha, justamente após

o diretor baiano começar a fazer concessões inusitadas aos militares. Após este filme, Paulo Cunha partiu para Paris, onde estudou cinema com Christian Metz, retornando mais tarde para lecionar sobre cinema na Universidade Federal de Pernambuco. Geneton Moraes, por sua vez, migrou para o jornalismo na Rede Globo, retornando ao cinema em 2010 com documentários sobre a ditadura, incluindo *Cordilheiras no Mar: a Fúria do Fogo Bárbaro* (2015), em que explora a controvérsia das declarações de Glauber Rocha em apoio aos generais da ditadura.

O Bandido da Sétima Luz (1986), de Paulo Caldas, é emblemático por incorporar a câmera de 16 mm e prestar homenagem a Fernando Spencer, crítico e cineasta inspirador dessa geração, que seria mais uma vez homenageado em *Retratos Fantasma*s (2023), de Mendonça Filho. O filme traz referências ao filme *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, e uma cena de duelo entre cineastas, evocando o cinema francês de Truffaut. A participação de figuras que liderariam o cinema pernambucano nos anos 1990 e 2000, como Claudio de Assis, diretor, Xico Sá, roteirista, Amir Stepple, diretor, roteirista e professor, e Vania Debs, montadora premiadíssima, reforça seu valor histórico.

Ao final dos anos 1980, mudanças na taxação sobre câmeras e filmes, promovidas pelo governo militar, dificultaram novamente a produção cinematográfica em Pernambuco. No entanto, o movimento Super 8 e seus pioneiros consolidaram uma base para o cinema local, que se reergueria nas décadas seguintes, marcado pela crítica social e cultural pernambucana.



Figura 3 Coração Selvagem e provocação à Rocha



Figura 4 O Bandido da Sétima Luz

1.4 Retomada em Pernambuco — O *Baile Perfumado*

Na década de 1990, o cinema pernambucano ressurgiu, ainda que em um ambiente marcado pela crise econômica e pela violência. Recife tornou-se uma das cidades mais violentas do país, afetada por desemprego e greves policiais que deixavam a população vulnerável. Nesse contexto desafiador, *Baile Perfumado* (1996) emergiu como um símbolo de renascimento cultural e cinematográfico em Pernambuco, alinhado ao cinema da retomada do Brasil, recuperando narrativas e identidades regionais, em meio a uma nova fase do cinema nacional.

Baile Perfumado segue Benjamin Abraão, imigrante sírio-libanês e fotógrafo, que se aventura pelo sertão nordestino para documentar o famoso Lampião. O filme, dirigido por Paulo Caldas e Lírío Ferreira, e com roteiro de Hilton Lacerda, insere sequências autênticas filmadas por Abraão, criando um diálogo entre o passado e o presente, no qual a realidade histórica se entrelaça com uma narrativa ficcionalizada. *Baile Perfumado* ganhou prêmios de melhor filme, melhor ator coadjuvante (Aramis Trindade) e arte (Adão Pinheiro), no Festival de Brasília de 1996, marcando o retorno de Pernambuco ao cenário cinematográfico brasileiro.

O filme *Baile Perfumado* é geralmente descrito como o trabalho de toda uma geração de jovens cineastas pernambucanos que, até então, não haviam tido uma grande oportunidade de filmar um longa em 35 mm. O filme, além do retorno do apoio estatal, se torna possível após os diretores vencerem um concurso de roteiros, o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, proporcionando fundos para tocarem a produção, não sem percalços financeiros (Nogueira and Cunha Filho 26). Mas como tudo o que acontecia à época no Estado, os vencedores arregimentaram todo o quadro restante de talentos locais para participarem da odisseia que seria realizar um longa, sem nem sequer terem as câmeras para as filmagens. Essa falta de equipamento e aparato cinematográfico vai orientar boa parte da narrativa do filme, com seu personagem e cineasta amador, Benjamin Abraão, se desdobrando em promessas e negócios arriscados para conseguir a desejada câmera para filmar Lampião.

Baile Perfumado reinventa a imagem do sertão brasileiro, evitando a paisagem árida e desolada do *Cinema Novo*. Em vez disso, o filme celebra a vegetação verde e abundante do sertão e traz objetos modernos, como trens e câmeras, que sublinham a chegada da modernidade. Essa representação inovadora desafia a visão estereotipada do Nordeste como um lugar intocado e desolado, posicionando-o como uma região dinâmica e em constante evolução.

Diante do impacto de *Baile Perfumado* em seu lançamento, a crítica especializada da época saiu na tentativa de abordar o filme como podia, como na sequência de matérias na Folha de São Paulo: “Sertão vira pop no Baile Perfumado” (Couto), “Aroma do cangaço é recuperado” (Araújo), “Filme apresenta fala regional misturada a sotaque libanês” (Filme), entre outros. No Estado de São Paulo, mais uma série de reportagens tenta ir além e encontrar um rótulo, como “Pernambucanos inventam o Árido Movie, Novo Cinema Pernambucano, O cinema do Sertão” (Nogueira and Cunha Filho 14).

O termo *Novo Cinema Pernambucano* de certa forma se firmou, inclusive na academia pernambucana, delineando esse cinema surgido na retomada, mas foi *Árido Movie* o mais usado nos primeiros anos pós *Baile Perfumado*, sendo abandonado gradualmente, a começar por seu próprio criador, Amin Stepple. Isso talvez tenha se dado pela dificuldade em se conter o heterodoxo das produções pernambucanas, sem contar que o termo “árido” ia mais ao encontro da velha maneira regionalista de se ver o sertão no cinema e na literatura, coisa que o *Baile Perfumado* se propunha a rever com sua abundância de águas e cores. Quando Mendonça Filho iniciar sua carreira de longas, ele também irá revisitar o regionalismo, não só com cores, mas retirando do Nordeste a pecha de um povo de miseráveis e famintos, vítimas de místicos, como sucedia no Cinema Novo.

Ainda assim, no bojo do termo *Árido Movie*, Stepple apresentou aspectos importantes, naquele momento de refundação do cinema pernambucano, quando ligou o cinema local ao *Manguebeat*, à renovação da tradição local, sem a abandonar, à filiação ao cinema *udigrudi* brasileiro, mas, ao mesmo tempo, mantendo uma abordagem narrativa mais fácil de comunicação. Também, assumindo uma postura regional, sem se integrar ao que se conhecia como o

regionalismo advindo do cinema e da literatura brasileira, como afirma Stepple, em depoimento na reportagem de Luiz Zanin ao Estado de São Paulo:

Regional é o nosso elemento mesmo, mas não queremos cair no regionalismo, naquilo que o termo implica de típico e localizado (...) Há uma intenção clara por trás disso: fugir à vocação miserabilista, tão presente no cinema nordestino (...) Não flertarmos nem com a incomunicabilidade, nem com a apologia da pobreza (...) nossas referências vêm do próprio cinema. (Qtd in. Nogueira and Cunha Filho 15)

Assim, essas declarações de Stepple servem como um manifesto informal daquele cinema pernambucano que ressurgia nos anos 1990, um cinema com referências e influências da tradição cinematográfica mundial e brasileira, mas com o intento de se distanciar da imagem de Nordeste que vingava até então, de pobreza e miserabilidade, de seca com lama coalhada no chão, rios secos e gado morto sob o sol, de populações famintas seguindo messias, em um estado constante de guerra de Canudos eterno, embora Mendonça Filho faça referências a Canudos em *Bacurau* (2019), como veremos.

Após essa renovação da imagem do Nordeste, os filmes voltariam, nos anos 2000, a explorar os dramas e as complexidades urbanas de Recife, uma cidade cuja experiência pode ecoar em qualquer grande centro do Brasil e do mundo. Mas, antecipando este retorno à capital, *Baile Perfumado* já começa a chamar a atenção do espectador para a cidade, que volta a ser, como desde sempre, um dos personagens principais. Ao reapresentar Recife por meio do uso de imagens de *A Filha do Advogado*, a cidade do Recife, também se atualiza no discurso, como os elementos de um dêitico linguístico (tempo, lugar, pessoa). A cidade do Recife é apresentada no cinema pernambucano como uma espécie de “carta-coringa”, que funciona em qualquer combinação no jogo de cartas, ou nos enredos dos filmes. Esses aspectos de enunciação e dêixis serão

aprofundados no capítulo sobre enunciação cinematográfica. A presença de Recife nos filmes expressa sentimentos contraditórios de fascínio e frustração, uma relação quase “abusiva” entre a cidade e seus habitantes, que vivem em meio a um progresso que tanto os inspira quanto os oprime.

Assim, logo no início, em uma sala de cinema escura do início do século XX, *Baile Perfumado* projeta os créditos do cinema mudo, justamente *A Filha do Advogado* (1926), que vimos mais acima, no ciclo do Recife. Na sala, a câmera explora os rostos dos espectadores na escuridão, até enquadrar um elegante casal, os próprios Lampião e Maria Bonita, em uma incursão secreta para o cinema. *Baile Perfumado* faz um aceno comunicativo, enunciativo, para o espectador contemporâneo recifense, com uma pergunta que se desenvolverá na cena seguinte. Na sequência, quando o casal está retornando de barco para o esconderijo, Maria Bonita comenta: “Mas Virgulino, o Recife é muito do bonito, não é, tu queria ver?” Lampião responde: “Prefiro coisa que se aviste,” uma relação pragmática do cangaceiro com a realidade, em oposição ao fictício ou sonhado, projetado na tela. Mas essa pergunta e desejo de conhecer Recife tem endereçamento duplo, ao mesmo tempo que se dirige a Lampião e ao espectador recifense.

A pergunta interpela o espectador a também responder: afinal, o Recife é mesmo bonito? Ainda é bonito? Ou não? O que mudou para melhor ou pior? Essas questões revisitam uma reflexão sobre a transformação urbana e o impacto do progresso, quer este espectador se encante ou se mostre perplexo com o estado atual da cidade. O filme, portanto, expande seu foco, sobre inicialmente o sertão e o cangaço, o fazer cinema, para abordar a relação complexa entre o cinema pernambucano e a cidade de Recife. É esta relação simbiótica, cidade e cinema, que será sempre explorada de maneira reflexiva na diegese dos filmes de Mendonça Filho, e pernambucano, em geral.

Esse diálogo entre Recife e o cinema já havia sido explorado em *Utopia Provinciana: Recife, Cinema, Melancolia*, de Cunha Filho, que descreve o Recife do ciclo dos anos 1920 como uma cidade melancólica, nostálgica de seu passado de protagonismo nacional e marcada por uma urbanização inspirada em Paris que, como veremos, era criticada por Gilberto Freyre. No entanto, o Recife de *A Filha do Advogado* tornou-se o “Recife velho” ou “Recife antigo,” e, quando o cinema pernambucano ressurgiu nos anos 1990, a cidade se tornara um espaço cujas promessas de modernidade eram vistas com crescente ceticismo.

Esse ceticismo sobre o desenvolvimento urbano se tornou tema frequente nas obras de cineastas pernambucanos contemporâneos, aproximando-se aqui Freyre de Kleber Mendonça Filho, Renata Parente e Claudio Assis, que exploram em seus filmes a gentrificação, expansão imobiliária e corrupção. A cada filme, Recife é reinterpretada como uma cidade possível, uma entidade renovada, refletindo continuamente a identidade e a trajetória da cultura pernambucana.

Por fim, importantíssima, ainda, é a relação de *Baile Perfumado* com o *Manguebeat*. Em *A aventura do Baile Perfumado: 20 anos depois* (Nogueira and Cunha Filho 269) os autores e os entrevistados são quase unânimes em afirmar que esta primeira fase pós-retomada, com a filmagem do *Baile Perfumado*, foi determinada e movimentada pela explosão do *Manguebeat*. Essa explosão foi comandada por Chico Science, que cria um gênero de fusão entre emboladas nordestinas, hip-hop e hard-rock, e, principalmente, maracatu afro-brasileiro, de baque virado. Usando a própria lama do mangue do Rio Capibaribe — que atravessa toda a cidade do Recife — como ponto de partida, Chico Science retoma a narrativa justamente onde outros escritores haviam terminado suas obras, em poesia e romance, em *Morte e Vida Severina* (Melo Neto), e *Homens e Caranguejo: o ciclo do caranguejo* (Castro). Foi em torno desse novo gênero que o cinema

pernambucano renasceu, em meio à efervescência gerada na cultura local, na elevação da autoestima da juventude da cidade.

Baile Perfumado tornou-se um marco no renascimento do cinema pernambucano, em uma verdadeira ode ao cinema, e uma celebração da resiliência cultural de Pernambuco. Combinando história, música e identidade local, o filme transformou a narrativa do Nordeste no cinema, ajudando a redefinir o que é o cinema regional e inspirando futuras gerações de cineastas a explorar a diversidade cultural e a complexidade histórica de Pernambuco.



Figura 5 As cores do sertão em *Baile Perfumado*

1.5 Dos Anos 2000 ao Presente

Após a embriaguez pelo sucesso de *Baile Perfumado*, houve um pequeno hiato, com a produção de apenas alguns documentários em Pernambuco. Mas, a partir de 2002, com o lançamento de *Amarelo Manga* (2002), de Claudio de Assis, o cinema pernambucano experimentou uma explosão de filmes de ficção bem-sucedidos, somando mais de quarenta produções até o presente. Contudo, antes de avançarmos, voltemos para um ano antes de *Baile Perfumado*. É preciso citar o excelente curta-metragem, *Cachaça* (1995), de Adelina Pontual, sobre um duelo de bêbados em um bar de Recife. O curta é importante, primeiro por colocar uma

diretora talentosa como precursora da onda que surgiria só no ano seguinte. Em segundo, o filme já apresenta algumas características que se estabelecerão no cinema pernambucano, como o financiamento público e a trilha sonora de Fred Zero Quatro, um dos outros fundadores do Mangubeat. Também, a participação do experiente Chico Dias como protagonista antecipa a parceria que se estabeleceria com ele e o cinema em Pernambuco, tanto em *Baile Perfumado* quanto *Amarelo Manga*.

A lista de filmes importantes e premiados é extensiva, mas destaquem-se aqui alguns, com comentários, os que se relacionam mais de perto com esta dissertação. Cláudio Assis trouxe para as telas obras impactantes como *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006), *Febre do Rato* (2012), todos com roteiro de Hilton Lacerda, onipresença nos roteiros e direção de inúmeros filmes pernambucanos, e *Piedade* (2019). *Amarelo Manga* e *Febre do Rato* são uma espécie de *udigrudi* (o underground brasileiro) *made in* pernambucano, nos quais o Recife que surge nas telas jamais se apresentaria como um cartão postal. É um Recife sujo, decadente e violento, com personagens às margens da sociedade.

Febre do Rato, filmado em preto e branco, sobre as peripécias de um poeta marginal (Irândhir Santos), realça a estranheza. Se é possível falar de uma nova pernambucanidade, *Febre do rato* certamente se encontra no rol dos filmes que desafiam essa idealização confortável de passado glorioso e Recife como uma Veneza idealizada dos trópicos. Pelo contrário, gera mal-estar com cenas de incesto e sujeira, afinal Zizo tem a febre do rato, ou alucinação desvairada e sem freios, contra qualquer normatização social, contra qualquer arte dócil ou conformada, indiferente aos desafios do presente. E assim Zizo, o poeta inconformado, vai imprimindo seus tabloides, criticando a sociedade recifense, gritando nos alto-falantes do carro, fazendo seus saraus ao ar livre, nas ruas, nas feiras públicas, causando distúrbios nas paradas militares do Sete de

Setembro — ou seja, na memória heroica nacional. Até o dia em que é preso nu com a namorada em um protesto na rua, e ser jogado inconsciente nas águas sujas do rio Capibaribe, como se fosse um dos dejetos (ou ratos) que frequentam essas águas no centro do Recife.

Marcelo Gomes, em colaboração com Karim Aïnouz, dirigiu os *road movies* *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), além de *Era Uma Vez Eu, Verônica* (2012), *Estou Me Guardando Para Quando o Carnaval Chegar* (2019) e *Paloma* (2022). *Cinema, Aspirinas e Urubus*, a história sobre a amizade de um alemão e um sertanejo, durante a Segunda Guerra Mundial, pelo interior de Pernambuco, tem sido um dos filmes mais premiados no Brasil e no exterior, com mais de trinta prêmios e indicações. Já *Paloma*, baseado na história real de uma mulher transgênero, casada e católica, vem recebendo diversas indicações e prêmios em festivais internacionais, mantendo o cinema em Pernambuco envolvido e atuante com questões LGBTQ, desde *Tatuagem*.

Daniel Bandeira dirigiu *Amigos de Risco* (2007), filme com uma condição de *cult-movie* em Pernambuco, pelas dificuldades de filmagem e produção, perda dos rolos originais, o que resultou em verdadeira odisseia para se conseguir assistir ao filme, em Recife. As aventuras trágicas de três amigos pelas ruas na noite do Recife têm a presença quase anônima no Still e pós-produção de Kleber Mendonça Filho e sua esposa e produtora, Emilie Lesclaux, bem antes de filmarem *Recife Frio*, em 2009. A paranoia de se viver no Recife, e de sair e voltar vivo de uma noite nesta cidade, certamente ecoa em *O Som ao Redor*, anos depois.

Paulo Caldas, além de codirigir *Baile Perfumado* (1996), realizou *Deserto Feliz* (2007), este bastante premiado no Festival de Gramado, inclusive com o Kikito de Ouro para a direção. Assim como *Baixio das Bestas*, *Deserto Feliz* é um filme duro de assistir, sobre Jessica, uma adolescente abusada sexualmente pelo padrasto. Ao fugir para o Recife, inicia uma vida de

prostituição, especialmente no negócio do turismo sexual de europeus no Brasil. O Bairro de Boa Viagem é mostrado por este lado noturno, em que mulheres pobres, vivendo em cortiços, ganham a noite com os corpos e sonhando com uma vida melhor na Europa. Infelizmente, o sonho de Jessica de mudança, ao namorar um alemão simpático e carinhoso, não termina bem. *Deserto Feliz* não é filme para orgulhar a pernambucanidade tradicional, que certamente jogaria para baixo do tapete essas verdades indigestas sobre a vida dessas meninas vítimas de abuso sexual no Estado.

Gabriel Mascaro apresentou *Boi Neon* (2015) e *Divino Amor* (2019), dois filmes que investem bastante na cinematografia e uso de cores, como o próprio título do primeiro indica. *Divino Amor* se passa em um futuro não muito distante, com o Estado brasileiro totalmente dominado por uma facção evangélica, o que certamente fez muita gente refletir, durante os anos Bolsonaro (2019-2022).

Boi Neon, premiadíssimo no Brasil e no exterior, imerge no universo das vaquejadas no interior do Nordeste, mas com vários desafios à mentalidade tradicional. A história é centrada em uma trupe que vive na estrada de competição em competição. É um modelo de família totalmente subversivo à lógica patriarcal. Iremar, o vaqueiro, sonha em ser estilista de moda, e passa boa parte de seu tempo livre produzindo seus figurinos. Apesar de desafiar a lógica machista da região, é sempre bom lembrar que Lampião também gostava de costurar, e tinha um senso estético no vestuário que até hoje é explorado. Galega (Maeve Jinkings), a mulher da trupe, é a motorista e mecânica do caminhão, e comanda o grupo, ou seja, a trupe é uma espécie de matriarcado. Assim como *Baile Perfumado*, é um filme que desafia estereótipos sobre o Nordeste, não centrado no macho, e é um sertão colorido e poético. Por fim, a presença do boi, e sua relação erótico-religiosa com Iremar, não deixa de reinventar a tradição fortíssima do boi para o nordestino, o qual é tanto aquele que o alimenta, quanto é uma figura do sagrado.

Baixio das Bestas (2006), dirigido por Claudio Assis, explora temas de voyeurismo, violência e degradação em uma pequena cidade nordestina, confrontando o espectador com cenas de abuso e exploração de uma jovem explorada pelo avô. Desde o início, enquanto ela paira nua contra uma parede, nos fundos de um posto de gasolina, a câmera adota uma postura que reflete o olhar dos *voyeurs*, que pagam ao avô para ver a menina e se masturbar. A princípio a câmera mantém uma certa distância, mas se aproxima gradualmente, conforme a violência aumenta, especialmente em momentos em que os homens da cidade passam a pagar para tocar a menina. Essa aproximação da câmera cria uma conexão perturbadora entre o espectador e os abusadores, sugerindo uma reflexão sobre o papel do espectador dos filmes como cúmplices passivos da violência.

Assis, ao provocar o espectador com esse olhar, levanta questões sobre a moralidade e a responsabilidade ética de quem assiste. O filme implica o público nas atrocidades que retrata, semelhante ao que Paul Schofield observa em *Funny Games* (1997), de Michael Haneke, onde a interação dos personagens com a câmera desafia o espectador a reconhecer seu próprio envolvimento na violência que consome (2021). Em *Baixio das Bestas*, esse confronto moral questiona até que ponto o público suporta o olhar, e até onde tolera o abuso representado. Ao abordar temas de exploração sexual e violência com uma câmera que quase se alinha ao olhar dos abusadores, *Baixio das Bestas* desafia o espectador a refletir sobre sua própria posição ética e moral diante de conteúdos perturbadores, oferecendo uma crítica incisiva à cumplicidade do olhar passivo frente a cenas de brutalidade.

Tatuagem (2013), escrito e dirigido por Hilton Lacerda, retrata a relação amorosa entre o diretor de uma trupe anárquica de teatro de variedades e um soldado do exército brasileiro, ambientada nas cidades de Recife e Olinda, nos anos 1970. O filme explora o choque entre a ordem

libertária da trupe e a ordem patriarcal-autoritária da ditadura militar, expondo o confronto entre a resistência cultural e a repressão institucional. Em 2018, com o governo homofóbico e fascista de Jair Bolsonaro, a obra ganhou ainda mais importância como símbolo de resistência.

Inspirado em figuras como Guilherme Coelho, Muniz de Britto e o dramaturgo argentino, Tulio Carella, que viveu e foi posteriormente expulso de Recife pela ditadura, o filme explora o universo do teatro e do cinema marginal, especialmente o Super-8. A presença do cineasta-personagem Joubert (quase Jomard...), que documenta e atua em cena, introduz uma camada reflexiva que dialoga com a história do cinema pernambucano, simbolizando o papel da arte como resistência cultural. Assim, *Tatuagem* mantém um duplo discurso: aquele sobre as aventuras da trupe, e o discurso sobre a luta cultural do teatro de variedades e do cinema em Pernambuco, nos anos 1970. A anarquia e o deboche tropicalista da trupe aparecem em cenas como a “inauguração do futuro,” onde, após terem seu espetáculo censurado, realizam uma performance incendiária. Logo em seguida, os caminhões do exército chegam para reprimir a apresentação. Essa sequência destaca a resistência performática da trupe e a reflexividade cinematográfica que permeia o filme, incorporando a estética e os ideais do Super-8 como uma utopia.

Por fim, *Tatuagem* permanece atual e urgente, especialmente diante do ressurgimento de discursos de extrema-direita, homofóbicos e misóginos. A utopia de *Tatuagem* — de liberdade e expressão plena — ainda não se realizou, nem em 2013, ano de lançamento, nem até hoje, mas evidencia o quanto essa resistência cultural é necessária e continua sendo uma questão central no Brasil contemporâneo.

Amor, Plástico e Barulho (2013), escrito e dirigido por Renata Pinheiro, narra a história de duas cantoras do gênero brega-eletrônico, estilo que faz sucesso nas periferias das cidades do Nordeste. Protagonizado por Maeve Jinkings, uma das atrizes mais solicitadas do cinema

pernambucano (*O Som ao Redor*, *Aquarius*, *Boi Neon* e *Era uma vez, eu Verônica*), como Jaque, e Nash Laila, (excelente atriz que vive o papel da prostituta adolescente, em *Deserto Feliz*, de Paulo Caldas) como Shelly, o filme narra a ascensão e queda de Jaque, e a chegada de Shelly como substituta.

O filme foi todo rodado em Recife, personagem onipresente, e que não esconde suas feridas e contradições. Renata Pinheiro, que já havia feito documentários híbridos sobre o Recife, entre realidade e ficção (*Praça Walt Disney*, 2011), apresenta a cidade por vários ângulos que mostram a contradição e irracionalidade do crescimento urbano, tomado de assalto pelas grandes empreiteiras. Assim, o filme mostra a representação da cidade com várias escolhas estéticas. Primeiramente, com um aspecto de documentário (sem filtros) e imagens cruas da periferia da cidade, muitas vezes em contraste com os novos arranha-céus sendo levantados ao fundo. Em segundo, mostrando uma periferia altamente estilizada (diria que com uma estética ao ponto de ser reflexiva) no excesso de cores, sujeira e, é claro, o “barulho” que compõe o título.

Amor, Plástico e Barulho aponta com sua reflexividade para a disputa política pelo espaço público, ao mostrar, ao longo do filme as campanhas publicitárias de shopping centers e empreendimentos imobiliários, usando imagens de baixa resolução retiradas do *YouTube*, numa espécie de paródia ao gênero publicitário. O filme ainda continua reflexivo de modo intermedial com outros gêneros, como o citado gênero documentário, mas também com outros meios de comunicação, com inúmeras cenas — na diegese do filme — de programas de TV populares. Esses programas, que proliferam na TV local de Pernambuco, mostram as apresentações das cantoras e shows de calouros, e a maneira desabonadora com que são tratados. Também, a cinematografia do filme muitas vezes se confunde com a linguagem de clipes musicais, inclusive sendo mostrado explicitamente o *making of* das filmagens de um destes clipes, enquanto se aproveita a locação

para mostrar os transeuntes, o povo simples a testemunhar a filmagem, e, claro, a mostrar o Recife histórico (o mesmo do ciclo do Recife) com a região do porto ao fundo.

O sucesso de Renata Pinheiro em seu primeiro longa de ficção coroa uma geração de mulheres que vem fazendo cinema em Pernambuco, desde os anos 1960, especialmente na área dos documentários, como Katia Mesel, Luci Alcântara, Adelina Pontual, Cecília da Fonte, Dea Ferraz, entre outras. Um filme, de fato, carregado de reflexividade e alinhado com as temáticas desta dissertação, que adiciona a forte produção e presença das mulheres no cinema pernambucano. O espectro de resistência é amplo no filme: contra os conglomerados imobiliários, mas também sobre como a periferia sobrevive com arte, e por meio de sua arte. Acima de tudo, é uma história de mulheres pobres que tentam vencer num universo dominado por homens, não só os colegas *performers* masculinos, mas os empresários que as exploram sexual e financeiramente.

1.6 Conclusão

Corta para 2024, em Recife, cinema São Luiz, às margens do rio Capibaribe, situado a poucos metros das cenas iniciais de *A Filha do Advogado*, noventa e oito anos depois. Durante o mês de novembro, ocorreu o XV Janela Internacional de Cinema do Recife, idealizado por Kleber Mendonça Filho e Emilie Lesclaux. Foram oito dias de eventos, mais de cem filmes, em cerca de cinquenta e cinco sessões, todas lotadas. Um festival realizado com dinheiro público, regulamentado por leis federais e estaduais, e patrocínio privado. Quase cem anos depois, o cinema em Pernambuco continua vivo e pulsante. Um cinema que teve um início promissor, que enfrentou desafios insuperáveis, não só pela falta de dinheiro e equipamento, mas desafios tecnológicos, como o da chegada do som. Após uma década de experimentações com as câmeras Super-8 acessíveis, nos anos 1970, mais uma vez impossibilitou-se filmar, após as taxações sobre produtos importados.

Este momento que o cinema em Pernambuco vive não é fruto apenas do sucesso de *Baile Perfumado*, *Aquarius* e *Bacurau*, entre outros, e todos os diretores que começaram a ser premiados no Brasil e no exterior. É fruto da surpreendente cultura cinematográfica que surgiu naquela cidade do Recife portuário dos anos 1920, homenageada nas telas de *Baile Perfumado*, em 1996, como um filme-dentro-do-filme. Recentemente, mais uma vez, ressurge em *Retratos Fantasmas*, em 2023, um filme ambientado em boa parte no cinema São Luiz, e seus arredores, onde há pouco terminou o Janela Internacional. É enfim uma cidade que nasceu predestinada para estrelar no cinema, por mais tortuosos que tenham sido os caminhos. Um cinema projetado no exterior, mas que se endereça especialmente aos espectadores locais, agora mais do que nunca, com a cultura cinematográfica que vem se formando em iniciativas como esta do Janela Internacional.

Durante talvez a sessão mais concorrida da mostra, com pessoas sentadas pelo chão, houve a pré-estreia no Brasil de *Ainda Estou Aqui* (2024), de Walter Salles, com Fernanda Torre e Fernanda Montenegro. Um filme ambientado na ditadura, sobre o sequestro e desaparecimento do deputado Rubens Paiva. Coincidência ou não, durante o ano de 2024, Recife foi mais uma vez tomada por câmeras e equipes de produção, com a filmagem de *O Agente Secreto*, de Kleber Mendonça Filho, com Wagner Moura no papel principal, talvez o ator brasileiro com mais evidência no exterior. Pouco se sabe sobre o filme, mas também é ambientado na ditadura, em 1977. Dois filmes sobre a ditadura, com atores reconhecidos internacionalmente, com financiamento multinacional, lançamento em festivais, e consequente retorno ao Brasil respaldado pela crítica no exterior. Estratégias que serão mais aprofundadas no capítulo sobre festivais no exterior.

No capítulo a seguir, continuamos com uma análise sobre o contexto político e econômico no qual o cinema brasileiro renasceu, nos anos 1990. Se havia sido possível fazer cinema mesmo

na ditadura, com o apoio da EMBRAFILME, com a chegada da reestruturação neoliberal, as regras mudaram. Não só quanto ao financiamento, mas quanto à ação do capital nas cidades e nas sociedades no Sul Global. É preciso, portanto, entender esse contexto para entender de onde vem o cinema de Kleber Mendonça Filho, e a maneira como este reage a essas reconfigurações.



Figura 6 Walter Salles no Janela, Cinema São Luiz

2 Reconfigurando a Cidade, a Sociedade e as Telas: as Contradições do Neoliberalismo no Cinema Brasileiro

2.1 Introdução

Vimos no capítulo anterior um breve percurso do cinema em Pernambuco, com algumas breves sinopses e análises de filmes. Vimos como o cinema no Estado se desenvolveu, a partir de iniciativas amadoras e sem fundos, do início do século XX até o recomeço, a partir dos anos 1990, quando começou a apresentar produções profissionais e apoiadas por patrocínio tanto do Estado quanto privada. E concluímos em 2024 com o estado atual do cinema pernambucano — quase cem anos depois dos primeiros filmes — com o cinema São Luiz ainda vivo e lotado recebendo festivais, como o Janela Internacional de Cinema do Recife, e Kleber Mendonça Filho filmando na cidade do Recife seu próximo filme, *O Agente Secreto*.

Embora seja possível imaginar os cenários da história do Brasil e do mundo por trás deste período de um século, é preciso aprofundar o contexto político-econômico a partir dos anos 1990. Este cenário pós-ditadura e reabertura democrática — e consequentes reformas neoliberais — é especialmente importante para entender como essas reformas impactaram a cidade, a sociedade e a produção de cinema no Brasil.

Após a quase extinção do cinema brasileiro, nos anos 1980, novas formas de financiamento surgiram, possibilitando uma produção estável de filmes, mas, por outro lado, gerando uma leva de filmes mais comerciais, e trazendo o risco de contradições aos que queriam criticar as condições sociais no Brasil. Esses últimos, diferentemente do passado, tiveram então que se equilibrar no paradoxo de usar financiamento privado e capitalista — e consequente controle de conteúdo — e, ao mesmo tempo, criticar esse mesmo sistema e estado de coisas.

Portanto, este capítulo tem o objetivo de analisar, na primeira parte, o impacto nas cidades e na sociedade deste período posterior aos anos Reagan-Thatcher e à derrubada do muro de Berlim, quando foi alardeada a vitória do capitalismo sobre o comunismo, como apregoado por Francis

Fukuyama em *O Fim da História* (1992). É, portanto, sobre como esta reconfiguração do neoliberalismo impactou o Sul Global e, consequentemente, o cinema no Brasil. A argumentação deste capítulo seguirá um fluxo que parte da ação e invasão (neoliberal) e consequente reação na sociedade e nos filmes.

Na segunda parte, há uma análise sobre o impacto das novas formas de financiamento de filmes no Brasil, e sobre como as novas formas de financiamento reconfiguraram o cinema brasileiro, com destaque para os financiamentos do Estado de Pernambuco, que estabilizaram esse cinema como uma potência nacional e internacional, mas com fortes cores locais.

Assim, no que se refere à ação e invasão neoliberal, analisa-se, primeiro, como o capital se aperfeiçoou em investidas consideradas não capitalistas, agora com maior controle do Estado e aparato legal para se legitimar, por meio do espólio tanto do patrimônio público quanto do privado. Segundo, ao comentar a reação, analisa-se como a sociedade reagiu por meio de movimentos populares, especificamente em Pernambuco, com o Ocupe Estelita, e como isso se reflete nos filmes. Também, analisa-se como parte da reação, consciente ou não, coordenada ou não, alguns aspectos sobre o retorno do invisibilizado, do reprimido, com um referencial teórico sobre *haunting*, que cobre tanto o aspecto fictício nos filmes quanto os sociais.

Para este capítulo é importante destacar o referencial teórico que ajuda a cobrir as questões acima, de David Harvey e seu *accumulation by dispossession* (History of Neoliberalism 2005) e sua leitura do conceito de Henri Lefebvre, *the right to the city* (Writing on the Cities 1996). Também, Mark Fisher e seu *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009), no que se refere à face visível do capital e as contradições de se contrapor a este mesmo capital trabalhando por dentro dele. Também o trabalho do *Grupo de Estudo sobre Neoliberalismo e Alternativas* (GENA) *A Escolha da Guerra Civil: Uma Outra História do Neoliberalismo* (Sauvêtre et al.), sobre a

violência explícita na razão de ser do neoliberalismo, assim como sobre aparelhamento do Estado para seus fins econômicos e ideológicos.

Para as questões de *haunting*, trazemos Freud (2003) e seu *Uncanny*, Jacques Derrida (2006) e sua resposta a Fukuyama e *O Fim da História* e, especialmente, Avery Gordon (2008) e os aspectos de injustiça social que se revelam no *haunting*.

Por fim, na segunda parte, encerramos com um resumo sobre leis e editais do audiovisual, e seu impacto na estética dos filmes no Brasil, para entender melhor os aspectos locais e regionais do cinema em Pernambuco e, por extensão, de Kleber Mendonça Filho. Como veremos, esse aspecto local dos filmes em Pernambuco, propiciado por certas exigências dos editais, já antecipa e conecta com o próximo capítulo sobre a reconfiguração da pernambucanidade e aspectos de *Local Film* do cinema em Pernambuco.

2.2 Ação do Neoliberalismo no Sul Global: Impactos Econômicos, Sociais e Culturais

A reestruturação neoliberal surgiu nos fins do século XX, comandado por líderes como Ronald Reagan e Margaret Thatcher. O modelo neoliberal espalhou-se rapidamente pelo mundo, e consistia em privatizações em massa, desregulação da economia e pregação do Estado mínimo. Se esse modelo já trazia arrochos e privações para os países desenvolvidos, no Sul Global a implementação desse ideário político-econômico causou um impacto destrutivo, devido ao já alto endividamento dos países com economias frágeis, e o legado de governos autoritários, especialmente na América Latina. Para esses países do Sul Global foram adotadas medidas draconianas em troca de empréstimos pelo FMI, além de serem forçados a realizar privatizações em massa, cortes em setores essenciais, como os da saúde e educação.

É nessa esteira de apertos e arrochos que o neoliberalismo se instalou no Brasil, que mal havia saído de vinte e um anos de ditadura, e de um governo autoritário que apregoava milagres

econômicos, mas que, ao final, em 15 de março de 1985 deixou o país no precipício da hiperinflação e desabastecimento generalizado.

Se as questões de ajustes fiscais, de inflação, de privatizações, e impactos sociais afetaram o Brasil em geral, muito maior foi o estrago em Estados do norte e Nordeste, como Pernambuco. Apesar disso, foi em meio a essas reconfigurações que o cinema em Pernambuco renasceu, juntamente com a explosão do movimento *Mangubeat*, e é este período que vamos explorar com mais aprofundamento, sobre especialmente os efeitos desta nova pele capitalista na cidade e sociedade, e como ela gerou impactos dentro e fora do cinema.

Sobre essas reconfigurações neoliberais, David Harvey, ao escrever sobre novas formas de imperialismo (2003), apresenta uma variação, baseada em formas clássicas, nas estratégias capitalistas, especialmente quanto às voltadas para sanar o problema de escoamento e reinvestimento da superacumulação de capitais. Ele constrói o conceito de *accumulation by dispossession* — traduzido no Brasil como “acumulação por espoliação” — em cima da leitura de Rosa Luxemburgo sobre Marx, sobre as crises do capital. Embora ele não defina explicitamente o que é o termo, subtende-se como a acumulação de poder e propriedade nas mãos de poucos, enquanto retira direitos e bens públicos da maioria, e isso com a ajuda do Estado.

Harvey enumera várias características, resumidas algumas aqui, no que se aplica mais a esta dissertação — e algo que causa grande impacto no Brasil — como a comoditização da natureza: “The escalating depletion of the global environmental commons (land, air, water) and proliferating habitat degradations that preclude anything but capital-intensive modes of agricultural production have likewise resulted from the wholesale commodification of nature in all its forms” (New Imperialism 148). Para Harvey esta apropriação de bens naturais e públicos é a forma atualizada de expelir comunidades de suas terras e cercarem os terrenos, o cercamento dos

comuns, o alienamento do que é público e redistribuído para o capitalista: “corporatization and privatization of hitherto public assets (such as universities), to say nothing of the wave of privatization (of water and public utilities of all kinds) that has swept the world, indicate a new wave of ‘enclosing the commons’” (New Imperialism 148). Para se entender melhor o cinema em Pernambuco, o mais importante nesta acumulação por meio de espólio é o papel do Estado, cooptado pelo capital: “As in the past, the power of the state is frequently used to force such processes through even against popular will. The rolling back of regulatory frameworks designed to protect labor and the environment from degradation has entailed the loss of rights” (148). Em Pernambuco, a cooptação do poder público se dá a partir do financiamento — como veremos na próxima seção — por parte de grandes construtoras, das campanhas políticas, comprometendo e trazendo, assim, o poder executivo e o poder legislativo para o seu rol de devedores e de empregados. É dessa forma que as construtoras conseguem aprovar projetos que não só espoliam áreas de interesse público, mas inclusive projetos que afetam o meio-ambiente, não importa o quanto a sociedade proteste contra essas ações.

Quando se trata da ação neoliberal nas cidades, Harvey realiza uma conexão com Henri Lefebvre e seu *right to the city*¹, conceito criado em *Le droit à la ville* (1968), ou seja, anterior ao tipo de capitalismo que Harvey pesquisa. Ainda assim, é um conceito que vem sendo bastante reapreciado, especialmente em pesquisas e ações sobre o uso democrático do espaço urbano. Quanto à obra de Lefebvre, escrita no calor dos acontecimentos de Paris 1968, como uma crítica à alienação causada pela urbanização de Paris, Lefebvre define o termo como “a superior form of rights: right to freedom, to individualization in socialization, to habitat and to inhabit. The right to the oeuvre, to participation and appropriation (clearly distinct from the right to property), are

¹ O termo é geralmente usado em inglês, inclusive no Brasil.

implied in the right to the city” (Writings on Cities 73). E continua, quanto a esse tipo de direito, ressaltando ser da cidade moderna e urbana a que se refere: “Among these rights in the making features the right to the city (not to the ancient city, but to urban life, to renewed centrality, to places of encounter and exchange, to life rhythms and time uses, enabling the full and complete usage of these moments and places, etc.)” (Writings on Cities 78).

Já Harvey alia o *right to the city* ao seu *accumulation by dispossession*, atribuindo ao ímpeto urbanizador do capital sua salvação contra as crises de acumulação (surplus). Isso vem já, segundo o autor, desde a urbanização e remodelação de Paris pelo arquiteto Georges-Eugène Haussmann, que partiu com ímpeto destruindo subúrbios para abrir seus boulevards e, nos anos 1940, Robert Moses fez o mesmo em New York. Para Harvey, em todos esses casos houve um escoamento milionário de capital estagnado que, ao mesmo tempo que destruía e espoliava, ainda estabilizava o mercado de trabalho com a contração de mão de obra barata, reduzindo o nível de desemprego. Segundo Harvey, essa experiência do passado tem um contexto parecido com o que Lefebvre escreve seu *Le droit à la ville*, em meio aos protestos contra o Left Bank Expressway, em Paris, uma obra que apagaria vizinhanças tradicionais inteiras, e que Harvey aponta, como finalidade, o escoar de capital acumulado e instalar “the invading ‘high-rise giants’” (The Right 23–40). Essa estratégia do capital é também pano de fundo e tema de boa parte dos filmes do cinema de Mendonça Filho, como veremos nas análises dos filmes.

Harvey, trazendo a discussão para o século XXI, distancia-se da abordagem mais puramente marxista de Lefebvre, de luta de classes, de querer uma cidade controlada pelo proletariado, e apresenta uma definição que abarca um espectro maior da sociedade, com uma relação mais simbiótica com a cidade, com a natureza, em uma visão de cidade mais holística e integrada com o humano:

The question of what kind of city we want cannot be divorced from that of what kind of social ties, relationship to nature, lifestyles, technologies and aesthetic values we desire. The right to the city is far more than the individual liberty to access urban resources: it is a right to change ourselves by changing the city. It is, moreover, a common rather than an individual right since this transformation inevitably depends upon the exercise of a collective power to reshape the processes of urbanization. The freedom to make and remake our cities and ourselves is, I want to argue, one of the most precious yet most neglected of our human rights. (The Right 23–40)

A seguir veremos que este poder coletivo advogado por Harvey, de *reshaping* os processos de urbanização nas grandes cidades inspirou diversos movimentos de resistência à força do capital em impor suas cartografias de concreto e comoditização da natureza. Dentre esses movimentos de resistência, destaque-se o Ocupe Estelita, em Recife, que lutou até ser dobrado pela violência do aparato policial do Estado de Pernambuco.

2.3 *The Right to The City*, Ocupe Estelita e Repressão do Estado

A década de 2010 iniciou-se com uma série de movimentos espalhados pelo mundo afora, como a primavera árabe, os Indignados na Espanha, e os movimentos *Occupy* em Wall Street, com diferentes tipos de reivindicações e de resultados conseguidos. O Ocupe Estelita, embora com título similar ao *Occupy*, tinha uma focalização maior que sua contraparte americana: resistir à ação de um consórcio de mega construtoras em uma área pública leiloadada sem a participação popular. Em consonância com Lefebvre e Harvey, segundo Danielle Rocha e Talita de Lima, o Ocupe Estelita foi:

Um movimento icônico em defesa do direito coletivo de escolher o tipo de cidade para viver (...) O Movimento Ocupe Estelita teve como uma das bandeiras a defesa da

apropriação identitária de um espaço urbano de referência histórico-cultural e paisagística que extrapola a cidade, mas bebe das origens da construção da pernambucanidade, acompanhando os conjuntos portuários e configurando os armazéns localizados às margens do Rio Capibaribe (...) O movimento Ocupe Estelita exemplifica a força da resistência e luta coletiva pelo Direito à Cidade. (Movimento Ocupe)

É interessante como as autoras situam a resistência em um contexto que vai além da importância para a cidade do Recife, ao citar a “construção da pernambucanidade”. É importante porque — sendo preciso fazer uma digressão aqui — este termo *pernambucanidade* surge em meio ao discurso de duas pesquisadoras, sem maiores explicações sobre o que exatamente seja isso. Isso se dá, cremos, pela forma como o conceito — ou mito fundador — está arraigado no inconsciente coletivo dos pernambucanos. Provavelmente, se as autoras estão associando o termo à maneira tradicional, vista na imprensa e política pernambucana, desde os anos 1960, a “referência histórico-cultural e paisagística” a que se referem é relaciona-se à presença holandesa na arquitetura dos arredores. Diz respeito, também, à presença do Porto do Recife e de seu ponto de defesa, o Forte das Cinco Pontas, construído pelos invasores holandeses. No próximo capítulo tentaremos entender melhor essa pernambucanidade e como se refere ao passado de ocupação e expulsão dos holandeses, e suas implicações na cultura e política pernambucanas.

Portanto, com essa defesa das origens da pernambucanidade pelas autoras, o Ocupe Estelita teria lutado por muito mais do que, apenas, ter poder de decisão na cidade, mas pela própria identidade histórica pernambucana. Além disso, a tomada deste terreno pelas construtoras também afetou a memória ferroviária de Pernambuco, de onde se iniciava toda a integração de produção de bens e transporte de pessoas do litoral para o interior do Estado.

Um exemplo de que o movimento tentou resistir não apenas com ocupações foi a entrada do Grupo Direitos Urbanos como parceiro, levando a causa para o campo jurídico e denúncias ao Ministério Público Federal em Pernambuco, além de ampla divulgação nas redes sociais (Rocha and Lima). Sobre esse uso das redes sociais, o movimento pode proliferar as ideias, emoções e convocações com rapidez, acima da capacidade dos poderes do Estado em se preparar adequadamente aos protestos pela cidade. Com isso, em breve tempo foi possível despertar, de maneira econômica e rápida, uma parcela considerável de pessoas, que passaram a se reunir no terreno disputado (Alcântara et al.).

Importante agora é destacar que, além das intervenções na justiça e nas redes sociais, o Ocupe Estelita produziu um documentário seminal para a compreensão do *right to the city* e muito do contexto dos filmes de Mendonça Filho e pernambucanos, o *Recife, Cidade Roubada* (2014)², uma produção coletiva de Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso, e Pedro Severien. Em apenas treze minutos, o documentário consegue compactar de maneira didática o que estava por trás do projeto Novo Recife, da construção do Shopping Rio Mar, no Pina, ligando-o ao bairro de Boa Viagem por uma avenida por cima do ecossistema de manguezal por trás do bairro, a Via Mangue. O documentário é apresentado pelo onipresente, no cinema pernambucano, Irandhir Santos, com participação de Mendonça Filho e moradores das comunidades ao redor do projeto Novo Recife. No depoimento de Mendonça Filho é possível entender a rusga do cineasta com as torres gêmeas, que precederam o projeto Novo Recife, que, segunde ele:

funcionam como verrugas no centro da cidade, no centro histórico da cidade, e elas tiram a ideia de paisagem cultural do centro da cidade, ou seja, elas não têm nada a ver com o

² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk&t=125s>

centro da cidade, da mesma maneira do que está sendo previsto para o projeto Novo Recife não tem absolutamente nada a ver com aquela área específica da cidade. (1:24' a 2:20')

Também, na apresentação de Irandhir Santos, há uma série de perguntas com dêiticos feitas ao espectador (“isto é novo?”) que serão exploradas no capítulo sobre reflexividade e enunciação cinematográfica, sobre como este documentário atualiza de maneira dêitica a ideia de cidade do Recife.

O movimento Ocupe Estelita, apesar de toda a ampla articulação do movimento, começou a sofrer revezes inevitáveis em Pernambuco. Mesmo tendo envolvido parcelas da sociedade e de ter se engajado de maneira formal em judicializações, convocações de políticos em defesa da causa, o movimento sofreu dois golpes. Primeiro, a cooptação, pelo lado das construtoras, desses mesmos políticos e poder judiciário. Ou seja, o projeto foi aprovado no último dia de mandato de um prefeito ironicamente eleito pelo partido dos trabalhadores, João da Costa e, pelo lado da justiça, após uma promotora, Belize Câmara, embargar a obra, ela foi afastada pelos superiores com a alegação de que estava acumulando funções no Ministério Público. Em um segundo momento, a justiça enviou os batalhões de choque da Polícia Militar para realizar a reintegração de posse, com violência se necessário fosse.

A ausência de abordagem sobre a violência, se esta não seria inevitável, por parte de David Harvey, é o que norteia a crítica de Jean-Pierre Garnier, tanto a Harvey quanto ao *right to the city* de Lefebvre. Para Garnier, o grande incômodo da escrita acadêmica é que esta se desvia do assunto e acaba por tornar o chamado a ação algo mais relacionado à retórica e à teoria do que à prática. Não que Garnier faça um chamado direto às armas na luta pelo espaço da cidade, mas, de fato, aponta para os limites dos meios de luta e resistência, quando do outro lado a violência não está descartada, muito pelo contrário:

Entiéndase en primer lugar confrontación con los poseedores, pues éstos no dejarán de resistir económica e institucionalmente, primero, (con la ayuda, asimismo, de los medias que controlan) y, en última instancia, acudiendo a sus llamadas fuerzas del orden. Es ilusionarse, en efecto, suponer que la burguesía se dejaría desposeer pacíficamente del poder de modelar la ciudad según sus intereses. Por cierto, a riesgo de escandalizar a algunos, no puedo evitar recordar la célebre advertencia del Presidente Mao: “la revolución no es una cena de gala. (Garnier 223–224)

Essa constatação de Garnier, de que não existe revolução sem violência, e de que a burguesia não irá largar de seu poder sem o uso da força, e da força do Estado, vai contrário à pregação do Estado mínimo neoliberal. É mínimo na desregulamentação do mercado, na educação, na saúde pública, mas precisa ser forte na cooptação das oligarquias locais e da política, reprimindo a reação dos que estão à margem, e jogando uns contra os outros. Para o Grupo de Estudo sobre Neoliberalismo e Alternativas (GENA), criado na França, após o interesse despertado pelas eleições de Donald Trump e Jair Bolsonaro, o neoliberalismo precisa ser desmascarado quanto a sua acepção mais violenta de ataque aos direitos civis, de alianças com o pensamento racista e de perseguição às minorias. Segundo os autores, o Estado neoliberal precisa ser: “um Estado forte e violento para retirar o caráter político da decisão democrática, depositando a direção da economia nas mãos de um conselho de tecnocratas e no suporte da força militar: com isso, a cisão da sociedade em partes antagônicas se atualiza como estímulo da guerra civil” (Sauvêtre Pierre 9).

Destaque-se que essa guerra civil não se configura como uma guerra civil clássica, mas como uma ação civil do Estado contra qualquer resistência ao capital, especialmente as coletividades organizadas de sindicatos, minorias e povos originários, como afirma o GENA:

Qualquer forma coletiva de sociabilidade alternativa ao modelo individualista da lógica de mercado significa um risco à ordem. Daí o discurso de que um perigo ronda a civilização, forçando a necessidade do combate e da intervenção (...) A civilização em risco é a ocidental: branca, classista, heteronormativa, patriarcal. (22)

Assim, no final das contas, restam os problemas das democracias quanto ao sequestro, pelos tecnocratas, das funções dadas a agentes políticos. Estes, também, realizam seguidos estelionatos eleitorais, contrários às propostas que os elegeram, como foi o caso do prefeito do Recife, e usam o poder policial para apagar o fogo dos descontentes.

Por fim, em uma entrevista que David Harvey concedeu a Garnier, em 2010, este perguntou se Harvey achava que um dia as classes dirigentes desistiriam de ser o que são, sem reagir, mesmo sob forte pressão popular, se “¿consentirían en ser privadas de su poder económico y político, esto es, en dejar, finalmente, de ser clases dirigentes. ¿No es esto un sueño, por no decir uma hipótesis irrealista sino absurda?” Harvey não soube responder. Apenas disse que nunca cogitou sobre o assunto (Garnier 224).

No entanto, se pudermos fazer justiça a David Harvey, em uma tentativa dele de sair da teoria para a prática, quatro anos após esta entrevista, em 16 de setembro de 2014, ele compareceu à ocupação do Estelita para apoiá-los, em um momento em que a polícia já realizava operações de repressão costumeiramente. Em uma fala para os ocupantes, ele disse para o grupo: “I write about the right to the city, and you do it. This is the most important thing” (Alcântara et al. 261). Enfim, uma bela concessão ao fazer na prática.

Após anos de idas e vindas, em 29 de agosto de 2019, os últimos ocupantes do espaço foram expulsos, e o terreno foi logo ocupado pela segurança privada com cães de guarda das construtoras (Santos). Assim, o movimento, após envolver a sociedade, a política, o ministério

público, a justiça, artistas, e aguentar batalhões de choque, cavalaria, balas de borracha e gás lacrimogênio, foi finalmente imposta a vontade de cima para baixo.

Restou, por enquanto, construir uma ocupação nas telas de cinema, na ficção, e é o que Kleber Mendonça Filho e outros iriam realizar nos anos seguintes. Mas antes de analisarmos os filmes, vejamos uma outra forma de reação à ação não só neoliberal, mas das desigualdades seculares no Brasil, presentes na obra de Mendonça Filho: as assombrações e *haunting* na sociedade e na ficção literária e cinematográfica.



Figura 7 David Harvey no Ocupe Estelita. Fonte: Alcântara et al.



Figura 8 Repressão do Estado. Fonte: Diário de Pernambuco TV

2.4 *Hauntology* e Cinema: o Retorno do Invisibilizado

Sons de passos no quintal das casas à noite, ruídos estranhos, sonhos, pesadelos, aparições, uivos na mata, cachoeiras que vertem água em sangue, cabeças degoladas de cangaceiros, e o próprio Lampião se dirigindo à câmera com leitura labial praticamente intraduzível: o cinema pernambucano é assolado por aparições e estranhezas às vezes difíceis de se separar na diegese do filme, se por razão fantástica ou realista, ou por um impressionismo da narrativa, focalizando na psique dos personagens.

Essa assombração (*haunting*) pernambucana nos remete a pelo menos duas abordagens, primeiro, a de Freud e seu *Unheimlich/Uncanny*, ou o retorno recorrente do reprimido; em segundo, o espectro abordado por Jacques Derrida, que, na verdade, seria o fantasma de Karl Marx, que retorna para assolar a consciência capitalista, neoliberal e vencedora, segundo Francis Fukuyama. Enquanto em Freud o *Uncanny* apresenta-se como uma assombração de caráter pessoal e psíquico, em Derrida o fantasma de Marx retorna em um contexto político-econômico mais próximo do ambiente no qual o cinema pernambucano transita, a partir dos anos 1990. Os espectros de Derrida podem ser mais ou menos reconhecidos em suas origens sociais e históricas e, quando estes surgem e falam, geram a oportunidade de o espectador travar contato com eles e, quem sabe, abrir-se para ouvir o que eles têm a dizer.

O *Unheimlich* freudiano, ou o *Uncanny* (tradução inglesa), ou o *infamiliar*, em tradução mais recente brasileira (2019), apresenta-se como “the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar” (Freud 124). Ou pode ser dito da maneira que Freud elabora Schelling: “the term *Uncanny (unheimlich)* applies to everything that was intended to remain secret, hidden away, and has come into the open” (132). Freud, após longa análise lexical e semântica, apresenta o *Uncanny* como algo místico, oculto, divino e, principalmente algo

escondido e perigoso. Para ele, esses atributos são a causa da ansiedade relacionada ao fenômeno que, no fim das contas, apresenta-se como a repressão aos instintos mais primitivos dos quais o homem moderno não conseguiu se desvencilhar, como a atitude em relação à morte, o animismo, a bruxaria, como ele resume:

Today we have surmounted such modes of thought. Yet we do not feel entirely secure in these new conditions; the old ones live on in us, on the look-out for confirmation. Now, as soon as something *happens* in our lives that seems to confirm these old, discarded beliefs, we experience a sense of the *Uncanny*. (Freud 154)

Em seu artigo, Freud explora o conceito de *Uncanny* usando exemplos literários e clínicos. Mas ele faz questão de frisar a diferença de recepção entre um leitor que se depara com o *Uncanny* em uma obra literária e alguém que se depara com isso na realidade. Essa diferença se dá, na literatura, quando o fantástico faz parte do pacto de verossimilhança da diegese, como nas narrativas homéricas. Ou, por outro lado, se deve à liberdade do autor em criar seu mundo ficcional e atribuir a ele o fantástico e o inesperado, extrapolando por demais as possibilidades realistas, o que reduziria, para o leitor, o efeito de *uncanniness*:

We adapt our judgement of the conditions of the writer's fictional reality and treat souls, spirits and ghosts as if they were fully entitled to exist, just as we are in our material reality (...) Not so, however, if the writer has, to all appearances, taken up his stance on the ground of common reality. By doing so he adopts all the conditions that apply to the emergence of the Uncanny in normal experience (...) but the writer can intensify and multiply this effect far beyond what is feasible in normal experience. (156)

Dessa forma, Freud realiza não só uma análise de fatores psíquicos, mas de toda uma teoria da literatura, quanto ao pacto ficcional do autor com o leitor, e se o autor insere sua ficção no modo

realista ou não. Se o leitor entende que a ficção segue uma representação realista, e de repente se depara com o inusitado, o estranho, o infamiliar, aí, sim, estará diante do efeito do *Unheimlich*.

Da mesma maneira, diante da forma realista que os filmes do corpus se apresentam, assim também seus personagens infamiliars e reprimidos se projetam nas telas recorrentemente, causando estranheza, ora fantasmagórica, ora em sonhos, ora de maneira alegórica, mas nem tão oculta assim. Um exemplo claro se dá quando, em *O Som ao Redor*, um filho de pai assassinado no campo (Clodoaldo) vai, na companhia de uma vigia de um olho só (como Lampião o era), desafiar um empreiteiro e espécie de coronel urbano da cidade. Tanto a biografia de Clodoaldo quanto a de Lampião, que também teve o pai assassinado, se confundem nesta espécie de retorno do reprimido ou tornado invisível para a sociedade.

Embora a teoria do *Unheimlich/Uncanny* tenha ficado à margem do corpus desenvolvido por Freud, o conceito tomou novo impulso em vários momentos do século XX, quanto à teoria da literatura, especialmente quanto ao Fantástico, com Tzvetan Todorov, e o Abjeto, o Grotesco, com Julia Kristeva. Houve assim o que Anneleen Masschelein chama de “disseminação do *Uncanny*” em fins do século XX para outras disciplinas, em pelo menos dois campos, um mais ligado à estética e outro à teoria política e sociedade:

Generally speaking, the dissemination of the Uncanny in the twentieth century runs along two axes. The postromantic/aesthetic tradition emphasizes the semantic kernels of transcendence, the supernatural, and the occult. The existential/post-Marxist semantic line of alienation, strangeness, and angst will emphasize the Uncanny relation to society, politics and ethics. (Masschelein 131)

Segundo Masschelein, essa linha pós-marxista surge praticamente com a queda do muro de Berlim e a reação de Derrida a Francis Fukuyama. O *Uncanny* assim se desloca de uma perspectiva individual e psíquica para uma reação a questões político-econômico-sociais. O *Uncanny* se dissemina em um contexto marxista — embora seu autor, Derrida, fosse visto com desconfiança por marxistas —, e agora o *Uncanny* é visto como um conceito filosófico paradoxal que busca o reprimido na história, na sociedade, o invisível mas presente, as tentativas de apagar o passado, quando este ainda influencia e molda o presente:

“hauntology”: a philosophy of haunting, of the return of the repressed, in which the spectral takes precedent over being, existence. This new philosophy wants to examine the intermediate or suspended state of the ghost and of fiction — neither dead or alive, neither here nor there — as exemplary of the immaterial, the virtual, and the unspeakable in our society. Thus, he argues that Marx’s specter haunts the present world and its institutions, even more so when Marxism is triumphantly declared dead by capitalism. (Masschelein 139)

Partindo assim dessa *hauntology* originada em Freud e disseminada em outros campos, Avery Gordon traz para a sociologia e a crítica literária a preocupação com certos apagamentos, desaparecimentos, buscando reconstrução histórica. Gordon analisa, primeiramente, por exemplo, a ausência de Sabrina Spielrein na história da psiquiatria, ela que foi paciente de Carl Jung, e primeiro elo deste com Freud. Em segundo, analisa o romance *Como em la Guerra*, de Luisa Valenzuela, sobre o desaparecimento de prisioneiros políticos na ditadura argentina. Por fim, analisa a herança escravagista na sociedade americana, em *Beloved*, de Toni Morrison. Segundo a autora, *haunting* é:

One way in which abusive systems of power make themselves known and their impacts felt in everyday life, especially when they are supposedly over and done with (slavery, for instance) or when their oppressive nature is denied (as in free labor or national security) (...) What is distinct about haunting is that it is an animated state in which a repressed or unresolved social violence is making itself known, sometimes very directly, sometimes more obliquely. (xvi)

Nas análises dos filmes retornaremos a este *haunting* em relação especialmente ao retorno dos subalternos, como as empregadas domésticas nos curtas de Mendonça Filho, além de *o Som ao Redor* e *Aquarius*, como já destacado por Stephanie Dennison (185), assim como dos marginais oriundos da injustiça social e do coronelismo, representados pelas constantes reaparições de cangaceiros ou seus correlatos alegóricos, tanto na cidade grande quanto no campo, em *Bacurau*.

Por fim, ainda fazendo uma relação com o contexto econômico do capitalismo tardio, ou o realismo capitalista de Mark Fisher, segundo Antônio Galvão, o *haunting* “assombra e combate o realismo capitalista (...) uma prática, constituída a partir de um impulso de lembrar ou de desesquecer os caminhos emancipatórios obstruídos pela regulação neoliberal, ou seja, possíveis futuros perdidos ou possibilidades ocultas no presente” (Galvão et al. 16). Ou seja, há uma relação entre *hauntology* e o pensar em outros futuros, rasgando o véu quase que indestrutível que projeta o capitalismo como única opção viável, incluindo sua cartografia imposta nas cidades e nos corpos.

Concluindo, ao longo dos filmes estas aparições podem ser elencadas em algumas categorias não excludentes que representam um diagnóstico das condições sociais presentes: o bandido por questão de classe (social); os africanos escravizados e seus descendentes, os quais são vítimas de racismo; as empregadas domésticas; as vítimas de violência no campo; os erradicados de suas comunidades pela brutalidade das empreiteiras de construção; os fantasmas dos cinemas

destruídos ou tomados por igrejas neopentecostais; a natureza — árvores, rios e mangues — sendo destruída e concretada pelo capital.

Na próxima seção, finalizamos este capítulo, que começou analisando o impacto das reformas neoliberais nos países do Sul Global, especialmente o Brasil, e como novas estratégias de espólio do capital afetaram a cidade do Recife, dando luz a movimentos de resistência e temas que são constantemente explorados no cinema pernambucano. Agora vejamos, ainda nesse contexto neoliberal, como as novas formas de financiamento impactaram o cinema brasileiro, facilitando a produção, por um lado, mas lançando desafios aos que pretendem realizar um cinema crítico e atento às questões político-sociais. Destacaremos especialmente os financiamentos e fundos no Estado de Pernambuco, e como estes propiciaram o renascimento do cinema local e o florescimento da cultura cinematográfica local na totalidade.

PARTE II

2.5 Reconfigurações e Desafios nas Telas Brasileiras

Na análise dos filmes do corpus, é necessário contextualizar o cinema a partir da retomada e refletir sobre a relação entre cinema e o financiamento cultural e mecenato do Estado brasileiro, e, posteriormente, analisar a questão do financiamento estadual e local do cinema pernambucano, especialmente para entender a presença de conteúdo cultural local nos filmes.

Os que produzem cinema no Brasil sempre estiveram envolvidos, em diferentes níveis, em uma relação muitas vezes conturbada com o Estado, em busca de apoio e patrocínio. Esta necessidade de apoio deve-se ao cinema ser uma forma de arte complexa e dispendiosa, tanto na sua produção quanto na distribuição, problema acentuado nos países latino-americanos, sempre às voltas com problemas econômicos. Todavia, é importante notar que buscar investimentos advindos do Estado brasileiro não é mais buscar por favores, porque desde a constituição brasileira de 1988, art. 215, é dever do Estado brasileiro garantir o apoio — por meio do Plano Nacional De Cultura — à “produção, promoção e difusão de bens culturais” (Constituição). Ou seja, não é favor do Estado apoiar o cinema brasileiro, mas obrigação legal. Esse apoio foi renovado, a partir de Medida Provisória recente que alterou a Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), em 2024, com o repasse de recursos da União aos Estados, na ordem de quinze bilhões de reais em cinco anos, recursos dos quais o audiovisual terá uma parcela (Senado Notícias).

Quanto a esta relação entre cinema e Estado brasileiro, este sempre participou, de uma maneira ou de outra, do financiamento, pelo menos a partir da fundação da EMBRAFILME, em 1969. E participou com diferentes níveis de interesse ou controle ideológico sobre o conteúdo e temas dos filmes, geralmente incentivando projetos de identidade nacional, como os alinhados à ditadura nos anos 1970. Dentre esses últimos, a superprodução — no sesquicentenário da

independência do Brasil — *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra, foi um dos maiores sucessos de bilheteria no país, que agradou enormemente o ditador Emílio Garrastazu Médici, que chegou a mandar telegrama para a equipe, elogiando o filme (Maia). Por outro lado, estes mesmos governos autoritários censuravam, na mesma proporção, o que não interessava a eles. Nesses anos 1970, os excessos na censura, e os riscos de perseguição política para os que se arriscavam a criticar a ditadura, terminaram por gerar algo pior que a censura do regime: a autocensura. No entanto, apesar desses entreviros na relação Estado autoritário e classe artística, ainda assim a produção cinematográfica conseguiu se manter de pé até o fim do regime ditatorial, em 1985.

2.6 Financiamento Público-Privado e Retomada

No início dos anos 1990, com a chegada do primeiro presidente eleito pelo voto popular pós-ditadura, Fernando Collor de Mello, o cinema brasileiro tomou um golpe que muitos consideraram, à época, como mortal. Collor de Mello, procurando afastar o Estado de uma posição supostamente paternalista ou controladora da produção artística — e descumprindo a constituição — tentou seguir à risca a cartilha neoliberal de Estado mínimo. E assim iniciou uma política cultural regada pelas leis de mercado, extinguindo, em 1992, a EMBRAFILME, principal administradora do financiamento do cinema.

Esse dismantelamento do aparato estatal ao cinema não foi caso isolado na América Latina, ocorrendo também — na esteira da derrocada da União Soviética — em Cuba, México e Argentina, ocorrendo o que Paul Schroeder cita como um “neoliberal restructuring”, que veio praticamente a colapsar essas indústrias com longo histórico de relação com o Estado (Latin American Cinema 245). No Brasil, sem o suporte da EMBRAFILME, o número de lançamentos comerciais declinou assustadoramente, caindo de mais de oitenta filmes anuais, nos anos 1980, para apenas três, em

1992. Daí veio o pressentimento de “morte” do cinema brasileiro, e o porquê de se pensar em uma “retomada”, a partir de 1995, quando os efeitos de novas formas de financiamento começaram a se fazer sentidos. Isso se deve especialmente ao dispositivo legal que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura — Pronac — chamado de lei Rouanet — em homenagem ao seu redator, Sérgio Paulo Rouanet.

A lei Rouanet consiste, em sua forma originária, em um programa público-privado de apoio à cultura por meio de renúncia fiscal por parte do Estado brasileiro. Ou seja, os produtores de cinema apresentam seus projetos à iniciativa privada que, em havendo interesse por parte da empresa, esta participa do investimento, em troca do abatimento de dívida fiscal com a receita federal. Embora a lei Rouanet pareça um afastamento do Estado na participação do financiamento, o que de fato acontece é apenas uma transferência para a iniciativa privada dos poderes de promoção, julgamento e decisão sobre a produção cultural. Portanto, quem paga ainda é, indiretamente, o contribuinte brasileiro, com a renúncia do Estado a receitas de impostos. Apesar das críticas ao formato de financiamento, a lei Rouanet propiciou o retorno da produção de cinema no país, que atingiu a marca de aproximadamente trinta filmes por ano até 2002 (Ramos 700). Esses números ainda eram distantes das marcas dos anos 1980, quando, só em 1984, houve cento e quatro lançamentos comerciais — dentre os quais quarenta pornochanchadas populares — mas, ainda assim, esses números de 1996 a 2002 deram margem à criação do termo “retomada” do cinema brasileiro.

Esse cinema brasileiro ressurgiu, então, em um contexto de reconfiguração neoliberal também do cinema latino-americano, em contraponto ao cinema político e militante dos anos 1960 e 1970. Ou seja, após anos conturbados de experimentos neobarrocos e tropicalistas, no auge da repressão política das ditaduras sul-americanas, em que prevalecia um cinema alegórico e avesso

a narrativas cinematográficas convencionais. O que se viu a partir dos anos 1990 foi um cinema que mergulhou no que Paul Schroeder chama apropriadamente de *melorealist cinema* (Latin American Cinema 250) . Com essa abordagem realista e nostálgica, de soluções individuais para problemas sociais, o cinema latino-americano se distanciou do que até então se fazia em termos estéticos, sociais e políticos. Assim, segundo Schroeder, na esteira do sucesso internacional de filmes do tipo *Como Água Para Chocolate* (1992), *Strawberry and Chocolate* (Fresa y Chocolate 1993), e de *Central do Brasil* (1998), o cinema latino-americano, nessa perspectiva melorealista, alinhou as rotas internacionais com uma abordagem de apuro estético que favorecesse os diversos públicos, alcançados com as coproduções europeias (247).

No Brasil, a entrada da Globo Filmes e seus atores e equipes especializadas, com a qualidade de produção de TV, despertou críticas. Apesar de a técnica de TV ser superior ao cinema brasileiro da época, esta acabou por levar os filmes a uma acomodação às narrativas fluidas, montagem convencional e de fácil consumo pelo público, que assistia aos filmes sem sobressaltos, como quem assistia às suas novelas e comédias todas as noites na TV (Marson 92).

Enfim, o cinema brasileiro tornou-se adepto das imagens de aspecto *glossy*, que filtravam o feio ou o pobre, a miséria. Esta abordagem estética gerou a crítica lançada por Ivana Bentes, ao chamar a abordagem estética do novo cinema brasileiro da retomada de “a cosmética da fome”. Nessa estética — em contraponto à “estética da fome” glauberiana — até uma história baseada em fatos, como a guerra de Canudos, e seus sertanejos sitiados e esfomeados, poderia ser embelezada pelo padrão Globo Filmes, tornando tudo em um “sertão romantizado” (Sertões e Favelas 245). Portanto, é nesse contexto latino-americano que o Brasil se encontrava, no início dos anos 1990, de reconfigurações neoliberais e alterações nas relações com o Estado, em um contexto, ao mesmo

tempo, desfavorável para as nações em desenvolvimento, mas, também, com novas alternativas de financiamento.

2.7 A Questão dos Financiamentos Multinacionais e Roteiros

Com a diversificação de financiamentos e oportunidades, alguns aspectos positivos surgiram quanto à elaboração dos roteiros, mas também trazendo interferências indesejadas e contradições para os que trabalham à margem do cinema comercial. Um aspecto positivo, quanto ao financiamento público, foi a entrada de especialistas nos comitês de julgamento, nos processos de aprovação de projetos. No caso do cinema pernambucano isso aperfeiçoou seus projetos e, principalmente, seus roteiros originais, já que os projetos na esfera pública passam a ser examinados por agentes com experiência no ramo cinematográfico e cultural. Isso é um diferencial em relação às tratativas, quando essas se restringiam ao relacionamento com representantes das empresas privadas que patrocinavam os filmes.

Lúcia Nagib também chama a atenção para esse aprimoramento dos roteiros, a partir do momento em que os filmes brasileiros, em geral, passaram a ser submetidos a financiamento de agências estrangeiras, trazendo equipes para trabalhar colaborativamente nos pré-projetos (95–103). Segundo a autora, apesar deste trabalho colaborativo internacional, o novo cinema brasileiro pós-retomada manteve como característica a presença das cores locais, as locações reais, e o uso de atores não profissionais locais, isso tudo ainda em resistência, em um contexto de globalização e apagamento de diferenças. Para Nagib, esses aspectos traziam para estes filmes a tentativa de “connect or reconnect with the culture of their countries, in order to convey a sense of belonging provided by local specificities” (97). Esse “sense of belonging” relacionado com as especificidades locais é o que também marca o cinema pernambucano, em seu diálogo à parte com a audiência

local recifense e pernambucana, apesar de serem filmes que mantêm um diálogo geral com o restante do Brasil e as comunidades internacionais.

Por outro lado, quanto à busca por financiamento internacional, segundo Stephanie Dennison, a própria Lucia Nagib e Kleber Mendonça já fizeram ressalvas a esta prática de laboratórios de roteiros, quando estes passam a ditar uma estética para o *World Cinema* que seja palatável a audiências internacionais:

A cinema that is aimed at a new audience which is enlightened, comfortable with subtitles, keen to be instructed, but not necessarily fans of the experimental and less commercial end of art house production à la the late Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira. (Nagib 2006, 96-97 (qtd in Dennison, S. 47)

Na mesma linha da expansão deste tipo de *World Cinema*, mas subindo o tom crítico, Dennison cita Kleber Mendonça Filho, quando este se refere ao excesso de intervenções nos roteiros:

Too much input changes original ideas beyond recognition and transforms them into standard “World Cinema”, a concept which he [Mendonça Filho] confesses gives him “the creeps”, since it does away with the “honest, personal approach” that makes cinema great (...) “the World Cinema script-writing machine (...) is just as bad as going to some multiplex to watch the latest comic-book blockbuster (...) they try too hard to please a certain kind of audience”. (Mendonça Filho qtd in Dennison, S. 47)

Em suma, a busca por financiamento por parte dos que fazem cinema com os governos federais, estaduais e iniciativa privada, não determina, mas gera uma certa interferência no conteúdo dos filmes, seja por adequação a um patrocinador privado, regido pela lei Rouanet, seja por uma adequação ao edital estadual, que faz certas exigências quanto à função de formação de público local, e de relevância para a identidade cultural. Essa relação do cinema pernambucano

com os editais do FUNCULTURA propicia a este cinema a manutenção do que Nagib chama de “cores locais”, inclusive diferenciando este cinema dos filmes realizados em outras regiões do Brasil. Por outro lado, com a busca de financiamento internacional, e adequação do roteiro ao um certo paladar de audiência global, há o risco de homogeneização, mesmo que esta não seja nos padrões hollywoodianos, o que ainda não se percebe no corpus desta dissertação, apesar do cosmopolitismo dos filmes urbanos de Mendonça Filho.

2.8 O Paradoxo de Trabalhar Contra os Abusos do Capital em um Sistema Capitalista

Trabalhar em uma economia capitalista, mas tentando criticá-la, gera também seus paradoxos, especialmente para um cinema de arte ou periférico como o pernambucano. Como estamos vendo, com relação à busca por financiamentos, a realização cinematográfica envolve aportes pesados de dinheiro público e privado, considerando-se principalmente a pobreza da economia local, mesmo quando são filmes de baixo orçamento, *low-budget*. Na busca por esses aportes, muitas vezes a produção precisa trabalhar com o patrocínio de empresas que são a causa de muitos dos problemas abordados nas narrativas cinematográficas.

No Brasil, um exemplo óbvio é o apoio quase onipresente da petrolífera brasileira, PETROBRAS. E o paradoxo é que o pensamento crítico progressista no mundo é unânime contra o abuso econômico irresponsável, em relação ao esgotamento da natureza, acelerando o aquecimento global. No entanto, o cinema brasileiro tem como patrocinadora uma empresa com milhares de acionistas no mundo inteiro prestes a instalar poços de extração próximos à foz do rio Amazonas, ameaçando um dos ecossistemas mais importantes do mundo. Apesar de paradoxal, a situação é mais que costumeira, como afirma Mark Fisher:

In fact, capitalist realism is very far from precluding a certain anti-capitalism. After all, Zizek has provocatively pointed out, anti-capitalism is widely disseminated in capitalism.

Time after time, the villain in Hollywood films will turn out to be the ‘evil corporation’. Far from undermining capitalist realism, this gestural anti-capitalism actually reinforces it. (Capitalist Realism 12)

Dessa forma, os filmes, que normalmente se utilizam de financiamento privado e corporativo, sempre enfrentam este dilema de criticar o capital utilizando-se de empreendimentos capitalistas. O que pode acontecer às vezes é que, no máximo, providenciem não uma crítica ao sistema, mas sim o que Fisher apresenta, citando Robert Pfaller, como “interpassivity”, ou “the film performs our anti-capitalism for us, allowing us to continue to consume with impunity” (12).

Por outro lado, ainda seguindo com Fisher, se há alguma chance de se rasgar o véu que apresenta a escolha capitalista como a única possível, é apontar suas aporias. Fisher aponta três dessas aporias: primeiro, quando o capitalismo esconde que a saúde mental é um problema sistêmico e não individual (*privatization of stress*), e ele cita a depressão generalizada como exemplo. Em segundo, a burocracia muitas vezes é mais stalinista nas sociedades capitalistas do que no antigo comunismo soviético. E pensamos aqui nos *chats* das empresas agora totalmente gerenciados e executados por robôs de inteligência artificial, algo mais distópico impossível. Por fim, para os fins desta dissertação, destacamos a incompatibilidade entre o capital e a natureza. Fisher, seguindo Lacan, entre outros, distingue entre *realidade* e *o real*, sendo a realidade aquilo que nos é considerado natural e inevitável, mas que, na verdade é o que tenta reprimir, ocultar o real: “The real is an unrepresentable X, a traumatic void that can only be glimpsed in the fractures and inconsistencies in the field of apparent reality” (17). Para Fisher: “Environmental catastrophe is one such Real” (17).

Ao longo dos filmes pernambucanos e de Mendonça Filho, com ou sem financiamento privado, mas nunca com panfletagem, é possível ler nas entrelinhas esta tentativa de rasgar o véu

em suas inconsistências, como, por exemplo, apresentar os gigantes de concreto das construtoras avançando por sobre um dos maiores manguezais do mundo (*O Som ao Redor*); ou apresentar um caminhão de água para uma população sedenta ser furado de balas, enquanto o rio que levava água para a cidade é represado, privatizando-se o acesso aos recursos naturais (*Bacurau*). São nuances de resistência, pequenos rasgos no véu da realidade, sempre que possível, apesar de se trabalhar em um sistema capitalista.

2.9 O Caso do Financiamento em Pernambuco

Por fim, quanto ao cinema pernambucano, um aspecto positivo da lei Rouanet foi a descentralização das produções cinematográficas no país — embora com o Rio de Janeiro e São Paulo ainda sendo mais favorecidos — o que permitiu o renascimento de cinemas afastados do eixo sul. Assim, no desenrolar dos anos 1990, o modelo de renúncia fiscal começou a ser replicado e utilizado na esfera estadual por governos como o de Pernambuco, da Paraíba, da Bahia, de Minas Gerais, entre outros. Isso acabou por gerar vários dispositivos legais e fundos generosos (especialmente no caso pernambucano) que favoreceram o florescimento de um cinema autoral, de baixo orçamento, com cores e aspectos culturais locais, em contraponto à homogeneização advinda da globalização e da influência do cinema norte-americano.

Assim, a partir do governo tampão do presidente Itamar Franco — pós-impeachment de Collor de Mello — e durante o governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, em 1995, várias leis estaduais de incentivo à cultura começaram a surgir no esteio da lei Rouanet. No Estado de Pernambuco, em 1993, foi instituído o Sistema de Incentivo à Cultura de Pernambuco, no mesmo modelo da lei federal, de renúncia fiscal. Posteriormente essas leis passaram a ser reguladas e aperfeiçoadas com a criação do Fundo de Incentivo à Cultura. Ou seja, com todos esses aperfeiçoamentos, o financiamento deixou de ser uma lei de renúncia para ser gerenciado pelo

governo pernambucano, por meio de um fundo permanente. Isso trouxe de volta para o Estado o que havia sido terceirizado por meio das leis de renúncia fiscal, tanto na União quanto nas unidades federativas, em que as empresas determinavam, seguindo leis de mercado, o que interessava ser produzido ou não. Dessa forma, o acesso dos produtores de cinema passou a ser diretamente com o Estado de Pernambuco, por meio das comissões compostas de representantes de vários setores culturais do Estado, como diz o Art. 13 da lei que instituiu, sob a tutela do Sistema de Incentivo à Cultura, o FUNCULTURA:

Os projetos culturais apresentados serão analisados e selecionados por Comissão Deliberativa constituída de forma tripartite e isonômica, por representantes de órgãos e de entidades do Poder Executivo, de instituições culturais, ensino e pesquisa e de entidades representativas de artistas e produtores culturais, composta por 15 (quinze) membros titulares e igual número de suplentes. (LEI n.º 16.113)

Portanto, os que fazem cinema, e outras expressões culturais, não tratam mais, apenas, com empresas de capital privado, estas com interesses mais relacionados à administração da imagem e investimentos de suas marcas. Tratam, assim, com uma ampla gama de pessoas envolvidas com a cultura do estado de Pernambuco.

Apesar do aperfeiçoamento da relação democrática entre produtores e o estado federativo, alguns desdobramentos iniciais da lei ainda têm uma influência temática ou de conteúdo dos filmes patrocinados pelo Estado de Pernambuco, embora não haja um controle ideológico de conteúdo. Em primeiro lugar, no edital geral, os inscritos precisam comprovar um ano de residência em Pernambuco (PNAB Art. 3.4.1.1).

Esse procedimento de vincular as produções a produtores residentes, assim como à cultura local, segue uma tendência na relação Estado com a iniciativa cultural cinematográfica. Um

exemplo disso são as premiações na Espanha, no *Notodo film Festival*, e como são localizados alguns prêmios específicos: *Prêmio La Rioja*, para curtas filmados em La Comunidad de La Rioja; *Madrid 21 Districtos*, para curtas filmados apenas em um dos 21 bairros da capital; *Premio Valladolid* e *Premio Valência* para curtas ali filmados. Por último, *Talento Español* é apenas para cidadãos ou residentes espanhóis. Assim, embora estes prêmios não controlem o conteúdo, ainda assim promovem a cultura local e a indústria cinematográfica desses locais em tempos de globalização, construindo uma audiência e sentido de comunidade local (Premios).

Portanto, observando os parâmetros que as comissões julgadoras em Pernambuco submetem aos participantes em 2024, é possível ver as alíneas de critérios divididas em sete categorias, cada uma com nota máxima de dez: Qualidade da Proposta; Exequibilidade da Proposta; Relevância da Ação Proposta para o Cenário Cultural de Pernambuco; Compatibilidade da Equipe Principal com as Atividades Desenvolvidas; Trajetória Artística e Cultural do Agente; Democratização do Acesso; Proposta de Valor Social.

Destas acima, destacamos três:

- c) Relevância da ação proposta para o cenário cultural de Pernambuco: a análise deverá considerar, para fins de avaliação e valoração, se a ação contribui para o enriquecimento e valorização da cultura de Pernambuco.
- e) Trajetória artística e cultural do agente: será considerada, para fins de análise, a carreira do agente com base no currículo e nas comprovações enviadas juntamente com a proposta.
- f) Democratização do acesso: Será avaliado se a proposta contribui na promoção da acessibilidade do conteúdo artístico e cultural para a compreensão, por qualquer pessoa, independentemente de sua condição física, comunicacional e intelectual, observando-se a

coerência entre o objeto da proposta, a acessibilidade e o orçamento proposto. (PNAB Anexo 1)

Em primeiro lugar, é importante destacar que, em um ambiente cerrado de competição, dez pontos são alocados na questão de relevância cultural de Pernambuco. Embora não se tenha conseguido acesso à rubrica usada pela comissão julgadora quanto a esta alínea “c”, sobre o que consideram “cenário cultural de Pernambuco”, ainda assim não é difícil imaginar que os realizadores vão tentar se antecipar a isso e inserir algo nas obras algo relacionado à música, folclore, dança, memória de Pernambuco.

Em segundo, embora a qualificação e experiência do agente possam garantir alguma qualidade e realização das expectativas quanto ao uso dos fundos, ainda assim, de certa forma, reduz as chances para novos talentos. Por fim, em uma alínea também não muito clara, parece haver um certo controle na forma e conteúdo no aspecto de “compreensão, por qualquer pessoa”. Se é compreensível que se queira atingir ao máximo de pessoas com o edital, talvez procurando evitar alguma produção muito hermética, por outro lado, é difícil querer controlar o que vai ser acessível para uma maioria. Provavelmente os projetos que carreguem algum experimentalismo possam não se classificar muito bem.

Por fim, ainda nesse escopo de leis estaduais de incentivo ao audiovisual pernambucano, a Lei n.º 14.437 de 11/10/2011 foi criada para incentivar a exibição de autores pernambucanos, em situações de inexistência de salas comerciais de cinema nas cidades do interior do Estado. Apesar de ser uma lei que aparenta apenas tratar de uma preferência na exibição, o texto apresenta uma belíssima carta de intenções de formação de público, interiorização da produção, assim como o resgate das salas de cinema, como dita o Art. 2º:

- I — valorizar o cinema pernambucano, com a finalidade de resgatar a sua memória histórica e cultural e estimular a formação de novas plateias;
- II — difundir a cultura pernambucana através do cinema;
- III — viabilizar a criação de novas salas de cinema e reativar as salas inativas no Estado;
- IV — interiorizar a recente produção cinematográfica pernambucana;
- V — conhecer e debater a participação do Estado na produção audiovisual mundial;
- VI — difundir e promover gratuitamente o encontro do público com as produções audiovisuais, estimulando novas ideias e gerando reflexão;
- VII — exhibir longas metragens, curtas-metragens e documentários, fomentando o pensamento crítico em torno da produção do cinema pernambucano; e
- VIII — ampliar o acesso do público aos bens culturais, realizando uma ação de responsabilidade social, promovendo o acesso à cultura, ao lazer e a informação de forma democrática e participativa. (Lei 14.437/2011)

É possível ver nesse belo esforço legislativo alguns objetivos bastante concretos, muitos deles até relacionados com a razão de ser desta dissertação, como esse debate sobre a participação do Estado na produção de cinema no mundo e, certamente, o item sobre o resgate das salas de cinema levado à frente por Mendonça Filho em *Retratos Fantasma*s. Por outro lado, os incisos I e II vão nos remeter ao próximo capítulo, na tentativa de aprofundar que “memória histórica e cultural” do cinema pernambucano é essa que se poderia valorizar e, afinal, que “cultura pernambucana” é essa que dever ser difundida através do cinema. Acima de tudo, a questão é também: como pode um cinema com tantas ambições locais ainda se comunicar com o resto do país e do mundo?

2.10 Conclusão

Esse capítulo teve o objetivo de analisar os impactos das reformas neoliberais no Sul Global e como isso afetou as cidades e a sociedade, especialmente a pernambucana, com o capital realizando uma ação agressiva de tomada dos espaços públicos e agressão à natureza. Em reação a essas ações, vimos como movimentos como o Ocupe Estelita tentaram reagir, içando a bandeira do direito à cidade, mas sem obter sucesso ao final. Se, por um lado, a reação foi aparentemente estancada com o levantamento das torres do Novo Recife, no Cais Estelita, por outro lado, nas telas de Mendonça Filho e cinema pernambucano a resistência continua.

Essa resistência se realiza quando os filmes propõem outras ideias de cidade, outras cartografias não impostas pela violência policial e aparelhamento do Estado, assim como com o retorno assombrado dos que são apagados por um sistema fadado à desigualdade social. O cinema brasileiro também foi impactado, a princípio pelo desmantelamento da EMBRAFILME, mas, posteriormente, com o aporte do financiamento público-privado, sofreu transformações tanto de conteúdo quanto estéticas, se comparado ao que havia no Brasil durante a ditadura militar. Embora as novas formas de financiamento proporcionaram a retomada de um cinema que parecia fadado ao desaparecimento, por outro lado, trouxeram desafios e contradições, especialmente para os que pretendem uma postura crítica maior na sociedade brasileira. No caso pernambucano, a criação de fundos e recursos alocados por lei trouxeram estabilidade na produção, ao mesmo tempo que fixaram suas cores e cultura locais. E é esse aspecto que será explorado em Mendonça Filho, primeiramente, de filme local, e sua relação com a cultura e memória de Pernambuco e, posteriormente, analisaremos brevemente as estratégias de amplificação deste cinema realizado no Nordeste do Brasil.

3 Pernambucanidade Revisitada: Cinema Local, Alcance Global

3.1 Introdução

Este capítulo se conecta com os anteriores no sentido de analisar como o cinema de Mendonça Filho retoma várias questões e aspectos já vistos, especialmente quanto à conexão histórica da audiência local com o cinema produzido no Recife. A proposta aqui é analisar como esse aspecto de recepção se atualiza no Séc. XXI. Argumenta-se que, da mesma maneira que os *Local Films* do início do século XX se conectavam com a audiência local, os filmes de Mendonça Filho realizam o diálogo à parte com os locais. Assim, apesar de estes filmes contemporâneos de Mendonça Filho conectarem-se com assuntos globais, também realizam um jogo de memória e nostalgia local que se propõe a reimaginar o presente e outros futuros possíveis.

Neste jogo de memória e nostalgia, propõem-se aqui algumas hipóteses sobre como os filmes de Mendonça Filho se inserem na ideia de *pernambucanidade*, conceito pouco citado atualmente, mas que foi intensivamente implantado no inconsciente coletivo da sociedade pernambucana, a partir dos anos 1970. Como fruto dessa pernambucanidade tradicional, heroica e orgulhosa, existe na sociedade local um bairrismo arraigado, especialmente nas gerações que cresceram nos anos da ditadura militar, em que o conceito foi utilizado inclusive em livros-textos nas escolas. É uma ideia que carrega mitos de fundação e nacionalidade e um imaginário homogeneizador de diferenças sociais e raciais, além de reativar antigas ideias de regionalismo, como eram propagadas por Gilberto Freyre, entre outros.

Por fim, o capítulo encerra analisando brevemente a questão da projeção destes filmes — com temas tão locais — no exterior e no restante do Brasil. Demonstra-se que tanto Mendonça Filho, quanto sua equipe de produção, entendem ser preciso causar impacto no exterior primeiro, para ter uma chance de sucesso depois, em casa. Para isso, há um grande investimento em

networking e divulgação nos festivais internacionais para angariar um lastro da crítica especializada internacional, em suporte ao lançamento no Brasil.

3.2 Os Aspectos de *Local Film* em Pernambuco

Argumenta-se aqui que, embora os filmes do corpus sejam de natureza narrativa e contemporâneos, estes apresentam algumas características de “filmes locais” (*local film*, in *film studies*). Esses filmes eram espécies de documentários realizados por cineastas itinerantes a viajar pelas pequenas cidades dos EUA e Europa, filmando a população local, e apresentando posteriormente os filmes nos cinemas da cidade. A relação entre estes filmes locais do passado e os de Mendonça Filho é diferente, especialmente quanto à origem dos cineastas antigos, quando eles vinham de fora para filmar as cidadezinhas americanas. Em Pernambuco, Mendonça Filho pertence ao local, mas o *modus operandi* dele e dos que fazem cinema no Estado se assemelha a esses antigos cineastas, no que se refere à busca por uma cumplicidade e interesse local pelos filmes. Isso dá, em parte porque eles mesmos, os habitantes locais, aparecem nos filmes, como a população em *Bacurau*, ironicamente filmado fora de Pernambuco, no povoado da Barra, perto de Parelhas-RN, mas muito em parte devido ao diálogo com a história e cultura local do Recife e Pernambuco em geral.

Por outro lado, há nos filmes de Mendonça Filho uma constante referência a logradouros recifenses, em que se percebe a construção de uma cartografia afetiva da cidade, como na longa enumeração de lugares na carta lida pelas crianças para o aniversário da tia-avó, Lúcia, em *Aquarius*. É uma enumeração de parques, festas, edifícios e clubes que certamente são traduzidos para outras línguas. No entanto, embora traduzidos, talvez não façam sentido algum, para um *outsider*, alocar tantos preciosos minutos de *footage* para compor uma personagem usando logradouros. E assim segue a carta dos netos: “Eu tenho 16 anos e lembro de a senhora levar a

gente, os sobrinhos-netos, ainda pequenos, para a FECIM, no Parque da Jaqueira, para tomar sorvete na Fri-Sabor do Salesiano e no cinema São Luiz” (Mendonça Filho and Dornelles 131). É possível ver, no discurso do sobrinho-neto, essa cidade reinventada com palavras, em oposição a uma cartografia que seria em breve imposta pelo capital, tanto na diegese do filme quanto na realidade dos que vivem em Recife. E, mais importante, na enumeração está o São Luiz, que ainda resiste no centro do Recife como um dos últimos cinemas de rua do Brasil, situado a poucos metros de onde foram produzidas imagens para o cinema do Ciclo do Recife. O mesmo São Luiz que é um personagem central em *Retratos Fantasma*s. A mesma enumeração e aparte à comunidade pernambucana acontece nas letras do *Manguebeat* (que faz a trilha de muitos dos filmes em Pernambuco), em que Chico Science compõe uma estrofe inteira de *Rios, Pontes e Overdrives* (*Da Lama ao Caos*, 1994) com vinte e um nomes de bairros recifenses³, ou em *Sangue de Bairro* (*Afrociberdelia*, 1996), trilha de *Baile Perfumado*, com vinte e quatro nomes de cangaceiros⁴.

Prosseguindo nestes aspectos de *Local Films*, segundo Martin L. Johnson, os filmes locais eram:

a genre, often identified in newspapers, theater programs, and billboards as “local views,” “topicals,” or “actualities. Audiences and exhibitors alike recognized local views as motion

³ É macaxeira, Imbiribeira, Bom pastor, é o Ibura, Ipseb, Torreão, Casa Amarela
Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista
Dois Irmãos, é o Cais do porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU
Capibaribe, é o Centrão eu falei

⁴ Bezouro, Moderno, Ezequiel
Candeeiro, Seca Preta, Labareda, Azulão
Arvoredo, Quina-Quina, Bananeira, Sabonete
Catingueira, Limoeiro, Lamparina, Mergulhão, Corisco!
Volta Seca, Jararaca, Cajarana, Viriato
Gitirana, Moita-Brava, Meia-noite, Zabelê

pictures that were made near the site of their intended exhibition in order to give people the opportunity to see themselves on screen. (Main Street Movies 1)

Essa relação filme-espectador local assemelha-se à propagação das salas de exibição na cidade do Recife, no ciclo do cinema silencioso, e que seria um prenúncio do que seria a relação entre a comunidade pernambucana e o cinema produzido no Estado. Apesar de o gênero de *local films* aparentemente não ter existido no Recife e no Brasil no mesmo formato, esse desejo em se ver, e de ver a própria cidade no cinema pernambucano certamente sobreviveu.

Também, Ian Christie, em *Merely Local: Film and Depictions of Place*, relata sua experiência de recepção de um documentário ao estilo de filme local, *Beauty in the Borough*⁵ (1960):

As a resident of the area portrayed in the film, however, I have a more intimate and affective relationship with what it portrays. These are streets and locations that I know well, and walk and cycle through almost daily (...) There can be little doubt that responses to *Beauty in the Borough* are most enthusiastic at North London screenings, with members of the audience often discussing the location of specific shots and noting how details have and have not changed. (87)

O filme mostra cenas da cidade em uma vizinhança tradicional da cidade, celebrando aparentemente a reconstrução pós-Segunda Guerra Mundial, o que não gerou muito interesse em outras localidades. Mas, para ele e outros que viveram no local, o filme é assistido de uma maneira semelhante à qual identificamos nos filmes pernambucanos, admirando ou simplesmente contemplando as ruínas do que já foi um projeto de futuro na cidade.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h7LUdCxkcHk&t=284s>

Ainda sobre esta intimidade entre o espectador local e o filme sobre sua vizinhança, Christie traz ideias de Michel de Certeau, de *practices of everyday life*, quanto ao controle que o andarilho local tem da topografia da cidade, e o comando que este local tem de seus percursos e itinerários, e que não precisa se situar como navegar naquela cidade cinematográfica, pois é a sua cidade e suas ruas (Merely Local 88). É importante aprofundar porque Christie traz para sua experiência a relação com a cidade que Michel De Certeau apresenta em seus escritos, e ver como surgem daí novas leituras da cidade, especialmente quanto a essa relação com a topografia da cidade que ele destaca.

Em *Practices of Everyday Life* (1984), De Certeau dedica um capítulo, *Walking in the City*, à relação entre transeuntes e a cidade planejada sem a participação dos que vivem e transitam nela. De Certeau e Lefebvre compartilham este interesse pelo cotidiano (traduzido para o inglês como *everyday life*) nas grandes cidades, e sobre como as pessoas comuns são manipuladas e controladas pela rotina capitalista no ir e vir do trabalho. Enquanto Lefebvre mantém uma abordagem mais declaradamente marxista, e vê a relação entre transeuntes e cidade como uma experiência de alienação, De Certeau aborda a experiência na cidade como um ato de enunciação e resistência. Neste ato, os pedestres usam a topografia imposta como se esta fosse uma linguagem, e dela produzem novos atos de fala improvisados no próprio sistema.

Assim, quanto a Lefebvre, quanto à opressão do capital no cotidiano, ele afirma: “the commodity, the market, money, with their implacable logic, seizes everyday life. The extension of capitalism goes all the way to the slightest details of everyday life” (qtd. in Highmore 117). É uma visão mais pessimista, em que só uma grande mudança no sistema capitalista poderia afetar a vida dos anônimos que circulam na cidade. Enquanto isso terão que enfrentar uma rotina de cansaço e tédio na cidade.

Isso contrasta com De Certeau, em que o pedestre pode exercer pequenos atos de resistência e de usos diferenciados da cidade, num processo de “appropriation of the topographical system on the part of the pedestrian (just as the speaker appropriates and takes on the language)” (The Practice of Everyday 141). Esses pequenos atos, que De Certeau chama de táticas, se contrapõem às estratégias de planejamento, de controle e proibições, feitas de cima para baixo. São duplamente um ato de escrita feitas por meio de trajetórias nas calçadas, mas também de leitura criativa daquilo que foi imposto. Não chegam a causar uma revolução, mas trazem um espaço de manobra, de desvios, de perambulações, *wanderings* incertos e indisciplinados.

Em suas entrevistas, Mendonça Filho costuma comentar sobre livros que ele leu antes ou durante algumas filmagens. Se Mendonça Filho leu ou não De Certeau, ainda assim, mesmo que inadvertidamente, o diretor é um exemplo claro dessas subversões do que está imposto pelo capital na cidade. Ao final de *Retratos Fantasmas*, ao deixar o Cinema São Luiz, o Mendonça Filho chama um Uber para ir para casa. Ao chegar, o motorista percebe haver várias paradas solicitadas ao longo do caminho. O motorista então pergunta se ele realmente iria fazer aquelas paradas ou se ele estava tentando burlar o sistema para passear pela cidade. Mendonça Filho confessa que sim, que queria passear pela cidade, mas que já havia pedido a um motorista, e ele se negou, já que só poderia realizar o percurso estabelecido pelo aplicativo. E assim, com o consentimento e cumplicidade do motorista, saem pela noite do Recife conversando amigavelmente, ouvindo música e revisitando lugares.

Ao citar esses filmes locais, como *Beauty in the Borough*, e a reação da audiência, como uma ideia do que poderia acontecer com os filmes pernambucanos, pode-se ter a impressão de que o cinema de Mendonça Filho seria afetado por um sentimento de nostalgia, ou tristeza e melancolia insuperáveis. De fato, quanto ao cinema realizado no ciclo do Recife, nos anos 1920, havia nos

filmes o que Paulo Cunha Filho descreve como uma tentativa de resgatar um certo prestígio nacional, mas o autor usa o termo ‘melancolia’ (A Utopia Provinciana) . Segundo o autor, o Estado de Pernambuco e o Recife se ressentiam pela perda do protagonismo e papel político no passado, desde o tempo da colonização e império. Já ao princípio do século XX, experimentavam uma decadência não só político-econômica, mas de protagonismo cultural, em relação ao restante do país. Os filmes apresentavam-se como uma melancólica tentativa de mostrar o Recife como uma espécie de Paris, com seus sobrados e prédios em arquitetura neoclássica, e jovens no *footing* pelas ruas modernas da cidade. Ainda segundo o autor, esse empreendimento de se fazer cinema foi certamente facilitado pelo motivo de o Recife ser uma cidade portuária, sempre recebendo empreendedores e aventureiros europeus e suas máquinas de filmar, muitas vezes deixadas em lojas de penhor. Contudo, gostaríamos de contextualizar melhor o conceito de nostalgia e diferenciá-lo do de melancolia, para os fins desta dissertação.

3.3 Nostalgia Reflexiva: Uma Relação Poética com o Passado, Presente e o Futuro

Em algumas entrevistas de Kleber Mendonça Filho, ele é confrontado com a questão de que se seus filmes não seriam assolados por algum tipo de nostalgia, como a de Clara, em *Aquarius*, ou se haveria um sentimento de tristeza pela perda de alguns valores, especialmente arquitetônicos, do passado. Para Mendonça Filho, a nostalgia vista por essa perspectiva teria uma conotação negativa, mas não deixaria de ser, nas palavras dele, algo mais como “a skeptical observation on how things change, which is probably just another way of putting it” (Koehler). Mas que outra maneira haveria para falar sobre nostalgia, mesmo que observando ceticamente como as coisas mudam? É então quando o diretor faz menção à leitura do livro *The Future of Nostalgia*, de Svetlana Boym (2001) durante as filmagens de *Aquarius*, e que o livro teria lhe feito bem, enquanto proposta mais propositiva da nostalgia (Koehler).

O conceito de nostalgia de Boym é importante para analisar seus filmes, especialmente *Retratos Fantasma*s, porque conecta o tema da nostalgia com o texto sobre o *Anjo da História*, de Walter Benjamin (*Illuminations*), e sua relação com as ruínas e percurso da história na modernidade. Boym, ao analisar a vida de algumas cidades do leste europeu, após a queda do muro de Berlim, como São Petersburgo, Moscou e Berlim, realiza uma espécie de arqueologia da metrópole, em busca de suas ruínas. Essa arqueologia visa escavar diversas camadas de memória e história com suas ruínas e geografias afetivas, aspectos que ajudam a entender a visão de Mendonça Filho sobre o centro abandonado do Recife e seus cinemas fechados ou destruídos. Também é importante porque traz um tipo de nostalgia que se deixa levar mais pelo *longing* do que pela recuperação de um passado perdido, sem pretensão de retornar a um lar que não existe mais. Essa concepção mais contemplativa de nostalgia conecta-se e fará contrapontos na discussão sobre pernambucanidade e seus mitos fundadores, seus monumentos e datas comemorativas. Mitos estes que fundamentam boa parte da cultura e política pernambucanas, de tal forma que nem são mais percebidos, mas nos quais os filmes pernambucanos, em geral, imergem, às vezes se contrapondo ou desconstruindo, embora às vezes trilhando caminhos comuns, como veremos mais adiante.

Segundo Boym, a nostalgia é um sentimento universal que precisa ser mais bem analisado e que apresenta nuances, tanto no mundo moderno e globalizado da atualidade quanto nas sociedades que, apesar da modernidade, testemunham a ressurgência de movimentos nacionalistas lastreados em um passado imaginado e repleto de mitos fundadores. Em contraponto, a autora propõe um sentimento nostálgico mais progressivo (*progressive longing*) fundado na memória coletiva, e que não olhe só para o passado, mas assuma também uma responsabilidade quanto ao futuro: “Nostalgia is not always about the past; it can be retrospective but also prospective.

Fantasies of the past determined by needs of the present have a direct impact on realities of the future” (xvi).

Assim, ao citar essas fantasias, ela aponta que o termo nostalgia foi criado para se referir ao desejo de retorno à casa, *nostos+algia*, mas que pode também ser o retorno para um tempo e espaço que nem sequer existiu, “a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy” (xviii). Esse tipo de fantasia se aplica especialmente ao retorno a um passado imaginário, geralmente heroico, para se buscar coesão social e poder. Boym também diferencia melancolia da definição originária de nostalgia (de retornar a casa), ao atribuir à melancolia a um posicionamento filosófico que afetava mais intelectuais ou, segundo ela, “the utopian dreamer who had higher hopes for humanity”, em contraste a uma “doença mais democrática” chamada nostalgia, que afetava de freis a soldados, ou marinheiros longe de suas casas (5).

Embora o conceito de nostalgia tenha essa origem de algumas centenas de anos, ela transformou-se, no Séc. XX, em uma questão relacionada com a modernidade. Segundo a autora, com a chegada da globalização e sua força de ocasionar mudanças em velocidade vertiginosa, como foi a queda do muro de Berlim e o colapso da União Soviética, e as grandes crises econômicas e guerras, esse sentimento nostálgico veio a se exacerbar:

In counterpoint to our fascination with cyberspace and the virtual global village, there is a no less global epidemic of nostalgia, an affective yearning for a community with a collective memory, a longing for continuity in a fragmented world. Nostalgia inevitably reappears as a defense mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals. (xiv)

Mais importante, ao ver a nostalgia como esse mecanismo de defesa, Boym divide a nostalgia em dois tipos que aparentemente se assemelham, mas que são bem diversos: *restorative*

nostalgia e *reflective nostalgia*. Ambas anseiam por algo do passado, mas com finalidades diferentes, e com relações diferentes quanto ao futuro. Cada uma reforça uma parte da origem etimológica: *nostos* — *return home*, and *algia* — *longing*” (xiii). Enquanto *restorative nostalgia* associa-se com a recuperação de uma tradição, muitas vezes ligada a nacionalismos, datas comemorativas, monumentos, festivais, a *reflective nostalgia* aproxima-se da memória coletiva de Halbwachs, ou “shared social frameworks (...) shared everyday frameworks of collective or cultural memory” (53), ou comparando-a com a *restorative nostalgia*:

Reflective nostalgia does not pretend to rebuild the mythical place called home (...) This type of [reflective] nostalgic narrative is ironic, inconclusive and fragmentary (...) the home is in ruins or, on the contrary, has been just renovated and gentrified beyond recognition (...) The past is not made in the image of the present or seen as foreboding of some present disaster; rather, the past opens up a multitude of potentialities, nonteleological possibilities of historic development.(50)

Boym, ao apresentar o passado como aberto a possibilidades não teleológicas da história, associa a *reflective nostalgia* ao pensamento de Walter Benjamin, ou seja, rejeitando a ideia de que a história progride em direção a um fim predeterminado. Ao trazer o anjo da história, interpretação de Benjamin de um quadro de Paul Klee, *Angelus Novus*, Boym equipara a visão do anjo com sua *reflected nostalgia*, que não tenta reparar ou reconstituir o passado porque este é agora apenas ruínas.

Benjamin escreveu suas *Teses Sobre o Conceito Da História* (Illuminations), após a ascensão do nazismo, e isso, em parte, com a conivência de parcelas da sociedade, que segundo ele, foram coniventes com os abusos, tudo em nome de um suposto progresso histórico econômico

inevitável: “one reason why Fascism has a chance is that in the name of progress its opponents treat it as a historical norm” (257 thesis VIII).

Embora Benjamin fosse filiado ao pensamento Marxista, ao mesmo tempo sofria influência do romantismo alemão, normalmente pessimista e antiprogressista. No entanto, essa desconfiança com relação ao progresso não era gratuita ou reacionária, mas por crer que progresso econômico e técnica juntos levariam a um futuro sombrio, especialmente para os da parte de baixo da sociedade. Segundo Michael Lowy, “contrariamente ao marxismo evolucionista vulgar, Benjamin não concebe a revolução como resultado ‘natural’ ou ‘inevitável’ do progresso econômico e técnico (...), mas como interrupção de uma evolução histórica que conduz à catástrofe” (A Filosofia 200). Lowy cita como suporte a isso, dos perigos do progresso econômico e técnico, outro texto de Benjamin, *Avertisser d’incendie*, em *Sens Unique* (2012). Neste texto, provavelmente já escaldado com o progresso da técnica bélica da primeira guerra, Benjamin advertia que, se a burguesia não fosse derrubada em tempo, o fim estaria próximo: “antes de um momento quase calculável da evolução técnica e científica (indicado pela inflação e pela guerra química), tudo está perdido. É preciso cortar o pavio que queima antes que a faísca atinja a dinamite” (Benjamin qtd. in Löwy 200). Benjamin, assim, não sem razão, e após testemunhar a os primeiros bombardeios aéreos e gás de mostarda, seguidos da hiperinflação alemã, não poderia realmente ser otimista. O que pesa aqui, antes de voltarmos à bifurcação com Svetlana Boym, é que ele queria criticar a história baseada em um passado glorioso, em que só havia empatia com os vencedores: “Whoever has emerged victorious participates to this day in the triumphal procession in which the present rulers step over those who are lying prostrate” (Illuminations, thesis VII).

Em resumo, Benjamin propõe uma relação com o passado menos ufanista, uma escrita da história crítica que contemple inclusive os coadjuvantes anônimos, como bem lembra Jeanne Gagnebin, ao falar das biografias de Zumbi, Mandela, Beauvoir, que também se honrasse “a memória dos sem nomes que morreram com eles (...) de tantas mulheres silenciadas, mortas sem ter nem falado alto, nem escrito (...) porque não se trata de glória e de heróis, mas de justiça e de felicidade compartilhada, o que é muito mais radical” (Diante da Fronteira 13). Quando analisarmos os filmes de Mendonça Filho, essa historiografia dos esquecidos e invisíveis estará implícita, e inclusive lembraremos que a mãe do diretor, Jocelice Jucá, era especialista em história oral, o que certamente influenciou Mendonça Filho em seus filmes.

Retornando à bifurcação de Svetlana Boym e sua *reflective nostalgia* com o anjo da história de Benjamin, a autora cita literalmente em bloco a tese IX sobre a pintura de Paul Klee⁶. O que Boym se concentra nesta passagem é o aspecto temporal do impasse do anjo suspenso “on the threshold of past and future” impotente para agir: “the angel can neither make whole the past nor embrace the future” (Boym 29). Na concepção da autora, o olhar do anjo lança a ideia de se aceitar as ruínas pelo que são, e não de tentar reconstruí-las, mas, ao mesmo tempo, questionar o discurso sobre o progresso, sobre que tipo de progresso e para quem, e a que custo.

⁶ A Klee painting named "Angelus Novus" shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress. (Benjamin and Arendt 257–258)

Aceita-se, assim, a natureza fragmentária da história e da memória (individual e coletiva), procurando sentido no próprio processo de *longing* da *reflective nostalgia*, ao mesmo tempo que, nesse jogo de contemplações, também seja possível contemplar outro futuro não predeterminado, aberto e diverso. Em resumo, as duas nostalgias, *restorative* e *reflective* mantêm uma relação com o passado, mas com objetivos e abordagens diferentes. Enquanto a *restorative* tenta reconstruir um passado idealizado, com ênfase nos símbolos e unificação de identidade, no conforto emocional da tradição, a *reflective* explora as complexidades da memória e da história, aceita a ambiguidade e as contradições da história, encorajando as nuances da memória. Boym resume:

Restorative nostalgia evokes national past and future; reflective nostalgia is more about individual and cultural memory. The two might overlap in their frames of reference, but they do not coincide in their narratives and plots of identity. In other words, they can use the same triggers of memory and symbols, the same Proustian madeleine pastry, but tell different stories about it. (49)

Sumarizando esses aspectos de *Local Film* e nostalgia, é possível contemplar, de uma maneira mais produtiva, os filmes de Mendonça Filho, especialmente quando se pode confundir uma *reflective nostalgia* com estoicismo, de aceitação pelas coisas que não se podem mudar. Em vez disso, propõe-se uma visão mais complexa que opera na contemplação das ruínas do Recife em *O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Retratos Fantasmas*, das edificações e escolas em *Bacurau*, como testemunhas de futuros não realizados. Ao mesmo tempo, se reflete se não seria possível outro futuro.

Já na interseção da nostalgia e *Local Film*, e que nos remete ao próximo assunto, é preciso entender melhor como os filmes contemporâneos pernambucanos, e os de Mendonça Filho, por extensão, trabalham com a memória, a história, e a cultura pernambucanas. Como se dá esse

diálogo com a audiência local, e como os filmes jogam com este orgulho do pernambucano com suas coisas e tradições, este bairrismo exacerbado? Que tipo de relação estes filmes pernambucanos ainda guardam com a ideia de regionalismo, desde a retomada do cinema pernambucano, e rechaçada pelos cineastas locais, talvez apenas pensando no regionalismo literário dos anos 1930?

A hipótese que se levanta é que nos últimos sessenta anos, foi injetado na sociedade pernambucana, por meio de discursos políticos, da imprensa, dos livros de história, das cartilhas de alfabetização, enfim, por meio de todo um aparato de *restorative nostalgia*, o sentimento difuso de pernambucanidade. E é uma pernambucanidade que retoma com ímpeto a presença de Gilberto Freyre, desde os anos 1930, nas disputas regionais com o sul do país, em situar o Recife como capital não só de Pernambuco, mas do Nordeste inteiro, e que culminou no uso do termo no discurso político no Estado, especialmente pelo lado conservador e aliado ao regime militar.

A pernambucanidade é um aparato ideológico tão impregnado no imaginário pernambucano que até os seus cineastas talvez não tenham a noção exata dessa questão, até porque muitos cresceram e foram escolarizados, Mendonça Filho inclusive, nesse circuito da pernambucanidade. Mas, se não têm consciência disso, desconfiam certamente de algo, e trabalham, ora reconfigurando o conceito, ora caminhando pelas mesmas intersecções de Freyre. Vejamos então a seguir como se desenvolveu o discurso sobre pernambucanidade, como ela se relaciona com o regionalismo, a identidade cultural, a memória e a história, e questionarmos como o cinema de Mendonça Filho se posiciona no seio dela.

3.4 Pernambucanidade, regionalismos e encruzilhadas de Freyre e Mendonça Filho

O percurso a seguir é baseado em pesquisa bibliográfica na obra de Gilberto Freyre (1952), (2003), (2015), Nilo Pereira (1983), Diário Oficial de Pernambuco — DOE (2024), e na extensa

pesquisa em arquivos públicos, jornais, discursos políticos, memorandos, de Leandro Patrício da Silva (2019) e Aécio Amaral Jr. (2002). Além disso, dialogamos com Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2012) e Barbara Weinstein (2015), no que se refere aos regionalismos nordestino e paulista do século XX, e à invenção discursiva do Nordeste.

O conceito de pernambucanidade se refere ao forte senso de identidade cultural, orgulho e resistência que define o povo pernambucano. Este conceito captaria o espírito único que caracteriza a história de Pernambuco, sua cultura, seus movimentos sociais, tudo enfatizando a autonomia, o heroísmo e o desafio contra o domínio estrangeiro. Este conceito de pernambucanidade foi instrumental em articular a identidade regional de Pernambuco, ao salientar seus atributos culturais e históricos, especialmente nos anos 1970, quando passou a ser utilizado fortemente pela ala conservadora da política, nos jornais do Estado, até meados dos anos 1980, quando, com o retorno dos exilados e o fim da ditadura, perdeu impulso no discurso da sociedade.

No entanto, bem antes ainda, à frente do projeto de identidade cultural pernambucano, Gilberto Freyre, desde os anos 1920, é figura incontornável e paradigmática, quer alguém se posicione como seu seguidor ou seu crítico. E isso acontece desde as querelas, no início do século XX, entre o norte e o sul do país, em que se buscavam nas regiões não só predominância cultural e histórica, na definição do que era ser brasileiro, mas principalmente predominância política, em face das grandes mudanças no cenário nacional e internacional. Dentre estas mudanças e novidades, incluem-se a chegada de Getúlio Vargas ao poder e o Estado Novo; a industrialização de São Paulo e o florescimento da cultura cafeeira; a Semana de Arte Moderna; a ideologia de eugenia ou embranquecimento racial; as grandes imigrações europeias para o sul do país, além das duas guerras mundiais.

A partir do regionalismo de Gilberto Freyre, da sua atuação na política e na imprensa de Pernambuco, constituiu-se a ideia de pernambucanidade que, a partir do golpe militar de 1964, passou a ser usada como um mito de fundação ou de construção de processos similares às comunidades imaginadas (Anderson). Esta comunidade imaginada pernambucana foi fundada pela disseminação de discursos políticos, artigos em colunas dos jornais, pelos livros-texto de educação básica, enfim, por uma variedade de discursos que criaram um senso de pertencimento e de experiências compartilhadas no Estado de Pernambuco.

No entanto, embora a construção desta identidade pernambucana tenha sido conduzida por uma abordagem conservadora e que encobria conflitos, até porque boa parte da oposição estava exilada, censurada ou presa, ainda assim ela atravessa certas fronteiras entre os espectros políticos. Estas transposições ocorrem especialmente no campo da cultura; em algumas datas comemorativas compartilhada; em uma preocupação com o patrimônio imaterial do Estado; preocupação com a sua cultura e folclore, e por uma postura desafiadora (ainda no século XXI) contra o sul, entre outros aspectos que não podem ser descartados. Portanto, é preciso que se analise mais a fundo a questão, este caldo histórico, político e social que atravessa o que se faz em Pernambuco, importando para a compreensão do cinema de Kleber Mendonça Filho e pernambucano em geral. Como ponto de partida, para se falar sobre a pecha de bairrismo do pernambucano, voltemos ao início do século XX, quando, já em 1937, em seu livro *O Nordeste* (1937/2015), Gilberto Freyre se defendia e contra-atacava as acusações de bairrismo nordestino vindas do sul, usando como ponto de partida a riqueza das terras de massapê para o plantio de cana-de-açúcar, e sua importância para o país:

Foram elas [as terras] que mais se avermelharam de sangue nos tempos coloniais. Sobre elas que tanto luso-brasileiro, tanto preto, tanto caboclo, tanto mulato morreu em luta com

os invasores louros (...) De modo que escrever-se a História do Brasil durante esse período, dando maior relevo ao extremo Nordeste ou ao Recôncavo da Bahia, não é bairrismo, como tantas vezes se tem levianamente insinuado (...) Será talvez *barrismo*. (46)

Ou seja, Freyre revida, como era de seu estilo, com jocosidade, fazendo um jogo de palavras com o bairrismo e o importante, para ele, massapê que proporcionou o plantio lucrativo da cana-de-açúcar. Mas, ao mesmo tempo, Freyre já estabelece toda uma fundamentação histórico-social brasileira aliada aos mitos das três raças derramando o sangue em comum pela causa da expulsão dos holandeses, temas que serão posteriormente explorados pelos promovedores da pernambucanidade. Sobre a importância extrema que ele tenta trazer para a região no Brasil, ele arremata com seu estilo literário e ufanista:

Porque através daqueles dias mais difíceis de fixação da civilização portuguesa nos trópicos, a terra que primeiro prendeu os luso-brasileiros, em luta com outros conquistadores, foi essa de barro avermelhado ou escuro. Foi a base física não simplesmente de uma economia ou de uma civilização regional, mas de uma nacionalidade inteira. (O Nordeste 47)

Nesse discurso enaltecendor da região Nordeste, que, na verdade, fez parte de uma série de textos comemorativos ao aniversário de cem anos do Diário de Pernambuco, o Estado de Pernambuco teria posição estratégica e dominante. Esse discurso surge também em meio à queda de prestígio econômico e político da região, com a decadência da cultura do açúcar, em detrimento do cultivo do café, no sul do país. O texto de Freyre seria, assim, uma das suas muitas tentativas de recuperar o prestígio cultural e político de sua região, especialmente Pernambuco.

Foi neste momento do século XX que, segundo Albuquerque Jr., a região Nordeste teria sido “inventada”, primeiramente pela necessidade de o governo do Brasil situar geograficamente

as ações de socorro aos Estados acossados pelas secas de fim de século XIX, e especialmente as de 1915 e 1919. Assim, enquanto até então só havia no imaginário brasileiro o sul e o norte, surge de repente, com as notícias sobre a seca, este Nordeste já de saída caracterizado pela miséria, fome e atraso. Posteriormente, em meados dos anos 1920, com o retorno do jovem Gilberto Freyre de seus estudos no exterior, e com a ajuda do *Diário de Pernambuco* como condutor, com capilaridade em toda a região, o conceito de Nordeste começa a assumir um aspecto histórico e de definição da própria identidade brasileira, em que o livro *Nordeste* teria sido primordial. Em entrevista ao jornalista Paulo Amorim, Albuquerque Jr. fala sobre o papel do livro de Freyre e do *Diário de Pernambuco* na disseminação da ideia de Nordeste:

Em 1925, Gilberto Freyre organiza o livro *Nordeste* para comemorar o centenário do *Diário de Pernambuco*. É um encarte no *Diário de Pernambuco*. O *Diário de Pernambuco* tem uma importância enorme na difusão da ideia do Nordeste, porque é um jornal que circula em toda aquela área, ele é recebido em todas as capitais, ele vai de trem e chega às vezes à noite nos lugares, mas ele chega, ele é lido por todo mundo (...) Então, é Gilberto quem formula essa ideia de preservar o Nordeste com uma identidade própria. Isso está no seu livro *Nordeste*, publicado em 1937, que resume todo esse processo de criação. Eu digo que é a certidão de nascimento definitiva do Nordeste. (Entrevista)

É então neste momento de início de século que tanto Durval Muniz de Albuquerque Jr. (Invenção do Nordeste) quanto Barbara Weinstein (*Color of Modernity*) propõem que as identidades regionais não seriam ocorrências naturais, mas constructos discursivos. Estes teriam suas bases montadas na raça, progresso e modernidade, em que o sul, especialmente São Paulo, seria o modelo de sucesso, modernidade e raça branca superior, enquanto o Nordeste seria seu “outro” atrasado, pobre e racialmente inferior. A esse embate, que Albuquerque Jr. chama de

“regionalismos cada vez mais militantes” (56), o regionalismo paulista seria um “regionalismo de superioridade, que se sustenta no desprezo pelos outros nacionais e do orgulho de sua ascendência europeia e branca” (57). Já o regionalismo nordestino, que se concentrava intensamente na questão rural e suas calamidades, e no passado colonial, deixava passar que cidades do Nordeste, como Recife, “que tanto causou espanto a Oswald de Andrade”, já experimentavam grande modernização, configurando-se, assim, como um “regionalismo de inferioridade” (57).

Tanto Albuquerque Jr. quanto Weinstein concordam no papel decisivo dos intelectuais na construção destas regiões imaginárias. Mas Weinstein mantém reservas quanto a qualquer chance de competitividade, na visão dos paulistas, ao ver que, no máximo, no campo literário, poderia haver alguma competição entre seus defensores. Segundo ela, para “most paulistas, their region’s superiority to the North/Northeast of Brazil was quite literally ‘beyond dispute’” (Color of Modernity 192).

Em meio a uma diatribe tão exaltada e cheia de soberba paulistana, Weinstein mostra-se surpresa em ver Freyre dedicar boa parte de seu manifesto regionalista às delícias das sobremesas e guloseimas de origem portuguesa, africana e indígena. Segundo a autora, “there is something almost depressing about the spectacle of trying to halt the erosion of the northern states’ position within the Brazilian nation with an assortment of sugary confections” (194). De fato, parece algo surreal essa discussão cheia de açúcar em meio a um momento tão tenso. Mas não surpreendente quando se trava contato com este misto de texto impressionista de história e sociologia em que, segundo Albuquerque Jr., “o discurso científico não se havia separado radicalmente do discurso literário” (Invenção do Nordeste 112). Freyre então, com sua astúcia estilística e diversionista parece abandonar o embate, como um boxeador cansado procurando o antijogo, mas, na verdade, ele está lançando no mesmo campo semântico não só o óbvio de se juntar açúcar com sobremesas,

mas em ressaltar a importância para o Brasil daquela cultura da cana-de-açúcar, e que propiciou a junção de raças que ele apregoa. Assim, como naquelas lutas nas quais o espancado vence surpreendentemente com um só golpe com nocaute, Weinstein admite:

Only in the final pages does Freyre offer what will become his most formidable challenge to the “modernists” of the south. Returning to the subject of snacks, sweets, and cakes, Freyre affirms that in the Nordeste these morsels represent “a balance of the African and the indigenous with European traditions” and therefore the regional culture is “totally Brazilian. For this is what Brazil is: combination, fusion, mixture.” The Nordeste, being the bowl in which these influences were most thoroughly mixed, could claim to be the most Brazilian region of all. (*Color of Modernity* 194)

Assim, em resumo até agora, para podermos prosseguir até o impacto dessas ideias no cinema pernambucano, é possível ver um intelectual da envergadura de Gilberto Freyre à frente do projeto de invenção do Nordeste, e isso ele faz com o intuito de propulsionar, mesmo que artificialmente, sua relevância política. Dessa maneira, ele exalta a importância do Nordeste e de Pernambuco para a própria fundação da nação brasileira, na junção do sangue, e da cultura, das três raças europeia, africana e indígena brasileiras, na retomada do Brasil da mão dos holandeses. É um Nordeste com saudade de seu passado colonial — em contraponto aos projetos modernistas e futuristas que vinham do sul — e que “é gestado como o espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da sinhá, do sinhô, da Nega Fulô, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região” (Albuquerque Jr. 47).

Prosseguindo ainda um pouco com Albuquerque Jr., ele aponta os porta-vozes desse evangelho pregado por Freyre, que vão se dividir, conscientemente ou não, em tarefas nas diversas artes da literatura, das artes visuais, da música e do cinema. Esses artistas, pendurados mais ou

menos naquilo que ficou chamado de literatura regionalista, acabavam por reforçar não só os estereótipos impostos pelo discurso pejorativo do sul. Pior: acabavam por se aliar inadvertidamente aos interesses da elite política nordestina, que se locupletava dos recursos destinados à seca. Embora tivessem boas intenções de denunciar a situação do Nordeste, seus romances fortemente concentrados na geografia árida, dialetos, e histórias de resiliência acabaram por reforçar a ideia de que o Nordeste era sertão, e que o litoral nordestino, no máximo, seria um espaço de contaminação, de diluição da verdadeira cultura original brasileira.

Como dito acima, a ideia de pernambucanidade não floresceu naturalmente, mas foi uma construção discursiva desenvolvida em uma cultura política durante o regime ditatorial (1964–1985). Segundo Leandro Patrício da Silva, dentre os atores que propagaram esta ideia estão não só personalidades do meio cultural pernambucano, como Gilberto Freyre. Políticos como Nilo Pereira, governadores do Estado, Marco Maciel, Roberto Magalhães, tomaram posse das ideias de Freyre e imprimiram conotações políticas em Pernambuco, aspectos também abordados por Amaral Jr., como veremos abaixo.

Além desses homens que comandavam a cultura e a política do Estado, algumas instituições foram primordiais na proliferação da ideia de pernambucanidade, especialmente a Academia Pernambucana de Letras (APL), o Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico (IAHGP), e a Empresa Pernambucana de Turismo (EMPETUR). Tanto o IAHGP quanto a EMPETUR são bastante relevantes, em seus esforços de vender Pernambuco como uma destinação turística, além de manterem uma agenda ativa de tombamentos para preservar a memória arquitetônica e de sítios históricos.

Assim, quanto a essa construção da pernambucanidade, Silva também propõe quatro fases de desenvolvimento do conceito, que vão desde, em primeiro lugar, o estabelecimento das

condições necessárias, com o golpe militar até 1970, e o exílio das principais lideranças de esquerda do Estado. Um segundo momento de criação propriamente dito, de 1970 a 1974, em que Gilberto Freyre retoma a paternidade do termo e começa a divulgá-lo no Diário de Pernambuco. A fase de hegemonia, de 1974 a 1986, quando todos os esforços convergiram na criação de sítios históricos, como o do Monte Guararapes, em conjunto com o exército brasileiro, comemoração de datas históricas, como as da Revolução Pernambucana de 1817, discursos de governadores, e a ação das instituições citadas acima. Por fim, a fase de declínio, com o fim do regime e o retorno de lideranças exiladas, que passaram a questionar o legado conservador instaurado durante vinte e um anos.

Baseado nessa divisão de momentos acima, vamos nos concentrar no momento de criação propriamente dito, nos anos 1970, embora a expressão já existisse há décadas. Assim, voltando ao célebre *Manifesto Regionalista*, publicado em 1952, que, segundo Gilberto Freyre, foi lido no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, em 1926⁷, a palavra pernambucanidade já aparecia. E ela surge em seu segundo parágrafo, em que Freyre elenca toda a ampla participação da sociedade no congresso. De poetas a humanistas, arquitetos, urbanistas, homens de letras, de ciência, de fotografia, de tipografia, que, segundo ele, eram “homens, todos esses, com o sentido de regionalidade acima do de pernambucanidade (...) ou da alagoanidade (...) ou da paraibanidade” (Manifesto 1). Ou seja, estes homens, não importando o Estado federativo de onde vinham, colocavam o sentimento de pertencimento à região acima dos seus locais de origem. Isso seguiria em linha com o que Freyre pensava em termos de importância da região, com suas

⁷ Existe antiga polêmica, aparentemente comprovada, envolvendo o jornalista Joaquim Inojosa e o crítico literário Wilson Martins, em que se descobriu que Gilberto Freyre havia mentido quanto ao fato de ter lido o Manifesto no referido congresso, e que, na verdade, o teria escrito nos anos 1950. Ver (Dimas) e (Martins).

particularidades, fazendo parte do que ele considerava um “unionismo superior” ao então em voga no Brasil (2). Segundo Freyre, “a maior injustiça que se poderia fazer a um regionalismo como o nosso seria confundi-lo com separatismo ou bairrismo”, muito pelo contrário, segundo ele, porque “visa a superação do estadualismo (...) este, sim, separatista” (2). Após essa aparição efêmera da pernambucanidade no polêmico Manifesto, em que, além da doceria nordestina, Freyre ainda dedica páginas surpreendentes ao conjunto arquitetônico e urbanístico de Recife (que serão tratadas mais adiante), o termo praticamente desaparece.

Vinte anos depois, em 1970, eis que a pernambucanidade ressurge de maneira até irônica, em contradição ao que Freyre havia pregado no Manifesto: um colunista do Diário de Pernambuco, Marco Aurélio de Alcântara, anuncia a chegada de um movimento no Estado, “Renovar para restaurar”. Segundo Silva, “Alcântara dizia que os leitores não se surpreendessem com a organização e atividade, em breve, de uma sociedade civil destinada a reivindicar ‘Pernambuco para os pernambucanos’. Seria a ‘Sociedade Restauradora de Pernambuco’” (Pernambucanidade 93). Logo em seguida, o movimento recebeu apoio de banqueiros e executivos locais que se queixavam da falta de poder político, quando, segundo eles, não conseguiam nem sequer nomear um diretor de Banco do Brasil. Eram tempos de ditadura militar, e todos os cargos do executivo e escalões do governo eram nomeados pelos generais do momento, no caso, Emílio Garrastazu Médici.

A chegada deste movimento também despertou críticas, em que um autor anônimo, também publicando no DP, dizia ser o movimento uma coisa “infeliz, mesquinha e não alinhada com ‘a melhor pernambucanidade’” (Silva 94). E assim a pernambucanidade faria sua reestreia no imaginário pernambucano, já que, se aquela pernambucanidade não era a ‘melhor’, então deveria existir uma que dignificasse os pernambucanos.

Não surpreendentemente, algumas semanas depois, é chamado para fazer a mediação deste conflito — usando como plataforma o multicentenário DP — ninguém nada menos que o próprio Gilberto Freyre, agora com setenta anos, e ainda mais do que nunca influente, devido às suas ligações com o regime. Freyre, em seu artigo “pernambucanidade: o que é?” (1970), sai em defesa da Sociedade Restauradora de Pernambuco, não sem antes reclamar a paternidade do termo e reforçando que não tinha conotações separatistas, apenas uma variante estadual, dentre outras, que contribuía para a riqueza regional. Após exaltar a hospitalidade pernambucana, aceitando em seu seio uma dezena de não pernambucanos na sua história, como Delmiro Gouveia e Franklin Távora (cearenses), José Lins do Rego e o próprio proprietário do DP, Assis Chateaubriand (ambos paraibanos), começa a se lamentar de não pernambucanos em posições de poder no Estado. E da falta de pernambucanos no poder do governo do Brasil.

Em meio a essas queixas quanto ao Estado de Pernambuco, ele cita três posições problemáticas, sem citar os nomes: direção de jornais, cátedras universitárias, e, o que seria cômico, se não fosse trágico, a Arquidiocese de Recife e Olinda. Embora não seja impossível averiguar quem eram esses diretores de jornais e ocupantes de cátedras nas universidades, na Arquidiocese de Recife e Olinda o titular era um cearense, Dom Hélder Pessoa Câmara, apontado pelo papa Paulo VI apenas duas semanas antes do golpe militar em 1964 (Cordeiro). Como se sabe, Câmara era um opositor ferrenho do regime militar defendido por Freyre, e, diferentemente de outros opositores, tinha seu cargo mantido pelo papa, não sem o custo de alto risco de sequestro, tortura e morte⁸. Freyre então, no final das contas, usa a questão da pernambucanidade não para

⁸ Embora o regime evitasse ações diretas contra Dom Hélder, em 26 de maio de 1969, o padre Henrique, seu secretário, foi sequestrado, torturado e morto no bairro da Cidade Universitária, no Recife.

defini-la, o que de fato não o faz, nesta primeira chance, mas para atacar um opositor do regime sobre o qual este mesmo regime não tinha ingerência.

No entanto, durante os próximos meses, Freyre irá subir o tom e intensificar a militância pela pernambucanidade, em pelo menos três momentos, em colunas do DP: dois de crítica a um mesmo livro-texto de história do Brasil que mantinha Pernambuco (e ele, Freyre!) quase que apagado, e um discurso de homenagem ao poeta Mauro Mota, recém-empossado na Academia Brasileira de Letras. Tanto nas colunas sobre o livro-texto, *Guia do Estudante De História da Civilização Brasileira* (Bandecchi), quanto no discurso para Mauro Mota, ele faz quase a mesma enumeração sobre a importância fundamental do Estado para a história do Brasil, do Pernambuco que:

madrugou o próprio Brasil nos seus começos mais decisivos de nação. De nação e de cultura. O Pernambuco da prosopopeia. O Pernambuco do Bispado de Olinda. O Pernambuco dos primeiros engenhos patriarcais. O Pernambuco do Curso Jurídico de Olinda e da Faculdade de Direito do Recife, depois de ter sido o Pernambuco guerreiro de Guararapes e de 1817. O Pernambuco onde se escreveu a sangue o destino nacional do Brasil: um só Brasil e não dois ou três. (Saudação)

Assim, Freyre cobre praticamente todas as bases da fundação brasileira, desde os engenhos, como primeira forma de riqueza no seu açúcar, a primazia na literatura de fato brasileira, segundo ele, as universidades, as batalhas decisivas. Sobre esta metáfora do povo guerreiro, Freyre ainda a utiliza para desafiar de maneira exaltada a falta de prestígio do Estado:

Não nos deixemos vencer pelo mito da modéstia, menos ainda pela humildade, continuando a tolerar que de Brasília, do Rio de Janeiro e de São Paulo, nos tratem por vezes como gentes conquistadas: somos inconquistáveis. Ou como brasileiros inexperientes que

precisássemos sempre de guias ou de tutores: somos os brasileiros mais experimentados em política, nas letras, nas artes, em revoluções, em guerras. (Saudação)

É este tipo de discurso de Freyre que vai se tornar quase onipresente, pela voz dele e de outros, nos jornais pernambucanos, e discursos políticos de inauguração de obras, de posse de governadores. Mas, ainda quanto aos outros artigos, sobre o livro de história do Brasil, é possível ver que Freyre, assim como o regime militar, queriam manter o controle do que se ensinava nas escolas, principalmente porque um dos maiores opositores do regime era um educador também pernambucano e exilado, Paulo Freire. Esta influência do sentimento de pernambucanidade na educação fundamental e básica, assim como foi concebida nos anos 1970, pode explicar a formação deste sentimento de orgulho pelas coisas pernambucanas. O sentimento de que o povo pernambucano é único, de que Recife e Olinda são sem iguais no Brasil e no mundo, e especialmente do orgulho quanto ao passado de resistência do pernambucano contra o invasor holandês.

Assim, é possível ver como Freyre comanda este avanço sobre os livros-texto, principalmente porque vinham sendo escritos por historiadores do sul do país. Em sua segunda crítica ao livro de Bandecchi, Freyre reclama da “surpreendente — pela sua constância — omissão, quer de iniciativas e realizações pernambucanas de sentido civilizador (...) quer de autores pernambucanos e de obras de pernambucanos” (Ainda a Propósito). Dentre os autores pernambucanos não consultados, o que mais irrita Freyre é justamente J. A. Gonçalves de Mello, por ser este, segundo Freyre “autoridade máxima” sobre o “tempo dos flamengos”, como eram referidos os holandeses. Ao final, vemos o velho Freyre dos anos 1920 e suas diferenças com o sul do país conceder com sarcasmo que, corrigidas essas deficiências “o livro do historiador paulista

— será paulista? — poderá ser adotado em Pernambuco (...) Como está, não deve ser considerada obra grata pelos pernambucanos. Não e não” (Ainda a Propósito).

Ao longo dos anos 1970, com a bênção de Gilberto Freyre, diversas iniciativas serão feitas para se contrapor a esta suposta ingerência de pensadores do sul na educação dos pernambucanos. É possível ver, por exemplo, no Diário Oficial de Pernambuco de maio de 1976, o editorial *Prestigiar a Cultura é Meta do Atual Governo*, em que vários assuntos são tratados, desde a melhoria de bibliotecas, do Conservatório Pernambucano de Música e, especialmente “As Tradições”. Neste subtítulo o texto cita a importância de se conhecer as próprias tradições não só do Brasil, mas do Estado, com cursos ministrados a professores da rede pública sobre folclore pernambucano. Anuncia também o lançamento da “Coleção Pernambucana”, que reeditaria, justamente, o autor esquecido pelo historiador do sul, Antônio Gonçalves de Mello, e seu *Tempo dos Flamengos*. (Diário Oficial de Pernambuco). Ao final do editorial há o anúncio do “Incentivo ao Autor Pernambucano”, “só podendo concorrer obras de autores pernambucanos ou que sejam residentes e domiciliados em Pernambuco há mais de dois anos”. E assim, semelhantemente aos editais de apoio ao audiovisual pernambucano, era instituído, de forma até mais exigente (dois anos de residência) um programa de incentivo à literatura produzida em Pernambuco.

Por fim, o que não se exaurem as inúmeras matérias sobre livros didáticos no Diário Oficial, em agosto de 1981, uma nota sobre a atuação do secretário de cultura do Estado, Joel de Holanda, anuncia o lançamento, no Centro de Convenções de Pernambuco, de *Casa Grande & Senzala em Quadrinhos* (Pinto). E assim, após mais de cinco décadas de influência em quase todas as áreas da cultura pernambucana, Gilberto Freyre, em um evento da Secretaria de Educação, populariza sua obra-prima para as novas gerações. No prefácio, que ele mesmo assina, ele elogia o quadrinista, Washt Rodrigues, que soube fazer do livro “um regalo para os olhos e para a inteligência da criança

brasileira (...) do adolescente, do adulto” (Prefácio). É possível assim ver que, se voltarmos às queixas de Freyre no artigo sobre o livro-texto, gradualmente sua influência foi tomando conta até da educação, ao vermos o autor que enaltecia a questão holandesa sendo republicado, e até o omitido Freyre nos livros de história escritos no sul, agora conseguindo alcançar até as crianças com sua obra, incrivelmente (no conservadorismo atual) com vários nus frontais femininos já na capa.

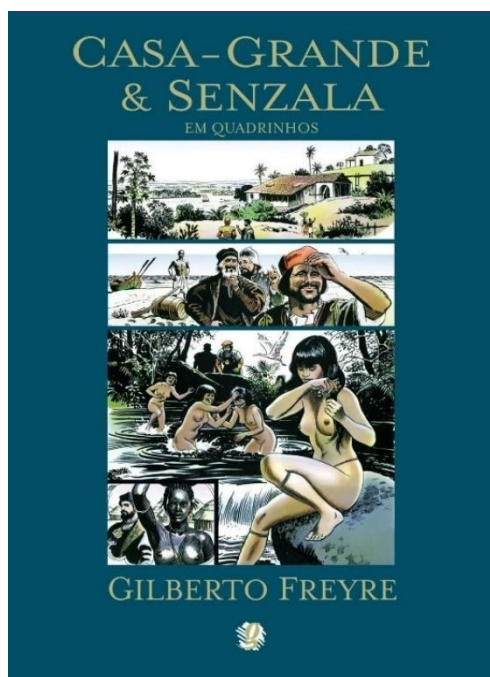


Figura 9 Capa da edição colorizada

A seguir vejamos brevemente o uso da pernambucanidade no discurso político, e o momento que captura o declínio do uso do termo, com o retorno dos exilados, ao final dos anos 1970. Pretende-se então situar Mendonça Filho neste grupo que questiona indiretamente o conceito, mas recorrendo a alguns de seus atributos, agora de maneira mais progressista, embora trilhando alguns caminhos com Freyre.

Após todo o esforço de Gilberto Freyre em trazer relevância política para a região, especialmente Pernambuco, suas ideias passaram a permear quase tudo o que se fazia no Estado,

como vimos, desde as disputas contra as ingerências do sul nas questões locais, passando inclusive pela educação das crianças pernambucanas. Isso culminou na adaptação de suas ideias para o discurso político, como base de intervenção real na vida das pessoas Partiu-se, então, de uma escrita que fora originalmente concebida para explicar as fundações da civilização brasileira, para o lastro científico, ideológico e político que basearia ações (ou omissões) do poder, especialmente a partir dos governadores pernambucanos (Amaral Jr.).

Aécio Amaral Jr. analisa a maneira como os discursos históricos e sociológicos construídos por Gilberto Freyre foram adaptados para o discurso de políticos alinhados ao regime, baseando-se nas ideias de Freyre sobre harmonia racial, luso-tropicalismo, tentando trazer para Pernambuco a ideia de uma comunidade harmoniosa, apagando assim conflitos sociais. Para Amaral, “a obra freyriana comporta uma ambiguidade marcante: ao mesmo tempo, em que é instância de compreensão e interpretação da sociedade brasileira, é também instância de legitimação de determinadas práticas políticas, sendo, portanto, instância de intervenção na realidade” (Relações Perigosas 164).

Amaral Jr. também captura o momento de declínio do conceito de pernambucanidade, com o retorno dos exilados, especialmente Miguel Arraes e seus aliados, governador em exercício deposto em 1964. O autor, assim, divide ambos os espectros políticos, primeiro, um “tradicional liberal”, ligado ao regime e a Freyre, que apregoava uma “visão de Nordeste como uma comunidade coesa, que não comporta distinções entre os seus membros, comunidade voltada para a sua própria tradição, e desconhecadora do conflito e do poder” (173). Um exemplo disso é o discurso do ex-prefeito e governador de Pernambuco, Joaquim Francisco, em que ele praticamente parafraseia Freyre e seus mitos de democracia racial: “O brasileiro afro somos nós. A nação pernambucana, desde os Guararapes, é multirracial em todos os sentidos. A nossa morenidade é

uma de nossas glórias. Em cada um dos nossos gestos e gestas, acendemos a fogueira universal de uma miscigenação que já serve de exemplo ao mundo” (Francisco qtd. in Amaral Jr. 179–180). Em segundo lugar, para Amaral, há o espectro “democrático-popular”, ligado à oposição, que já antes do golpe se opunha a Freyre, como no discurso de posse de Miguel Arraes, em 1963, atacando o sociólogo sem citar o nome:

Esses brasileiros compõem uma espécie de fraternidade dos inconformados: inconformados com a miséria, com a fome, com o atraso, com o analfabetismo (...) fraternidade dos que detestam o culto da miséria, e por isso contra o falso culto do passado e da tradição, em que se ainda comprazem intelectuais saudosistas, muito mais interessados na manutenção do *status quo* que em qualquer outra coisa. Para esses, a tradição significa o povo na senzala e eles na casa-grande” (Arraes qtd in. Amaral Jr. 179).

Assim, ao longo dos discursos políticos, percebe-se que houve uma adaptação para uso político das ideias de Freyre, em que se tenta igualar as ideias de democracia racial com democracia política, como se uma acarretasse a outra. Enquanto essa ideia romantizada de harmonia racial e identidade regional poderiam gerar o orgulho pela história e cultura, ao mesmo tempo, obscureciam, em favor da elite dominante ligada ao regime, os conflitos raciais e sociais e suas justas demandas. Pelo lado da oposição, esta também recorreu à ideia de pernambucanidade, ainda ligada a um passado heroico de lutas, de coragem do povo, mas tentando implementar nuances que conclamavam este mesmo povo heroico a lutar contra a opressão e descaso das elites no poder. E estas elites obviamente não eram agora mais povos estrangeiros, mas os herdeiros justamente do sistema patriarcal tão enaltecido por Freyre, e que mantinha, desde sempre, os mesmos sobrenomes a comandar não mais os velhos engenhos, mas a política local no Estado de Pernambuco.

Em suma, se é possível emparelhar essas abordagens conservadoras e progressistas, embora ambas se baseassem num passado heroico e de unidade, a ligada a Freyre mantém uma ênfase na unidade histórica e heroísmo na expulsão dos holandeses, culminando em um presente no qual os conflitos já foram resolvidos. Enquanto isso a progressista focaliza a questão da resistência popular e luta de classes, e aponta como inimigos não um invasor estrangeiro, mas as elites que estão no poder querendo perpetuar a casa-grande e a senzala. Os conservadores mantêm os mitos de harmonia racial e de herança compartilhada, enquanto os progressistas chamam a atenção para a permanências das desigualdades fruto do poder oligárquico. Por fim, o lado tradicionalista, sempre apresentando a pernambucanidade como livre de conflitos internos e alheia ao tempo. Já o lado progressista apresentando a pernambucanidade como um processo contínuo de lutas em meio aos conflitos sociais, muitos dos quais explodiram novamente com o fim da ditadura, com inúmeras greves, passeatas e protestos que tomaram as ruas de Recife, a partir já do fim da década de 1970, com o retorno dos exilados.

Essa reflexão sobre o papel de Freyre e seus mitos de origem da nação — aliados ao regionalismo e, neste contexto, de uma invenção do Nordeste — é relevante para questionarmos até que ponto o cinema pernambucano e de Mendonça Filho realmente se distanciam deste passado regionalista. Questiona-se isso lembrando a citação que já fizemos de Amir Stepple, quando do renascimento do cinema pernambucano:

regional é o nosso elemento mesmo, mas não queremos cair no regionalismo, naquilo que o termo implica de típico e localizado (...) Há uma intenção clara por trás disso: fugir à vocação miserabilista, tão presente no cinema nordestino (...) Não flertarmos nem com a incomunicabilidade, nem com a apologia da pobreza” (Nogueira and Cunha Filho 15).

Apesar de se reconhecer que, de fato, não há vocação miserabilista e apologia da pobreza, em geral, no cinema pernambucano, é preciso aprofundar e ampliar o que é de fato regional e regionalismo, indo além dessa ligação com a literatura regional de 1930. Será que ainda não haveria outros aspectos de regionalismo, como capitaneados por Freyre, e que poderiam ser revisitados de maneira mais crítica, com mais nuances, ou seria tudo feito em oposição a ele?

Se os filmes do século XXI fossem como a produção do Super-8, com filmes como *O Palhaço Degolado* (1976), de Jomard Muniz de Britto, teríamos certamente a impressão de que a oposição ao pensamento de Freyre seria total e este *Palhaço Degolado* seria o grau zero antitético de Gilberto Freyre. Como já vimos brevemente na seção histórica do cinema pernambucano, o palhaço protagonista, representado pelo diretor e ator, Muniz de Brigo, concentra boa parte da sátira em Freyre e Ariano Suassuna, embora sobrem farpas para Glauber Rocha e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, e José Lins do Rego. Mas é em Freyre que ele se concentra por mais de três minutos, de um total de apenas nove minutos do curta, como transcrito, em parte, a seguir:

Mestre Gilberto Freire, mestre Gilberto! Muito bem situado. Casa Grande. Casa grande, terraços, salas senzala! Senzala! Casa Grande de Detenção da cultura, bem situado nos trópicos tristes. Trópicos, democracia racial a seu modo! Morenidade, brasilidade a seu modo! Luso-tropicologia a seu modo. Regionalismo ao mesmo tempo, modernista e tradicionalista a seu modo (...) Quindins preparados pelas sinhazinhas formosas em seus engenhos e pelas piedosas freirinhas em seus conventos. Ai que saudades, porque um povo só se conhece e se preserva pela sua cozinha. Onde escavar no Nordeste as mais legítimas raízes da cultura brasileira, raízes da cultura (...) o que temos em comum com a nostalgia

dos Meninos de Engenho? O que sobrou da bagaceira para os ultra dependentes filhos?

Filhos de quem? De Kennedy ou do Castelo mal-assombrado?

Como se vê, o palhaço ironiza quase item por item do pensamento de Freyre, desde o livro *Casa Grande & Senzala*, a morenidade, a democracia racial, a nostalgia pelos engenhos, o regionalismo, e até o gosto de Freyre pelos quitutes pernambucanos. E ainda arranja uma linha para fazer referência ao colonialismo americano e ao general golpista, Castelo Branco. Não há, enfim, acordo entre o palhaço e o chamado Mestre de Apipucos. No entanto, cremos que nem sempre será assim no cinema pernambucano, nem que se tenha aderido a ele de maneira inadvertida.

Como apresenta bem Albuquerque Jr., no caso da literatura regional, de José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, no teatro de Ariano Suassuna, na música de Luiz Gonzaga, todos podem ser vistos sob este espectro do Nordeste inventando por Freyre, como que reforçando claramente suas ideias, nas quais o Nordeste que surge é o do velho patriarcalismo dos engenhos, da miscigenação quase amigável. Até Glauber Rocha e outros do Cinema Novo também acabaram por reforçar estereótipos, apresentando um Nordeste sujeito aos messianismos e à violência brutal do sertão.

Já no cinema de Mendonça Filho o que se vê mais facilmente, de saída, é sua crítica à democracia racial, que foi, por uns tempos, tão aclamada no exterior, até que o trabalho de brasilianistas como Thomas Skidmore questionasse essa igualdade e promoção do negro na sociedade pelo trabalho de Freyre. Em vez disso, Skidmore apresenta um Freyre bem mais problemático, no qual o africano não tomou o espaço merecido na sociedade, apenas melhorou o que já era bom no branco. Para ele, as ideias de Freyre “reinforce the whitening ideal by showing graphically that the (primarily white) elite had gained valuable cultural traits from their intimate contact with the African (and Indian, to a lesser extent)” (Black into white 192).

Embora não tenha sido Freyre quem tenha feito uso explícito desse termo de “democracia racial”, Nilo Pereira, por exemplo, em seu *Pernambucanidade I* (em 3 volumes) aponta o papel de Freyre para o Brasil se afirmar como “a maior democracia étnica do mundo” (Vol I 163). Curiosamente, Pereira ainda chega a dizer que, no Brasil de Freyre, “o negro ganhou terreno, o índio igualmente. Sendo que o negro não tem gerado conflitos (...) nas novelas de televisão há sempre negros. Em lugar da escrava Isaura, avulta Sônia Braga, um tipo de morenidade autêntica. Sempre indicado como tal por Gilberto Freyre” (164–165). Ora, se lembrarmos que é justamente Sônia Braga quem estrela *Aquarius*, e sua personagem é quem sofre discriminação racial por parte do empresário da construtora, fica claro que, este mito de país moreno de Freyre e Pereira é bem questionado por Mendonça Filho.

Por fim, como o diretor sempre o faz, ele sempre cita livros que leu antes ou durante filmagens. Sobre *Casa Grande & Senzala*, ele não só conheceu por recomendação da mãe, que o “forçou a ler”, quando ainda era jovem, mas o releu pouco antes de filmar *O Som ao Redor*, (Gonçalves 189), o que prova que o cineasta mantinha Freyre no radar, enquanto fazia uma releitura cinematográfica de certos aspectos do livro do sociólogo pernambucano.

Também, quanto à orientação política, é claro dizer que Freyre e Mendonça Filho se colocam em polos distantes: enquanto Freyre foi um defensor de primeira hora do golpe militar, e sempre servindo de lastro intelectual para os governos herdeiros da velha oligarquia pernambucana, Mendonça Filho é abertamente um homem de esquerda. Embora seja complexo falar de direita e esquerda no Brasil, especialmente em Pernambuco, com as alianças mais heterodoxas possíveis, no mínimo, Mendonça Filho se opõe abertamente aos herdeiros da ditadura que Freyre apoiava. E isto ele faz, seja nas redes sociais, nos protestos em Cannes contra o impeachment de Dilma Rousseff ou, declaradamente, em *Retratos Fantomas*, ao falar de seu

primeiro voto com a mãe para presidente, em Luís Inácio Lula da Silva. Então, Mendonça Filho poderia ser alinhado mais proximamente em Pernambuco ao grupo progressista que retornou do exílio, como visto por Amaral Jr., acima, e que passou a questionar, não diretamente, os valores tradicionalistas da pernambucanidade, como defendidos até então.

Ainda, com relação às diferenças com a ideia de pernambucanidade, mas já vislumbrando algumas nuances, há o fato de que os filmes, não só de Mendonça Filho, mas pernambucanos, não querem fazer de Recife ou Pernambuco uma atração turística. Isso embora Mendonça Filho ressalte, especialmente, a importância do Recife como uma espécie de capital do cinema a partir dos anos 1950, inclusive com um centro de distribuição de filmes para a região. Mas quanto ao turismo, a vender a cidade e o Estado, há uma diferença gritante em relação às investidas das entidades, citadas acima, na criação da pernambucanidade, como a Empresa Pernambucana de Turismo, EMPETUR. Como vimos, nos anos 1970 em diante, esta e outras instituições pernambucanas foram propagadoras da ideia de um Estado atraente para o turismo, pela sua cultura, história e belezas naturais, em que até o Recife é chamado de a “Veneza Brasileira”, devido aos seus rios e inúmeras pontes cortando o centro. Já no cinema pernambucano, em geral, Pernambuco e sua capital são mostrados mais pelo seu lado *underground* e sujo.

Ainda seguindo com essa imagem anti-cartão postal do Recife, exemplos abundam na cinematografia pernambucana de abordagens da cidade pelo lado *underground*, como *Amigos de Risco* (2007), mostrando uma cidade extremamente perigosa; *Amarelo Manga* (2002), com uma cidade contada às vezes pelo ponto de vista de um açougueiro, às vezes por um maníaco que pratica tiro em cadáveres contrabandeados do Instituto de Medicina Legal; *Febre do Rato* (2012), com seu poeta marginal perambulando pelas ruas sujas da cidade, e terminando jogado ao rio poluído e cheio dos ratos que dão título ao filme. E, por fim, o que não encerra a lista, *Recife de Dentro*

Pra Fora, (1997), de Katia Mesel, especialmente esta cineasta, a qual é uma das citações misteriosas de Mendonça Filho em *Retratos Fantasmas*, com alguns pontos de vista pouco favoráveis do rio Capibaribe. O filme de Mesel é emblemático porque recorre à bela trilha sonora de *O Cão sem Plumaz*, de João Cabral de Melo Neto, musicado e cantado por Geraldo Azevedo e Elba Ramalho. Mas a trilha é posta em contraponto às cenas da aproximação do Capibaribe com o Atlântico. Este mesmo delta é o mesmo que inspirou tanto Melo Neto neste poema, quanto no final de *Morte e Vida Severina* (1955). Além do poeta, o delta inspirou o *Manguebeat* de Chico Science e Nação Zumbi, os *Homens e Caranguejos: o Ciclo dos Caranguejos* (1974) de Josué de Castro, e *A Porteira do Mundo* (1967/1994), de Hermilo Borba Filho. É um rio que faz parte de toda uma mística pernambucana, mostrado agora, pelas lentes de Mesel, como de fato é a origem dos poemas, dos romances e das músicas.

Mesmo Mendonça Filho, quando filma em locações nas praias de Boa Viagem e Pina, o que normalmente é apresentado como cartão postal da cidade, ele prefere chamar a atenção para o esgoto a céu aberto, escoando dos arranha-céus nas areias da praia, maculando a ideia de praia paradisíaca e turística. Por fim, em *Retratos Fantasmas*, ele plasma a ideia desabonadora à cidade e ao orgulho local, de que “o centro do Recife tem cheiro de maré, fruta e mijo”. Ou seja, além de mostrar, como Mesel e outros mostraram as mazelas do rio, ele ainda entrega para o espectador não pernambucano que o rio fede. Em suma, em face dos esforços dos promotores da pernambucanidade, Mendonça Filho seria considerado, por esse aspecto, um anátema e inimigo da causa de cantar as belezas e glórias de Pernambuco.

Todavia, por outro lado, na luta pela preservação do patrimônio cultural e histórico do Estado, o cineasta navega pelo rio comum dos que vinham, desde os anos 1970, tentando manter alguma identidade cultural arquitetônica e paisagística da cidade e do Estado. Então, é possível

ver um início de trilhas que poderiam ser compartilhadas entre Mendonça Filho e essa ideia mais ampla de pernambucanidade, que tem como seu patrono Gilberto Freyre. Afinal, as políticas de tombamento fomentadas durante os anos 1970 foram o ponto de partida de mais legislação protetora de uma paisagem cultural e histórica, que vem, inclusive, mantendo o Edif. Oceania (o Aquarius) na praia do Pina ainda de pé.

Esse interesse comum pela memória arquitetônica de Freyre e Mendonça Filho parece apontar para aquele “overlap in their frames of reference” que Svetlana Boym aponta, entre *restorative* e *reflective nostalgias* (The Future 49). Freyre, embora conceda que o progresso é inevitável, sempre tenta manter a arquitetura, especialmente portuguesa e o pouquíssimo que ainda restava da holandesa, talvez para reforçar a mística de uma cidade diferenciada e com protagonismo histórico importante para o Recife.

Já Mendonça Filho defende um Recife que já era o do futuro de Freyre, mas que conseguia conviver com o seu passado. Então não há também a intenção de se congelar a paisagem da cidade. O grande problema das investidas das construtoras é que elas simplesmente destroem a paisagem cultural, sem mesclar alguma racional. Simplesmente destroem e concretam tudo de maneira uniforme, subindo seus muros altos com cercas elétricas e esvaziando as ruas em seus corredores de concreto, sem falar na exclusão dos moradores originais, que não vão poder morar nesses *bunkers* da elite pernambucana.

Assim, em *Recife, Cidade Roubada* (2014), quando Mendonça Filho faz sua crítica às torres gêmeas, é justamente porque o centro do Recife havia perdido a chance de se candidatar a título semelhante ao de Olinda, por perder sua característica de paisagem cultural e histórica. E, provando que, em Pernambuco e no Brasil, em certos aspectos, pensar em direita e esquerda não quer dizer muito, o escândalo do leilão do Cais Estelita se deu durante três prefeituras de esquerda,

duas do Partido dos Trabalhadores (PT), João Paulo e João da Costa, e Geraldo Júlio, do Partido Socialista Brasileiro (PSB). Algo bem impressionante e contrário aos movimentos sociais que os elegeram, e que estavam levando balas de borracha da polícia do Estado de Pernambuco, no cais José Estelita.

Assim, feitas essas ressalvas sobre democracia racial e inclinações políticas, e Pernambuco como cartão-postal, e algumas causas comuns na preservação arquitetônica, passemos para uma abordagem mais aprofundada da relação entre Freyre e Mendonça Filho, ou algumas encruzilhadas pouquíssimo mapeadas quando se pensa nos filmes do cineasta.

Como vimos anteriormente, a ideia de pernambucanidade surgiu de fato, com força, nos anos 1970, em meio à celeuma da criação de um grupo de “Renovar para Restaurar”, quando o próprio Freyre interveio, defendendo o grupo, e reclamando a paternidade do termo, desde o seu Manifesto Regionalista. O termo pernambucanidade foi se desenvolvendo nos anos 1970, com apoio do regime e dos seus governadores biônicos, em um mito de fundação, ou seja, em uma espécie de *restorative nostalgia* baseada na “restauração pernambucana”, ou seja, o ato heroico das três raças, luso-brasileira, negra e indígena, na expulsão dos invasores holandeses, que ocuparam o Estado de 1630 a 1654.

Esse mito das três raças unidas expulsando o estrangeiro também gerou a ideia de Pernambuco como berço do exército brasileiro, que não perdeu a oportunidade de patrocinar a proteção do Monte Guararapes, no município do Jaboatão, ao sul de Recife, como monumento histórico da fundação não só do exército brasileiro, mas de toda a nação. Aliado a isso, as ideias de Freyre de fundação da “civilização” brasileira punham o Estado de Pernambuco, e sua capital, Recife, como de importância fundamental para a constituição daquilo que seria chamado de Brasil.

Ademais, como Freyre reclamou a paternidade da pernambucanidade citando o Manifesto Regionalista, é possível ver neste manifesto, e em algumas colunas mais aguerridas de Freyre do Diário de Pernambuco, outros aspectos comuns a ele e Mendonça Filho, que não são explorados na crítica de seu cinema. Quando se pensa em Freyre-Mendonça Filho, todas as atenções são voltadas, tanto pelo cineasta quanto pelos que analisam seus filmes, para *Casa Grande & Senzala* e suas questões raciais, conseqüente transposição das estruturas escravagistas do passado no campo para o presente nas grandes cidades. E assim, filmes como *O Som ao Redor* e *Aquarius* vêm sendo analisados, desde então.

Entretanto, se sairmos um pouco de *Casa Grande & Senzala* e olharmos para o Manifesto Regionalista, para as colunas de Freyre no DP, para as iniciativas de preservação cultural, arquitetônica, para a preservação do folclore, é possível ver que ambos os pernambucanos poderiam ter lutado na mesma trincheira. Como citamos ao início dessa discussão sobre pernambucanidade, esta está na base de um bairrismo e orgulho local, mas que, ao mesmo tempo, é uma ideia tão arraigada que já é tida como natural, e um trato da personalidade do pernambucano. Quando não se vê a extensão e profundidade do termo, e se tenta jogar com o orgulho local para engajar a audiência, ou demarcar posições políticas, muitas vezes estão todos conversando e até concordando em parte com Freyre.

Portanto, vejamos pelo menos alguns aspectos da pernambucanidade, primeiro ainda retornando às questões arquitetônicas e urbanistas, depois, a resistência aos invasores, aliada às questões raciais entre o sul e o norte do Brasil. Por fim, ainda uma coincidência um tanto quanto surpreendente entre os apartes aos locais por Mendonça Filho, ao mesmo tempo que mergulha na mais pura pernambucanidade, em *Aquarius*.

No Manifesto Regionalista, antes de Freyre discursar sobre a doceria nordestina, e que surpreendeu Barbara White, ele faz uma exposição apaixonada sobre questões arquitetônicas e urbanísticas que, guardadas as proporções, poderiam partir de algum personagem de Mendonça Filho, ou ser, como com tantos livros que o cineasta cita, um intertexto intersemiótico com os filmes.

Mas antes, sendo Freyre a figura controversa que era, ele não poderia deixar de causar incômodo, iniciando o trecho do Manifesto defendendo os mucambos nordestinos como o valor da “máxima utilização, pelo homem, na natureza regional, representada pela madeira, pela palha, pelo cipó, pelo capim fácil e ao alcance dos pobres” (3). Ou seja, enquanto ele morava em um sobrado belíssimo rodeado de fruteiras no bairro nobre de Apipucos, seria fácil fazer esse elogio da miserabilidade, de que tanto se acusam os críticos do regionalismo.

Em seguida Freyre se engaja em várias frentes de luta, desde a questão arquitetônica das casas sem se utilizar da ventilação natural do Nordeste, de suas cores, dos prédios, da construção de avenidas, da preservação das árvores. No fundo, sua crítica, de forma geral, é a destruição da herança portuguesa que ele tanto estima, e contra a adesão que se deu no início do século à arquitetura francesa, especialmente no Rio de Janeiro e Recife. Por causa disso, houve uma grande destruição das casas para a construção tanto de boulevards, quanto alargamentos de avenidas, e que vamos ainda comentar sobre isso em *Retratos Fantasma*s. Freyre, depois de culpar mais uma vez o modernismo, que insistia até em mudar os nomes poéticos das ruas, algo tão explorado por Manuel Bandeira e seus poemas sobre o Recife, ele levanta o tom:

tal atitude me tem valido não só o soberano desprezo dos engenheiros mais simplistas — místicos do cimento armado e mistagogos das avenidas largas, gente que há anos domina esta como outras cidades do Brasil e, ao contrário dos engenheiros mais esclarecidos, só

sabe derrubar igrejas, sobrados de azulejos, arcos como o da Conceição, palmeiras antigas, gameleiras velhas, jardins ou hortos coloniais, contanto que os velhos burgos de fundação portuguesa se assemelhem às mais modernas cidades norte-americanas ou francesas (...)

(4)

Como já dissemos, guardadas todas as proporções e interesses de Freyre em manter o Recife como uma Lisboa ou África do Norte nos trópicos, ainda assim as bandeiras dele não são muito diferentes de boa parte dos que tentam na atualidade manter alguma racionalidade humana nas cidades. E o oposto dessa racionalidade é justamente a atualização do papel daqueles “místicos do cimento armado”, que descarregam agora todo o capital nas construtoras que desfiguram as cidades com seus arranha-céus e gentrificação, lembrando aqui o que vimos de David Harvey. Freyre também, ao defender as ruas estreitas, sem querer contra todas as “avenidas americanamente largas” (Manifesto 4), também mantinha uma preocupação em manter as ruas para as pessoas, em vez de privilegiar apenas os carros, que cada vez mais tomavam o espaço nas grandes urbes. Mais uma vez, isso está em consonância com a visão de Mendonça Filho em vários de seus filmes, como *Recife Frio*, *O Som ao Redor* e *Aquarius*, em que ele critica os muros de concreto dos arranha-céus, que tornaram as ruas em corredores vazios e perigosos para os pedestres. As ruas cada vez mais pertencem menos aos que querem simplesmente andar por suas cidades, na receita de resistência de Michel De Certeau.

Com relação a arquitetura das casas, também há algo de relevante na crítica às casas fechadas e com poucas janelas, fazendo pouco uso da luz natural e da ventilação quase que constante no Nordeste do país. Freyre, em defesa das ruas estreitas, que eram acusadas de propagar doenças devido à aglomeração, acusa justamente “aquelas casas verdadeiramente sepulcrais” sem ventilação como as perigosas para a higiene pública. Assim como Freyre, Mendonça Filho nutre

um grande interesse por arquitetura, e se dedica a comentá-la, às vezes literalmente, como em *Recife Frio*, no qual o narrador cita um livro, *Roteiro Para Construir no Nordeste: Arquitetura como Lugar Ameno nos Trópicos Ensolarados* (1976), de Armando de Holanda. Neste livrinho, mostrado em *close-up* no filme, o arquiteto Holanda apresenta várias sugestões e soluções arquitetônicas para se aproveitar dos recursos naturais nos trópicos, como recuar paredes, vazar os muros, abrir as portas, o que, segundo o narrador do filme “a visão de Holanda em criar construções humanas parece hoje uma poesia impossível” (Recife Frio).

Até aí já é possível ver um interesse próximo entre Freyre e Mendonça Filho, mas, quando lemos o prefácio de Holanda, a coisa toma outra proporção, porque o texto remete a Freyre, ou remete a algum teórico-historiador da arquitetura em comum com Freyre, sobre o abandono da experiência portuguesa de construir nos trópicos, e no Brasil:

Após a ruptura da tradição luso-brasileira de construir, ocorrida no século passado e que trouxe prejuízos ao edifício, enquanto instrumento de amenização dos trópicos, de correção de seus extremos climáticos, não foi desenvolvido, até hoje, um conjunto de técnicas que permitam projetar e construir tendo em vista tal desempenho da edificação” (9).

Como se pode ver, Mendonça Filho, mesmo que não esteja advogando o retorno da arquitetura luso-brasileira, ao trazer o livro de Holanda para seu filme, acaba por realizar uma triangulação de interesses com ele, Holanda e Freyre, os três na mesma página, em uma visão, quer seja poética ou não, de construções e de cidade.

Continuando, é preciso também abordar alguns aspectos de regionalismo em comum entre Freyre e Mendonça Filho. Quando se pensa em regionalismo, mesmo que seja aquele literário dos anos 1930, e que tantos em Pernambuco tentam se desvencilhar, o filme *Bacurau* parece atravessar

propositalmente várias fronteiras, afinal sua característica mais ressaltada é o *genre-bending* de *westerns* e *Sci-Fi*, entre outros.

Bacurau é todo localizado, na diegese do filme, no futuro, no sertão pernambucano. Os nordestinos e sua situação econômico-social, a urbanização da cidade, não parecem muito diferentes de como sempre foram representados no passado em filmes e literatura. Mas é certo que os habitantes não são apresentados como uns miseráveis que precisam de empatia e ajuda, mesmo que ainda não tenham acesso à água, por motivos diferentes da seca: a construção de uma represa e, provavelmente, a privatização de recursos hídricos. Muito pelo contrário, eles mesmos se organizam, ajudam e se defendem em operações coletivas. Ou seja, há a questão da geografia inóspita, da falta de água, mas tudo isso é um problema tratado por eles, sem um departamento de seca os patronizando. O pior que se pode falar desta representação do Nordeste no filme é que, quer tudo tenha sido apenas um pesadelo ou não, é uma história que acontece no futuro. Se fosse sobre o presente ou passado já seria bastante negativo, sendo que no futuro parece trazer uma perpetuação da ideia de miséria do Nordeste.

Pensando ainda em cinema e em Glauber Rocha, e na ideia de Nordeste que vinha dele e de outros do Cinema Novo, e que Albuquerque Jr. tanto critica, não há mais messianismo em *Bacurau*, e a igreja está inclusive fechada por falta de padre e fiéis. Mas no final, um dos moradores pede para reabri-la e é imediatamente encorajado pelo prof. Plínio. Então não há, naquela comunidade, uma perseguição a alguma religião. Mas há cores abundantes, e ainda há os atores amadores. Ainda há os coronéis e seus jagunços, mas não há mais submissão a eles. Ainda assim, não é um filme contra Glauber, muito pelo contrário, ou então nem dividiriam o mesmo compositor das trilhas sonoras, Sérgio Ricardo, que acaba por dar nome ao filme, ao musicar versos de Joaquim Cardozo: “São muitas horas da noite/São horas do bacurau/Jaguar avança dançando/

Dançam caipora e babau” (Ricardo). Há, assim, uma vênua clara ao cineasta baiano e pioneiro. Esses são alguns contrapontos a Freyre e ao regionalismo literário e cinematográfico, mas ainda há trilhas compartilhadas entre Freyre e Mendonça Filho que precisam ser atualizadas, quanto a Pernambuco ser sitiado por invasores estrangeiros, ostracizados por brasileiros do sul, e como Pernambuco resiste e responde a esses desafios.

Quando pensamos no contexto histórico em que Freyre surgiu, que foi discutido no início desta discussão sobre pernambucanidade, com toda aquela disputa de regionalismos de “superioridade” e de “inferioridade” que Albuquerque Jr. cita, é preciso trazer só mais um dado importante: a questão do embranquecimento brasileiro, e do preconceito racial contra nordestinos.

Em prefácio a seus roteiros de filmes, Mendonça Filho usa uma expressão para *Bacurau*, de ter subido o tom até “estourar as caixas”, nas palavras dele (Três roteiros 19), como quem avisava que não iria mais tolerar abusos. O cineasta é frequentador assíduo das redes sociais, especialmente X (antigo Twitter) e Facebook, e conhece bem dos discursos de ódio, preconceito linguístico e racismo que circulam contra os que vivem acima do Rio de Janeiro, especialmente os nordestinos. São, segundo esses discursos, os que “votam com a barriga”, pelo bolsa-família, como disse em entrevista Albuquerque Jr. ou “que não sabem votar” (Entrevista). Também, durante os anos Bolsonaro, o Brasil viu crescer em mais de cem por cento a quantidade de células neonazistas espalhadas pelo Brasil, das quais só em Blumenau–SC há mais de 320 ativas (Células Nazistas), o que vem chamando a atenção da mídia no exterior, como o New York Times e a agência internacional Reuters (Jones) e (Grattan).

Assim, quando o assunto é superioridade racial e *whiteness* sulista, Mendonça Filho não escreve manifestos, ressaltando uma pernambucanidade repleta de docerias e quitutes, a la Freyre, ou talvez *Bacurau* seja o seu manifesto regionalista cinematográfico, no qual a ideia de

superioridade é rechaçada com a execução sumária dos brasileiros que praticam este jogo no filme. Então, quando os sulistas que são cúmplices dos invasores em *Bacurau* dizem para os estrangeiros “we are like you”, ou seja, de descendência europeia e brancos, o que eles ouvem de volta é: “no, you are not like us”, após uma análise fenotípica dos rostos realizada com binóculos.

Com relação a esse jogo entre as representações estéticas literárias e cinematográficas do passado, e os mesmos problemas de preconceito e racismo de sempre ainda no presente, a atitude e tom geral de *Bacurau* poderia ser chamada de um novo regionalismo, este sem coitadismos, e sem pretensões de se arvorar a fundadores da nação, mas por meio do qual se exige respeito. E nisso vem à tona que Mendonça Filho, mesmo que inadvertidamente, adere à pernambucanidade tradicional de Freyre, de não se entregar à falsa humildade, e lembrar com Freyre que, por bem ou por mal, os pernambucanos têm experiência no trato com invasores.

Por fim, mais um aspecto surpreendentemente em comum entre Freyre e Mendonça Filho: quando tentamos resumir e abarcar todos esses aspectos de *Local Film* e os apartes e acenos para os locais, a nostalgia, a pernambucanidade, o regionalismo, um exemplo que vem à mente é uma cena de *Aquarius*: Clara sai com um grupo grande de amigas para um tradicional clube de dança no Recife, chamado “Clube das Pás”, este fundado há mais de cem anos. Em meio a uma conversa animada sobre as aventuras sexuais delas, inclusive uma delas contando das maravilhas de contar com um menino de programa, um homem se aproxima de Clara e a convida para dançar. Enquanto dançam, descobrem que ambos são viúvos, gerando uma empatia entre os dois. Neste momento começa a tocar no clube uma música de um dos cantores mais populares pernambucanos, Reginaldo Rossi, *Recife, Minha Cidade* (1984), que contagia todo o clube a se levantar e dançar juntos. É um momento que ainda comentaremos em outro capítulo sobre enunciação cinematográfica, que surge como um endereçamento ao público local.

Entretanto, a trilha sonora tem várias camadas de significado que, agora, após esta discussão sobre pernambucanidade, é possível desvendar. Primeiro, quanto à audiência estrangeira e não falante de português, o sentido se perde a partir da letra, que não é traduzida para as legendas, na versão internacional. Mesmo um falante de português que não seja do Recife pode não se conectar à mensagem mais visível da letra, por estar distraído com as imagens e preocupado ainda com algum diálogo que possa surgir. Então cremos que, para a audiência fora do Estado, a música está primariamente no filme para preencher realisticamente a diegese do filme, com uma trilha adequada e contagiante para o local e o momento. Todavia, quando conhecemos o impacto que esta música causaria na audiência local, cremos que Mendonça Filho recorre ao prazer que relacionamos ao *Local Film*, de os recifenses se verem nos filmes, e captarem as referências dirigidas a eles. São referências de memória e conexão afetiva ao lugar e seu povo, que poderia ser uma *reflective nostalgia* ligada à memória coletiva. O espectador local pode se colocar alegoricamente representado pelos que bailam ao som da música, em um dos clubes mais tradicionais e democráticos do Recife, fielmente mostrado em todos os enquadramentos com representantes de todas as classes sociais.

Contudo, como vimos dizendo que a questão da pernambucanidade está tão entranhada que nem se percebe mais, a colocação desta música de Reginaldo Rossi se torna um dos melhores exemplos. Em seus roteiros, Mendonça Filho faz observações sobre que música irá tocar em muitas das cenas, especialmente em *Aquarius*. Nesse filme, algumas músicas se mantêm na versão final, outras são trocadas, como, em uma cena de abertura na praia, na qual a escolha do roteiro era um pouco óbvia, *The Age of Aquarius*, pelo grupo americano The 5th Dimension, que foi trilha de *Hair* (1979), de Miloš Forman. Na montagem final, ficou *Another One Bites The Dust*, do grupo inglês, Queen. Já em outra cena, no apartamento de Clara, *Sentimental Eu Sou*, do cantor romântico

brasileiro, Altemar Dutra, a música foi mantida. Agora, quanto a *Recife, Minha Cidade*, esta música não estava no roteiro, que dizia apenas ser uma “noite cubana”, e o que vinha tocando no clube até então era algum gênero latino e dançante.

Então, a decisão de inserir a música de Reginaldo Rossi foi algo tardio na produção e, de fato, eles só usam na diegese o primeiro verso, “Hey, vem cá que eu quero te mostrar/ Hey, a minha cidade, o meu lugar/ Hey, Recife tem um coração/Hey, tem muito calor, muita emoção” e pula para o refrão que todos cantam de mãos dadas, “Recife tem encantos mil/ É, é um pedacinho do Brasil” (Rossi). Portanto, percebe-se que Mendonça Filho tentou fazer este aceno aos locais, com o uso de uma música que enaltece o Recife, por um cantor extremamente popular no Recife, ao usar uma música que as letras nem sequer são traduzidas para não falantes de português.

No entanto, o que o diretor talvez não tenha percebido é que *Recife, Minha Cidade*, no restante da letra que não aparece no filme, é um receituário quase tão completo de pernambucanidade, assim como foi desenvolvida em seus mitos de fundação, como qualquer discurso político dos anos 1970-80, em uma espécie de paráfrase do pensamento de Gilberto Freyre:

O povo daqui gosta de cantar / Tem religião, gosta de rezar / Tem cristianismo, tem candomblé (...) E em Olinda o carnaval / É o melhor do mundo, é sensacional (...) É um paraíso tropical / Tem, tem um acervo cultural // Ela é a Veneza desse Brasil / É entrecortada por muitos rios / A capital do meu Pernambuco / Capitania que deu mais lucro // Ela é a cidade que viu surgir / Três grandes heróis da nossa nação / O negrão Henrique e o branco Negreiros / O índio Felipe e o Camarão (Rossi)

Enfim, um clássico da pernambucanidade e seus mitos de fundação, de elogio ao sincretismo religioso, de elogio ao seu passado heroico de resistência e expulsão dos holandeses,

inclusive citando os nomes dos supostos representantes das três raças que se organizaram para expulsar o invasor e servirem de base e inspiração para a fundação do Brasil, como o conhecemos. Portanto, é possível ver que, apesar das instâncias críticas de Mendonça Filho ao pensamento de Freyre, nesta cena o diretor está até dando um exemplo do que poderia ser uma democracia racial, ao reunir no mesmo espaço pessoas de diferentes matizes raciais e sociais, inclusive de mãos dadas. E o que deveria ser um aceno para a audiência recifense acaba por se tornar em uma poesia lírica dedicada aos pernambucanos em geral.

Concluindo, como dissemos no início, este sentimento difuso de pernambucanidade é algo profundo e que não é mais percebido pelos pernambucanos, sejam eles simples espectadores ou os que fazem cinema e artes em Pernambuco. E é uma pernambucanidade que tem a mão de Gilberto Freyre em boa parte da concepção dela, o que torna mais instigante a relação com Kleber Mendonça Filho. Isso porque o que se fala dessa relação é apenas o posicionamento crítico do cineasta ao Freyre autor de *Casa Grande & Senzala*, mas que não se considera uma boa parte do que Freyre disse e fez além de seu clássico de 1933, ou seja, sem considerar os jornais e diários oficiais pernambucanos, e os escritos de não-ficção de outros autores pernambucanos influenciados por Freyre. Escritos estes que abarcam as áreas mais variadas, históricos, sociológicos, arquitetônicos, urbanísticos, culturais, e até letras de músicas. Esperamos que esse pequeno estudo sobre a pernambucanidade, sobre Gilberto Freyre e Kleber Mendonça Filho, abra a percepção para a necessidade de fugirmos de dualismos ideológicos quando pensamos nas obras desses dois pernambucanos tão importantes para a cultura brasileira, e que se revele com mais clareza a obra deles além do que se percebe no Brasil e no exterior. Freyre e Mendonça Filho, embora às vezes estejam em campos ideológicos diferentes, são, acima de tudo, pernambucanos,

combatendo muitas vezes o mesmo combate em seu habitat natural, conectando-se com seus conterrâneos e sua cultura de maneira única e apaixonada pelas coisas pernambucanas.

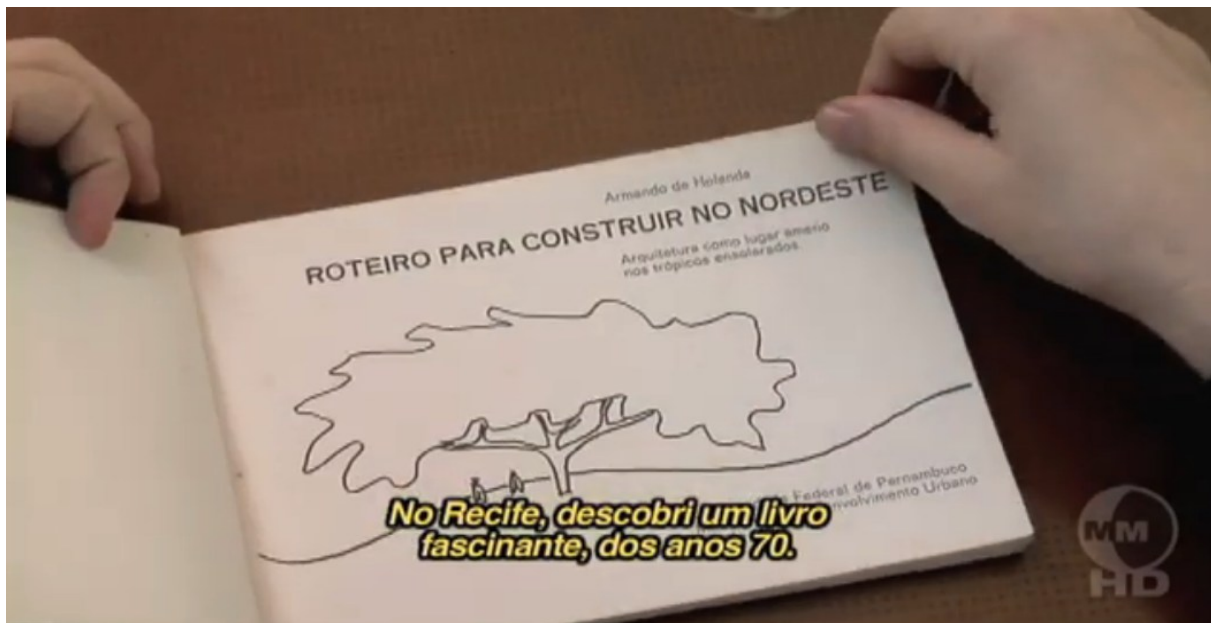


Figura 10 *Close up* no livro comum a Mendonça Filho e Freyre, em Recife Frio

3.5 *Going Global*: Estratégias de Promoção e Exibição nos Festivais

A internacionalização do cinema de Kleber Mendonça Filho é resultado de um conjunto complexo de estratégias que vão muito além da circulação espontânea por festivais. Trata-se de um plano articulado de inserção simbólica, política e estética em um circuito de prestígio internacional que, enquanto projeta o autor globalmente, retroalimenta sua recepção nacional.

Desde *O Som ao Redor* (2012), Mendonça passou a adotar um sentido invertido no lançamento dos filmes: em vez de buscar validação inicialmente no mercado interno, passou a lançar seus filmes prioritariamente em festivais estrangeiros, para conquistar legitimidade crítica e visibilidade midiática antes de seu retorno ao Brasil (Entrevista). Esse movimento se concretizou de forma paradigmática quando *O Som ao Redor*, após ser rejeitado pelo Festival de Brasília,

conquistou o reconhecimento no International Film Festival Rotterdam — IFFR. Dessa maneira, a repercussão positiva no exterior possibilitou a reconfiguração de sua recepção no Brasil.

Quanto a esse tipo de estratégia de lançamento em festivais, e sua recepção, especialmente para diretores menos conhecidos, Cindy Wong afirma que “positive reception is crucial to the success of young filmmakers, who need to continue to make films and build their reputation. Reception practices, especially in the form of film criticism and film studies, contribute to legitimization and canonization of certain works” (Festivals 101). Os festivais, assim, não são apenas vitrines de exibição cinematográfica, mas plataformas de consagração simbólica dos filmes e início de uma inserção dos diretores em um cânone de prestígio junto ao festival e à comunidade cinematográfica.

A partir de *Aquarius* (2016), essa política de inserção internacional ganhou uma dimensão ainda mais sofisticada. A estreia do filme em Cannes, em meio ao conturbado cenário político brasileiro, com o impeachment de Dilma Rousseff, transformou a sessão de gala em ato político. Mendonça e sua equipe usaram o espaço do tapete vermelho para denunciar o golpe institucional contra Rousseff, revelando que a internacionalização não é apenas uma estratégia estética ou mercadológica, mas também política no país de origem. Além disso, como se viu depois, tanto no governo de Michel Temer como no de Jair Bolsonaro, as políticas públicas de apoio ao cinema foram desmanteladas. Assim como aconteceu com Collor, estes dois presidentes foram inimigos das artes e do cinema. Logo após o protesto, um dos mais influentes colunistas ligados à direita brasileira, no Brasil, Reinaldo Azevedo, lançou uma manchete revoltada com o filme, o que só fez chamar mais a atenção sobre o futuro lançamento no Brasil. Dizia a manchete: “Assim que *Aquarius* estreiar no Brasil, o dever das pessoas de bem é boicotá-lo. Que os esquerdistas garantam a bilheteria” (Azevedo). Diante da reação sentida do jornalista com o escândalo no tapete

vermelho, escândalo que punha a pecha de golpista em Michel Temer, a produção de *Aquarius* resolveu usar a manchete de Azevedo como promoção de lançamento do pôster no Brasil, gerando ainda mais provocação e promoção para o filme.

Com a recepção crítica internacional, que se inicia nos festivais, especialmente Cannes, e a inclusão dos filmes de Mendonça Filho em um cânone de filmes globais, suas obras passam a transitar em outros festivais e mostras, e a frequentar razoavelmente as salas de cinema. Há, a partir da estrutura do festival, toda essa construção do cânon, que não se resume apenas ao papel do festival, mas de inserção das obras em uma audiência bem mais ampla, como define Wong: “larger communities — critics, scholars, museum curators, film archivists, cinephiles, and film business people — who negotiate the status of these films”, todos esses que compõem o que a autora chama, emprestado de Mirian Hansen, os “discursive horizons” (Film Festivals 100). Embora a autora não dê uma definição categórica desses horizontes discursivos, compreende-se que é o alcance do discurso cinematográfico em diferentes esferas de interesse, não só estético e político, mas com abordagens múltiplas a partir do interesse de quem investiga esses filmes.

Cindy Wong apresenta esse alargamento do horizonte discursivo pela atuação, primeiramente, dos festivais em promoverem autores como Mendonça Filho, por meio dos quais eles são lançados e celebrados, modelando o reconhecimento desses novos diretores como autores que merecem ser vistos e apreciados. Em segundo, há a participação massiva dos críticos e pesquisadores no processo, tanto inicial quanto de longo termo, na disseminação da obra do diretor. Claro que sempre há riscos, porque, a depender da crítica inicial, toda uma trajetória pode ser projetada, mas, por outro lado, pode ser mesmo até abortada, caso audiência e crítica crucifiquem o filme. Mas, mesmo diante de críticas ferrenhas, alguns diretores, como Michelangelo Antonioni,

conseguiram virar, ao longo do tempo, estreias desastrosas com a de seu filme *L'Aventura* (1960), no festival de Cannes do mesmo ano, sob vaias e indignação do público.

Esse grupo seletivo de festivais, críticos e pesquisadores são o que Wong, citando Peter Wollen, chama de “cultural gate-keepers”, que — cada um com sua responsabilidade — irão formar a imagem dos diretores, incluindo-os ou não em um cânone de prestígio (101). E dentre esses “gate-keepers”, são imprescindíveis os primeiros críticos e canais de mídia, revistas e jornais, como *Screen International*, *Hollywood Reporter*, *Daily Variety*, *New York Times*, *The Guardian* and *Le Monde*, entre outros, razão pela qual sempre utilizaremos estes como primeira crítica nos *close readings* dos filmes.

Há também críticos e veículos que acompanham sistematicamente a obra de Mendonça, contribuindo para a formação de um autor global, como Peter Bradshaw (*The Guardian*), Jay Weissberg (*Variety*), David Ehrlich (*IndieWire*), Stephen Dalton (*The Hollywood Reporter*) e A.O. Scott (*The New York Times*). Esse capital simbólico é reforçado pela atuação do cineasta como jurado em festivais como Cannes, indicando sua aceitação plena no círculo de prestígio cinematográfico internacional. Além disso, a coprodução com a França, por meio da produtora Emilie Lesclaux — sua esposa e parceira profissional constante —, confere ao projeto um perfil multinacional e alinha a obra ao modelo de produção que favorece a circulação em festivais e redes de distribuição europeias.

Falando especificamente de Cannes, a escolha de Mendonça Filho de lançar os filmes lá é ainda mais estratégica quando consideramos o papel consolidado do festival como epicentro da formação do cânone cinematográfico global. Ainda segundo Wong, Cannes e outros festivais não apenas consagram autores, mas seguem uma tendência, apesar da variedade nas exhibições, de favorecer um certo tipo de filme: “while festivals program different kinds of films for multiple

target audiences in a sometimes dizzying array of sections, the primary selections of the major festivals, through the years, have favored a special kind of film: dark, serious, challenging, and linked to classic or emergent auteurs” (7). Este tipo de filme favorece certamente a cinematografia de Mendonça Filho, dentro do que ele produziu em seus filmes até então. A própria missão do festival, descrita por Gilles Jacob — ex-diretor de Cannes —, ilustra essa vocação como lugar de consagração simbólica, descoberta de tendências e valorização do autor: “To promote a type of cinema that’s both artistic and of wide appeal. To showcase striking and difficult works that wouldn’t otherwise get the attention they deserve” (qtd in. Wong 2). Portanto, Mendonça Filho se insere com precisão nesse perfil de filmes artísticos e estética apurada, mas sem perder o apelo popular. Seus filmes operam dentro da linguagem do cinema autoral reconhecido por Cannes: apresentam mise-en-scène meticulosa, construção narrativa em camadas, faz uso de narrativas lentas e sem pressa de dizer o que quer dizer, sem falar do uso expressivo da trilha sonora.

Por fim, sobre Cannes, na última década, o próprio festival tem ampliado suas categorias e diversificado suas seleções, sem, no entanto, abandonar sua preferência por filmes autorais e politicamente relevantes. Com a reformulação da seleção oficial, e o aumento de inscrições globais, de 1.665 filmes em 2010 para quase 2000 em 2025 (The 72nd Festival), Cannes reafirma sua posição de liderança na curadoria de tendências estéticas e temáticas do cinema contemporâneo. Nesse contexto, Mendonça Filho surge como um dos nomes mais emblemáticos dessa nova geração de cineastas que, partindo do local, passam a ocupar com autoridade o centro simbólico da cinefilia global.

Depois do papel dos festivais e dos críticos, outro ator importantíssimo na internacionalização da obra, é o próprio diretor-autor, que precisa tomar uma posição ativa na divulgação de seus filmes, engajando-se em entrevistas e declarações públicas. Embora Mendonça

Filho não tenha o costume de direcionar a interpretação de seus filmes, há uma modelagem da recepção, querendo ou não, como, por exemplo, quando ele compara *Retratos Fantasma* e *Aquarius*, encaminhando uma leitura possível sobre arquivos, quando antes já havia citado a presença de velhos cinemas em *O Som ao Redor* e *Aquarius*:

Acho que *Retratos Fantasma* tem um ponto de vista muito honesto sobre o espaço urbano, sobre a cidade do Recife — ainda que seja adaptável para qualquer outra cidade. E, dos filmes que eu já fiz, acho que ele tem uma relação muito forte com *Aquarius*, porque *Aquarius* é um filme sobre arquivo. Lá tem um móvel especial, a cômoda, que também é um arquivo, é parte da história da personagem, tem as fotos que abrem o filme. Então, há uma relação muito forte entre *Aquarius* e *Retratos Fantasma*. (Mais Real)

Sobre essas estratégias de lançamento e divulgação, um modelo recente que servirá como referência para as futuras produções de Mendonça Filho é o filme *Ainda Estou Aqui* (2023), dirigido por Walter Salles. O filme de Salles ilustra com clareza e sensibilidade cinematográfica uma história tão brasileira, de um momento histórico brasileiro, e em uma família de classe média brasileira, mas tudo aliado a uma estratégia de difusão global. A Sony Pictures Classics, responsável por sua distribuição, articulou uma campanha digital multilinguística com foco em redes sociais, entrevistas internacionais e parcerias com instituições culturais, ampliando o alcance do filme para além do circuito de festivais. A ação incluiu a estreia no Festival de Veneza, no dia 1 de setembro de 2024, onde ganhou o prêmio de melhor roteiro, uma semana depois. Mas, o que mais importou, de início, foram os quase dez minutos de aplausos para o filme, com o diretor e os principais atores presentes (Morisawa), o que já passou a ser explorado imediatamente na mídia, além de o *teaser* do filme ser lançado já no dia seguinte (Toledo).

Tal abordagem demonstra como a combinação entre grandes distribuidoras e redes de prestígio pode amplificar o impacto de uma obra politicamente sensível, com a produção se empenhando em tornar o filme acessível a um número cada vez maior de salas nos EUA e na Europa. Um exemplo da multiplicação quase exponencial de salas pode ser demonstrado pela progressão de apenas cinco salas exibindo o filme, na estreia nos EUA-Canadá, no dia 17 de janeiro de 2025 e, em pouco mais de um mês, atingindo o número de setecentas e sessenta e uma salas, no dia 21 de fevereiro (I'm Still Here). Com tal apoio logístico e a participação, principalmente de Fernanda Torres, em programas populares nos EUA, como "Good Morning America", "Jimmy Kimmel Live!" e "Live with Kelly and Mark", comunicando-se com desenvoltura e carisma em inglês, mais e mais pessoas passaram a querer assistir ao filme, o qual, sem dúvida foi encaminhado com já algumas opções interpretativas para o público estrangeiro e brasileiro.

Ainda, quanto a essa sugestão de leituras interpretativas do filme, por Torres e Salles, sabendo do impacto do filme na conjuntura política local, estes passaram a tentar expandir seu público para fora de uma certa bolha de recepção dentro do próprio Brasil. Isso se deu porque o filme passou a fazer parte de um boicote da extrema-direita no Brasil (Guerine), levando Torres, em entrevista para a Public Broadcasting Service, a tentar furar este boicote. Assim, além de fazer para o público estrangeiro contextualizações sobre a ditadura, ao mesmo tempo passou a tentar abrir o leque da audiência, estrangeira e brasileira, dizendo que o filme seria sobre uma família, acima de tudo, e não apenas político. Torres então busca a empatia de um grupo maior de espectadores, talvez não interessado em ver um filme político, mas que poderia assistir a algo que, segundo ela, todo mundo pode se ver representado na tela: “as it’s a story of a family, everybody can relate to that people, if you are young, to the young children, if you are a mother, to my character, if you are a father, to Rubens Paiva’s character”(PBS News Hour). Segundo vários

canais de mídia no Brasil, a estratégia funcionou em parte, como reportado no dossiê que a Agência Brasil realizou sobre a recepção do filme por parte de pesquisadores de universidades brasileiras:

No entender do professor Arthur Autran, da UFSCar, a esse respeito, houve um esforço do filme de tentar falar para um público o mais amplo possível dentro do Brasil e fora do Brasil também. Ainda que, conforme os especialistas, com limitações a “quem não quer ouvir”. Ele lembrou que Marcelo Rubens Paiva, que é cadeirante, foi atacado quando estava em um bloco de carnaval. (Ferreira)

A incorporação de estratégias semelhantes por parte de Mendonça Filho, Wagner Moura, e os produtores de seu próximo filme, *O Agente Secreto* (2025), estreando em Cannes, deverá potencializar a recepção global, sem comprometer a densidade crítica e a autenticidade estética de seus filmes. Assim como Fernanda Torres saiu em campanha pelo filme, provavelmente Wagner Moura também o fará, com a diferença de que Moura vem já há algumas décadas em proeminência na indústria de cinema, no Brasil e no exterior, como já citamos, em *Tropa de Elite* (2007), *Narcos* (2015), e *Civil War* (2024), e agora vem recentemente tendo visibilidade com a série *Dope Thief* (2025), criada por Peter Craig para a Apple TV.

Para finalizar, quanto às estratégias do “*Going Global*”, além da seleção em Cannes, Mendonça Filho também já fortaleceu sua presença em circuitos cinéfilos por meio de mostras como *Mapping Bacurau* (2020), organizada ao lado de Juliano Dornelles. Essa curadoria, programada para o Lincoln Center em Nova York, reunia filmes que influenciaram *Bacurau* e visava guiar a leitura internacional do longa, inserindo-o num repertório reconhecível para o público estrangeiro. Embora a mostra tenha sido cancelada devido à pandemia da COVID-19, sua permanência no site do centro cultural consolidou uma rede de associações interpretativas, estabelecendo *Bacurau* como herdeiro de gêneros como o *Western*, o *Sci-Fi* e o de horror,

dialogando com diretores como John Carpenter, John Ford, Sergio Leone, entre outros (Mapping). Dessa forma, observa-se um movimento duplo na estratégia de Mendonça Filho: por um lado, a mobilização de elementos culturais locais — o sertão, a cultura popular, a história local, a tradição cinematográfica brasileira, a resistência popular contra novos e velhos tipos de coronelismo. Mas, por outro lado, a incorporação deliberada de códigos estéticos e narrativos reconhecíveis internacionalmente. A fusão entre o particular e o global é operada, assim, tanto no nível diegético quanto no plano estratégico da recepção dos filmes, favorecendo a comunicação com a comunidade cinéfila internacional. Isso também nos remete às discussões também sobre reflexividade e aos fatos cinemáticos levantados por Yacavoni, como as convenções de gênero com as quais Mendonça Filho dialoga (La Rocca 93).

Assim, para apenas destacar alguns aspectos desta mostra sobre *Bacurau*, com treze filmes⁹, percebe-se que, primeiro, é um recorte relativamente curto, de apenas trinta e dois anos do século XX, a partir de *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, até *Lone Star* (1996), de John Sayles. Em segundo, a questão dos gêneros, chamando atenção a suas fusões, aspecto sempre destacado de *Bacurau*. Predominam os *Westerns*, *Spaghetti Westerns* e *Neo-Westerns*, além dos filmes de horror, principalmente psicológicos.

⁹ *The Guns / Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra; *The Hour and Turn of Augusto Matraga / A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos; *Compañeros / Vamos a matar, compañeros* (1970), de Sergio Corbucci; *Wake in Fright* (1971), de Ted Kotcheff; *Duck, You Sucker! / Giù la testa* (1972), de Sergio Leone; *Blood for Dracula* (1974), de Paul Morrissey; *The Wicker Man: The Final Cut* (1974), de Robin Hardy; *Long Weekend* (1978), de Colin Eggleston; *Bye Bye Brazil* (1980), de Carlos Diegues; *Southern Comfort* (1981), de Walter Hill; *Starman* (1984), de John Carpenter; *Twenty Years Later / Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho; *Lone Star* (1996), de John Sayles.

Também, antes de qualquer interpretação por parte da audiência, há algumas justificativas na apresentação da mostra, por parte dos diretores, que, se não abarcam toda a relação desses filmes com *Bacurau*, pelo menos fornecem um ponto de partida (Mapping). É o caso do filme *Bye, Bye Brasil* (1980), de Carlos Diegues, em que Mendonça Filho diz ter uma cena de neve que inspirou seu *Recife Frio* (2009), ou outra cena que inspirou o caminhão com os trabalhadores do sexo em *Bacurau*, além de uma ideia afetiva de Brasil, de amor pelo Brasil. Além do filme de Diegues (que foi produtor de peso de *Aquarius e Bacurau*), mais três filmes brasileiros são mostrados: *Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos e *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

De *Os Fuzis*, Dornelles faz uma pequena sinopse, sobre o quanto a população é alienada de sua própria humanidade, nesta narrativa fortíssima de um povo esfomeado vendo caminhões cheios de comida sendo protegidos por um aparato policial, enquanto eles morrem de fome. Então, como se viu em *Bacurau*, sua população vai na contramão deste povo muito retratado no Cinema Novo, passivo e entregue a messianismos. No sertão de *Bacurau*, os soldados de *Os Fuzis* ou teriam se rendido ou morrido, como foi o caso dos seguranças da represa atacados por Lunga e sua quadrilha.

Do filme de Santos e o seu protagonista, Matraga, que, na verdade, é o Matraga de Guimarães Rosa, saiu a inspiração de Pacote, um homem com um passado de violência que precisa voltar a ela pela sobrevivência dele e da comunidade, e a trilha sonora emprestada de Geraldo Vandré que o acompanha, que comentaremos na seção sobre a trilha sonora de *Bacurau*.

Por fim, quanto aos filmes brasileiros, *Cabra Marcado Para Morrer* é o que carrega as introduções mais acaloradas e contextualizadas pelos dois diretores, por ser um filme sobre um agricultor assassinado na Paraíba, mas filmado em Pernambuco, e retratando problemas idênticos

da região. Mendonça Filho afirma que o filme foi uma das inspirações de *O Som ao Redor*, o que nos leva a crer que, mais uma vez, e como dito na introdução, Mendonça Filho comete algumas vinganças em seus filmes, fazendo justiça à impunidade da região, nem que seja só nas telas. Já Juliano Dornelles afirma que o filme era tão atual (em 2020) quanto à época, nos anos 1960, quando ainda se tratavam as classes mais baixas como sem nomes ou história, e até quanto ao aspecto do papel dos jornais da época divulgando *fake news* sobre os agricultores.

Quanto a estes filmes da mostra, os diretores podem ter se utilizado de vários aspectos dos filmes, e estes aspectos poderão ser reconhecidos pela comunidade cinéfila, como cenas, personagens¹⁰, temas, as características dos gêneros, se *Bacurau* as segue ou subverte, como a inversão de atitude da população de Bacurau e a de *Os Fuzis*, ou mesmo as inversões de civilização /barbárie dos *Westerns*, em que a suposta facção civilizada ocidental e avançada de *Bacurau* é justamente o seu oposto, propulsora da barbárie.

Contudo, há pelo menos três filmes da mostra que guardam uma estrutura muito particular com a do filme *Bacurau*, e que ambos os diretores chamam a atenção separadamente, mas que Mendonça Filho sumariza no comentário sobre *Southern Comfort* (1981), de Walter Hill. Ou seja, são filmes que retratam comunidades (nem sempre totalmente fictícias) com suas regras e códigos, que se veem repentinamente invadidas por estrangeiros alheios a estes códigos e segredos,

¹⁰ Um exemplo curioso é o falcão “Marshall”, em *Vamos a matar, compañeros* (1970), de Sergio Corbucci, em que a ave realiza todo um trabalho de vigilância (*surveillance*) com seus pontos de vista e função muito semelhantes ao drone/disco voador de *Bacurau*, referência que os diretores não citam, mas que mantém com *Bacurau* uma similaridade muito peculiar.

geralmente chegando com o ar de superioridade, olhando de cima para baixo estes pequenos grupos, e que é também o caso da pequena vila de Bacurau:

I remember standing in front of the poster for this film, at a cinema in England, in 1983, the shape of a man holding a knife in a swamp. At 14, you ask yourself, ‘How am I going to get in to see that?’ (It was then rated X in Britain). *Southern Comfort* is that rare breed of the ‘scary thriller,’ not quite a horror film, but eerie in its own way. As in *The Wicker Man* and *Wake in Fright*, it’s here as another reference for the portrayal of a community on high alert, though things get even more interesting with references to Vietnam. Walter Hill is one of the great American filmmakers. (Mapping)

Assim, além de citar o aspecto de guerra do Vietnã em que *Bacurau* se insere, Mendonça Filho traz *Southern Comfort*, *Wake in Fright* (1971), de Ted Kotcheff e *The Wicker Man: The Final Cut* (1974), de Robin Hardy como um grupo de filmes fortemente ligados a *Bacurau*. Sobre comunidades e seus segredos, há também na mostra *Lone Star* (1996), de John Sayles, em que um xerife tenta desvendar o mistério do desaparecimento de outro xerife do passado, conhecido pelos seus abusos e crimes. Há, sim, na comunidade um pacto de silêncio, semelhante ao que os moradores de Bacurau podem ter quanto a seus vingadores do passado, mas o xerife que investiga, Sam Deeds (Chris Cooper) não é um outsider alheio às regras da comunidade, mas filho também de outro xerife local.

Dos três filmes citados por Mendonça Filho, *Southern Comfort* é certamente o mais próximo de *Bacurau*, sobre um grupo de nove soldados da Guarda Nacional americana que vão em um treinamento com balas de festim — e algumas reais — na região dos Cajuns da Louisiana, de origem francesa. Ao atirarem em um grupo de caçadores com essas balas de festim, recebem de volta balas de verdade, matando o líder do destacamento, o sargento Poole (Peter Coyote). Daí

então, se metem nos pântanos da região, sem conhecimento do terreno, e sem conhecimento de táticas de guerra da região, sendo eliminados um a um de maneiras grotescas. Mesmo quando os dois últimos remanescentes conseguem escapar e chegar a uma vila dos Cajuns, ainda assim é possível ver que a hospitalidade é suspeita, e confirmam isso quando veem que seus perseguidores transitam normalmente na comunidade. Diferentemente de *Bacurau*, estes dois últimos escapam, mas fica o questionamento sobre a moral e ética dos invasores, e estas provocaram como reação violenta na comunidade dos invadidos.

The Wicker Man (1974), de Robin Hardy mantém estrutura semelhante, ao trazer para uma ilha escocesa o policial puritano, Neil Howie (Edward Woodward), que investiga o desaparecimento de uma garota. Ao perceber que se meteu em uma comunidade de costumes ligados a um paganismo antigo, e liderada pelo carismático Lord Summerisle (Christopher Lee), suspeita que a menina desaparecida seria sacrificada em um ritual para salvar os grãos de suas plantações. Ao final, após uma festividade carnavalizada de primavera, descobre que ele é a vítima a ser sacrificada, sendo queimado em um totem gigante de madeira, enquanto a comunidade em torno dele cantarola cantigas folk antigas. Mais uma vez, o *outsider* se julga superior em seus costumes, sua religião, suas crenças, e em uma relação recíproca de desdém com a comunidade. Embora esta narrativa seja mais ficcionalizada em termos geográficos, há esta ironia final de um cristão sendo queimado por pagãos na fogueira, na Europa, quando, por séculos o que se deu foi justamente o contrário. Destaque-se na narrativa, por fim, o quanto o horror é psicológico, e violento só praticamente na última cena, o que de certa forma defende *Bacurau*, de ser um filme muito longo, e que leva muito tempo para acontecer alguma coisa. Assim como Mendonça Filho, Robin Hardy também não tem pressa em apresentar e desenvolver o quadro espetacular que é o da

pequena comunidade da ilha de Summerisle, dando tempo ao espectador para se envolver com seus personagens e cultura.

Por fim, do trio mais próximo a *Bacurau*, nesta mostra que procura inserir o filme em uma audiência mais ampla e cinéfila, *Wake in Fright* (1971), de Ted Kotcheff, se apresenta, em termos de comunidades isoladas com seus outsiders desavisados, o mais brutal e insano. E, mais uma vez, não é uma localidade fictícia, Bundanyabba (McCurdy), ou sobre uma cultura fictícia, mas sim a cultura australiana, especialmente a cultura de alcoolismo e masculinidade do país (Earp). Embora a cidade de *Bacurau* seja fictícia, ainda assim o filme procura discutir uma cultura, a brasileira do Nordeste, às vezes em oposição à cultura estrangeira ou sulista brasileira.

Wake in Fright faz o mesmo ao narrar a história do professor de ensino fundamental, John Grant (Gary Bond), aprisionado em um emprego em uma escola no meio do deserto do Outback australiano, tentando escapar por um fim de semana no feriado de fim de ano. Em uma escala para o aeroporto, na cidade de Bundanyabba, carinhosamente chamada pelos locais de “Yabba”, acaba por perder todo o dinheiro com apostas, e se envolve nos eventos mais absurdos, em meio a bebedeiras inenarráveis com os locais, que têm com a cerveja uma relação quase simbiótica. Assim como nas narrativas deste trio de filmes próximos a *Bacurau*, a cidade tem seu passado bem guardado e mantido. Em *Bacurau* há o museu com seu passado controvertido de coiteiros e cangaceiros. Em *Southern Comfort*, a comunidade Cajun guarda não só sua cultura, mas o faz em uma língua *creole* incompreensível mesmo para os americanos invasores. Em *The Wicker Man*, o culto pagão e sua liturgia e crenças que a comunidade trata desde as salas de aula, e termina em acasalamentos grupais em praça pública.

Ainda, em *Wake in Fright* há o culto ao passado militar da comunidade e a uma masculinidade tão misógina, e de tanto contato físico entre os homens, que chega a insinuar uma cultura gay

subentendida entre os locais, mas que o professor demora a entender, ou não queria entender, até ele ser finalmente assediado pelo médico alcoólatra que o hospedava, "Doc" (Donald Pleasence). Estes detalhes culturais e históricos podem passar tão despercebidos para um não australiano quanto ao que acontece em *Bacurau* com suas referência à cultura e história locais, como seu passado de coiteiros do cangaço. Assim é possível ver em *Wake Fright* o professor *outsider*, Grant, tomar seu primeiro porre justamente em um clube de veteranos de guerra da Returned and Services League of Australia (RSL), em que há um momento de memorial do Australian and New Zealand Army Corps (ANZAC), quando todas as luzes se apagam, e todos são forçados a se levantar e recitar um coro de *call and answer* com o lema “lest we forget”. Depois, o professor, que chegou na cidadezinha com ar de superioridade e descaso com a cultura local, segue se envolvendo, ou pior, sendo forçado a se envolver, em jogos de apostas, bebedeiras, brigas, caças a cangurus e destruição, tudo isso solapando qualquer ideia de moral e ética que ele orgulhosamente carregava quando chegou.

Em suma, quanto a esta mostra *Mapping Bacurau*, trazer *Wake in Fright* para o cardápio das referências de *Bacurau*, põe o filme brasileiro no rol do horror em torno destas comunidades e seus códigos secretos, e comunidades e culturas que são bem menos ficcionais do que se pensa. Por fim, *Wake in Fright* deixa o filme *Bacurau* em uma situação até confortável em termos de violência gráfica. Por mais que se diga que *Bacurau* é um filme extremamente violento e *gore*, com cabeças explodindo com tiros de bacamarte, execuções a golpe de facão, e degolas em massa, nada que seja ficcional, jamais, irá se comparar com a já célebre cena de caça de cangurus pela trupe de bêbados que arrastaram o professor para o deserto atrás das pobres criaturas. As cenas que fazem parte de *Wake in Fright* não são fruto de efeitos especiais, infelizmente, mas reais.

Foram feitas durante uma noite com caçadores profissionais, em uma das sequências provavelmente mais duras, brutais e desumanas de se assistir da história do cinema.

Resumindo este trajeto dos filmes de Mendonça Filho em direção ao exterior, o reconhecimento internacional do diretor deve ser compreendido não como mero acaso ou fruto exclusivo da qualidade artística — que, de fato, ele tem. Mas como resultado de um projeto autoral de internacionalização que envolve redes, curadoria, alianças e presença na mídia, discutindo seus filmes e, às vezes, com os diretores entregando algum contexto que auxilie na tradução e interpretação de seus filmes para uma plateia internacional, mas sempre de olho no seu público brasileiro e pernambucano. Em síntese, a obra de Kleber Mendonça Filho exemplifica um modelo contemporâneo de cinema autoral global: um cinema que nasce do local, mas que pensa estrategicamente sua inserção no mundo. A consolidação dessa presença internacional depende da conjugação entre temas universais, como inserção em um certo gênero estabelecido do cinema internacional, memória, gentrificação, resistência, e o amor ao próprio cinema. O prestígio conquistado fora do Brasil, longe de representar alienação ou se entregar à glória dos tapetes vermelhos, constitui o motor de seu impacto no Brasil — um cinema que, ao se tornar global, aprofunda com mais força suas raízes locais.

3.6 Conclusão

Vimos neste capítulo o quanto os filmes pernambucanos se assemelham aos *local films*, desde o início do século XX, e como tem sido importante para este cinema pernambucano a relação com o espectador local. Embora os filmes sejam feitos em grande medida na cidade do Recife, possuem várias exceções nas quais o interior é predominante. Assim, o interesse é genuinamente pernambucano, em geral, como na música *Recife, Minha Cidade*, que aparentemente enaltece só a capital, mas abarca toda a mitologia pernambucana em sua letra. Nesse diálogo local, vimos que a

nostalgia pode ser algo mais positivo do que uma simples melancolia ou desejo de retornar a um passado muitas vezes fictício de grandeza e unidade nacional. E que no jogo de acenos ao orgulho local, por meio da nostalgia e enaltecimento da cultura pernambucana, os filmes de Mendonça Filho transitam no território profundo da pernambucanidade. Esta, apesar da origem conservadora, ainda assim pode ser usada como aceno ao orgulho local, questionando seus problemas raciais e de desigualdade, e, ao mesmo tempo, recorrendo à singularidade pernambucana no cenário histórico e cultural do Estado no Brasil. Por fim, vimos que a experiência desenvolvida por Mendonça Filho e sua equipe de produtores, agora multiplicada pela experiência de *Ainda Estou Aqui*, de Walter Salles, proporciona que seus filmes tenham alcance mundial, inserindo-o em um círculo restrito de diretores aclamados e participações em júris importantes, especialmente quanto ao festival de Cannes. Isso só fortalece a imagem do cinema brasileiro, ao mesmo tempo que cria o respaldo necessário para enfrentar os próprios desafios de se distribuir e exhibir filmes no Brasil, em concorrência desigual com produções hollywoodianas. No próximo capítulo haverá uma concentração maior em aspectos estéticos e formais dos filmes de Mendonça Filho, principalmente quanto à reflexividade e o desejo de se comunicar com um espectador que pode não estar presente na hora da filmagem, mas que é desejado na hora da exibição, o que faz de seus filmes algo tão especial, especialmente para comunidade local.



Figura 11 Protesto em Cannes



Figura 12 Poster provocando Reinaldo Azevedo. Fonte: Revista Fórum

4 Filme e Forma: Reflexividade e Enunciação Cinematográfica

4.1 Introdução

Até agora cobrimos, nos capítulos um, dois e três, aspectos históricos, políticos, econômicos, de filme local e global do cinema de pernambucano e de Kleber Mendonça Filho. Podemos atribuir a estes capítulos a função de análise de contexto e conteúdo, assim como de produção e recepção local e global dos filmes, especialmente quanto ao fundo cultural e histórico representado pela pernambucanidade, na intersecção do pensamento de Gilberto Freyre e Mendonça Filho. No entanto, é preciso agora aprofundar alguns aspectos formais dos filmes e ver como a forma é importante para reforçar os atributos de comunicação dos filmes com a audiência local. Mantemos, como já dissemos na introdução, que os filmes pernambucanos não são transparentes e indiferentes ao espectador, muito pelo contrário, quer isso seja intencional ou não por parte dos autores, diretores e cineastas. São filmes que, em parte, refletem e chamam a atenção para os mecanismos do fazer cinema, mas, principalmente, porque funcionam como um endereçamento significativo ao espectador, sendo este convidado a se engajar mais ativamente com os filmes. Para abarcar esses aspectos formais, vamos ver como a reflexividade e a enunciação cinematográfica dão vida à forma nos filmes de Mendonça Filho.

4.2 Reflexividade ou Metacinema?

O cinema produzido em Pernambuco é fortemente marcado pela cinefilia de seus diretores, roteiristas e produtores, levando os realizadores a fazerem filmes que podem ser categorizados como filmes de arte (*art house films*), não preocupados exclusivamente em ter apelo comercial. Muitos destes filmes pernambucanos tendem a deixar marcas de reflexividade, apontando para os processos de produção dos próprios filmes, ou endereçamentos ao espectador, às vezes com personagens dirigindo os olhares para as câmeras. Embora não haja esse recurso de endereçamento com olhares para as câmeras, nos filmes de Mendonça Filho, há sim uma presença visível de outros

sinas de reflexividade, que tentaremos desambiguar em relação a *metacinema*, outro termo que se confunde com reflexividade, mas que manteremos, para fins de análises dos filmes, apenas este último: reflexividade.

Ao longo dos anos, vários autores trouxeram contribuições para se abordar a reflexividade em obras de arte. Quanto ao cinema e à literatura, Robert Stam põe a reflexividade em contraponto com uma suposta “transparência” que alguns esperam que a arte tenha: “Reflexivity subverts the assumption that art can be a transparent medium of communication, a window on the world, a mirror promenading down a highway” (xi). Anos depois, Stam desenvolve outros aspectos sempre lembrados quando se fala de reflexividade, como os processos em que

films foreground their own productions (for example Truffaut’s *La Nuit Américaine*); their authorship (Fellini’s *8 ½*); their textual procedures (the avant-garde films of Hillis Frampton or Michale Snow); their intertextual influences (the parodic films of Mel Brooks); or their reception (*Sherlock Jr.*, *The Purple Rose of Cairo*). (151)

Essa classificação de Stam dos aspectos de reflexividade (às vezes chamada de metacinema) nos filmes é uma das mais consistentes, à qual ele ainda acrescenta a influência de Bertolt Brecht, a partir dos anos 1960, em que objetivos e técnicas do dramaturgo influenciaram o cinema. Dentre esses objetivos, estão os de criar um espectador ativo, que não fosse apenas um *voyeur* separado do palco pela “quarta parede”, sem esquecer que Brecht queria realizar o chamado do espectador à ação e mudança do mundo. E, dentre as técnicas brechtianas, estão justamente o endereçamento direto ao público (ou à câmera), e a reflexividade “that reveals the principles of its own construction”(146). Ou seja, os espectadores, no teatro de Brecht, são constantemente lembrados pelos personagens em cena de que aquilo é apenas uma peça de teatro, que esta não deve aliená-los do mundo em que vivem, pelo contrário, devem se engajar com a realidade.

Diante da variedade de abordagens, classificações, e conceitos sobre reflexividade e metacinema, que, às vezes, se cruzam e se entrelaçam, mas em outras se separam, como *reflexivity/self-reflexivity*; *metafiction/metacinema*; *metalepsis*; *self-consciousness*; *mise-en-abîme*; *allusion/intertextuality*, pretende-se adotar o uso de *reflexividade* como termo geral que abarque outras modalidades, inclusive *metacinema*. Dentre os que usam reflexividade como conceito geral, incluem-se Daniel Yacavone (2021), Robert Stam (1985) (2000), Christian Metz (2016), Francesco Casetti (1998), que usam o termo *reflexividade* para aspectos que muitas vezes são chamados por outros de “metacinema”.

Para Yacavone, *metacinema* provavelmente foi uma adaptação da teoria da literatura, quando tratava de *metaficção*. Citando Patricia Waugh, ele aponta a metaficção como um “relationship between the world of the fiction and the world outside the fiction” (Waugh qtd. in Yacavoni 87) o que, para ele “necessitates a higher-order level of discourse within works on the model of metalanguage, as language used to speak about language” (87). Assim, parece que o termo *metacinema*, seguindo esse raciocínio de Waugh e Yacavoni, seria mais apropriado quando o enredo do filme se referisse ao processo de criação da própria ficção ou diegese do filme. Nestes tipos de filmes, assistimos a processos semelhantes à forma pela qual autores literários suspendem a narrativa para discutir a construção da própria narrativa que lemos. Ou como falam sobre a construção de personagens que nos são apresentados na narrativa. Nos filmes de Mendonça Filho, o que mais se aproxima de *metacinema*, nestes termos, seria *Retratos Fantasmas* (2023), que, embora se confunda com um documentário, há esse aspecto de reflexão, na diegese ou narrativa filmica, como o que ocorre em filmes como *8 ½* de Fellini e *Day For Night*, de Truffaut.

Essa etimologia do prefixo “meta” foi também abordada por David LaRocca (Introduction), que, não só aponta as origens “meta” na escrita linguística de Gerard Genette,

como também contradiz o já senso comum de que o prefixo significa algo superior (“higher”), em vez de apontar para um depois (“after”), temporal. Ele cita o *Oxford English Dictionary*, que indica: “Aristotle wrote the *Physics* and the later, *Metaphysics*” (4), e, assim, pela etimologia da palavra, não significaria que a metafísica é superior à física. No entanto, LaRocca concede que este sentido de uma ordem superior tenha se estabelecido na pós-modernidade como algo “self-aware or self-referential, since both of these descriptions require a mental move understood as a view from a separate, perhaps elevated, position” (4). Seguindo com LaRocca, cremos que esses aspectos de compreensão de *higher order* ou de *elevated position* por parte do espectador iluminam a recepção do discurso fílmico, que se qualifica como um interlocutor ideal da mensagem reflexiva dos filmes, e que vai além daquilo que é mais explícito e visível na narrativa.

Yacavoni também trata de reflexividade *as reference*, o que se considera importante, afinal, se a reflexividade supostamente “reflete” algo que deveria, ou poderia, ser “transparente”, — lembrando Stam — no tecido da narrativa, o que, de fato, os filmes refletem? Quais são os aspectos refletidos, e qual a importância destes, quando surgem nos filmes de Mendonça Filho? Para Yacavone, *reflexivity as reference* pode se manifestar como referência, por um lado, aos *filmic facts*, que interessaram a uma teoria baseada na tradição francesa, como o estruturalismo, o pós-estruturalismo e a semiótica, investigando códigos e sistemas, narrativa e enunciação. Consideramos essa tradição francesa importante, que será abordada mais abaixo. Mas, para Yacavone, reflexividade também pode se referir aos *factos cinemáticos*, que se apresentam aparentemente fora do discurso do filme, como:

Filmmaking and film projection (or playback) technology; the people involved in the work’s creation (a common focus of the Hollywood-film-about-Hollywood genre); the rituals and context of film viewing; narrative and genre conventions; historical and cultural

factors of context and reception (e.g., the phenomenon of film stardom); and the logistics and economics of production. (La Rocca 93)

Esse rol definiria praticamente o referencial em alguns filmes pernambucanos, como *Baile Perfumado*, entre outros, ao refletir sobre a odisseia de se produzir cinema em Pernambuco, mas, ainda assim, estes filmes pernambucanos não se resumem a apenas uma modalidade e tipo, mas são permeáveis. Também, em todos os longas de Mendonça Filho há esta preocupação em duplicar nos filmes processos de projeção de filmes e rituais de consumo de filmes. Ou seja, não importa quais sejam os temas principais mais explícitos, haverá sempre este efeito reflexivo de chamar a atenção ao fazer e consumir cinema. Portanto, cinema é sempre forma e conteúdo incontornável nos filmes de Mendonça Filho. Continuando, Yacavone conclui em parte os fatos *filmicos* e *cinemáticos*, favorecendo estes últimos: “Film scholars are increasingly attuned to films’ engagement with extra-work (i.e., real world) cultural, historical, and technological realities of production and reception — including those sometimes lumped together under the heading of “industrial reflexivity” (93)

Esse jogo com os fatos cinemáticos são o que propiciam um engajamento não só com o espectador local, mas global, como acabamos de ver na seção *Going Global*, naquilo que joga com expectativas estrangeiras quanto ao cinema produzido no Brasil, ou ao que se espera que o filme apresente, em uma expectativa associada ao tipo de festival a que concorrem os filmes, ou em relação ao gênero, em filmes como *Bacurau* (2019). Portanto, cremos que *reflexivity as reference* permite agrupar os filmes de Mendonça Filho de maneira mais coerente quanto à reflexividade, especialmente quando o referente aponta para o contexto histórico, cultural e político no qual o filme foi produzido, seus desafios, seus protagonistas, suas questões políticas.

Mendonça Filho desenvolve esse uso de reflexividade, talvez por conta de sua formação cinéfila, cineclubista e de crítico de cinema, situando-o em uma antiga tradição cinematográfica hollywoodiana e europeia. Essa tradição também se propaga no World Cinema de cineastas como Abbas Kiarostami, que faz uso extensivo de várias formas de reflexividade, inclusive com quebras da quarta parede (Ghorbankarimi), ou no cinema chinês, em dezenas de filmes, como analisados por Andrew Stuckey (Metacinema). Stuckey usa o termo metacinema para englobar apenas dois aspectos de reflexividade: quando surgem na diegese cenas de produção e de consumo de filmes. Quanto à metacinema e produção, ele destaca a questão já citada acima de se mostrar nos filmes o processo de se fazer filmes. Mas, quanto ao consumo de filmes, é interessante notar seu foco nos filmes que apresentam espectadores consumindo filmes, inclusive mainstream americano, como em *Lust, Caution* (2007), de Ang Lee, no qual a protagonista passa uma tarde em Shangai, em 1942, no cinema assistindo a *Penny Serenade* (1941), de George Stevens, quando o filme é interrompido por propaganda de guerra. Para Stuckey, a cena, em vez de ser uma piada interna para iniciados, que poderiam reconhecer o filme-dentro-do-filme, reforça os temas desenvolvidos no filme, sobre amor romântico e o contexto repressivo em tempos de guerra (4).

Nos filmes de Mendonça Filho, há esta presença na diegese dos filmes de espectadores consumindo não apenas filmes em salas de cinema, como em *Retratos Fantasmas*, reforçando a ideia de se assistir filmes juntamente com uma comunidade cinéfila, mas, principalmente no consumo, como em *O Som ao Redor* e *Bacurau*, de imagens de execuções capturadas em câmeras de vigilância, reforçando o caráter ambíguo destas câmeras que tudo veem, mas pouco interveem, ou evitam, a própria violência da sociedade.

Em suma, partindo dessa discussão sobre reflexividade e metacinema, no caso específico de Mendonça Filho, há um constante desvelar reflexivo das ferramentas produtoras de mídias, sem

necessariamente haver personagens se endereçando às câmeras. Há os procedimentos que duplicam nos filmes a representação de mídias visuais, como a proliferação de câmeras e enquadramentos — dentre outros recursos — que figuram como narrativas em cascada, propiciando diversas leituras paralelas ao enredo principal. A reflexividade se torna mais importante ainda porque, concordando com Christian Metz, a revelação de aparatos cinematográficos não é gratuita, “when the second screen is motivated by the diegesis” (55), e “when the secondary film intensifies metaphorically the first” (74). Ou seja, a reflexividade é motivada e dialoga metaforicamente com o filme, tanto quanto intensifica a ambiência de vigilância e violência por meio de câmeras e lentes, mas também, quando projeta no espectador um laço afetivo com o cinema, quando assiste a outros espectadores se emocionando com filmes-dentro-dos-filmes.

A seguir, na próxima seção, seguiremos além desses aspectos reflexivos mais conhecidos, mas que ainda consideramos como um importante componente formal, revisitando teorias da enunciação que ajudam a vislumbrar algumas marcas de endereçamento ao espectador. Essas marcas não quebram necessariamente o pacto ficcional ou de quarta parede, ou desvelam os processos de construção do próprio filme, como geralmente se aborda a reflexividade. Abordaremos, assim, os marcos de enunciação (*markers of enunciation*) e como eles surgem ao longo dos filmes. Esses marcos de enunciação apontam para uma função comunicativa dos filmes, em que há a procura por determinado tipo de espectador, seja local ou global, que atualize o discurso apresentado em forma de dêixis. Ou seja, assim como, nos processos comunicativos, os indicadores (dêiticos) de pessoa, local e tempo das linguagens se atualizam no momento da fala, também esses indicadores fílmicos de forma e conteúdo se atualizam no momento da recepção dos filmes.

4.3 Enunciação Cinematográfica

Argumentamos aqui que a questão da reflexividade pode ser aprofundada retomando-se algumas ideias da teoria da enunciação, como propostas por Emile Benveniste, Christian Metz, e Francesco Casetti. O objetivo de trazer à tona a teoria da enunciação é justamente porque esta propõe a existência da relação de comunicação entre o filme (quer se considere a existência de um autor ou não) e um interlocutor-espectador, uma teoria que, embora tenha se iniciado no campo da linguística, posteriormente foi desenvolvida para a expressão cinematográfica. É importante também porque, além de destacar a existência e o papel ativo do espectador local, traz para a discussão a questão dos dêiticos, especialmente os de localidade, aprofundando a compreensão do papel da cidade do Recife nos filmes como algo atualizável a cada exibição, e para cada diferente espectador ao longo do tempo.

4.4 Benveniste e Enunciação Linguística

Para Benveniste, enunciação é basicamente a apropriação do aparelho formal da língua por parte de um interlocutor, com o fim de proferir um discurso. Mas, ao mesmo tempo que nasce este locutor proferindo um discurso, surge, na outra ponta, um receptor, quer ele esteja presente ou não no momento do discurso: “toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário” (Problemas II 84). Além dessa relação entre o locutor e o alocutário, para Benveniste é importante que se destaque a relação pragmática deste par com um referente externo, ou seja:

na enunciação, a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso, e, para o outro, a possibilidade de co-referir

identicamente, no consenso pragmático que faz cada locutor e um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação. (84)

A ideia de enunciação também é frutífera porque traz para a discussão a existência e função dos dêiticos, e a ideia destes para projeções e reflexões sobre a cidade do Recife (no passado, presente e futuro) nos filmes não só de Mendonça Filho, mas do cinema pernambucano em geral. Foi em função dos dêiticos que Benveniste iniciou sua reflexão sobre o aparelho formal de elocução, tentando entender como eles se adaptam e modulam semanticamente conforme o contexto de seu uso, especialmente os pronomes pessoais, os advérbios de espaço e tempo, e os tempos verbais. Benveniste pensou a enunciação inicialmente na questão do diálogo verbal — no qual são envolvidas duas pessoas traduzidas nos pronomes “eu” e “tu” —, ao se referir ao uso dos verbos franceses na expressão escrita. Mas ele também questionava se existiria algum locutor nas narrativas históricas (e escritas), já que tudo é contado em terceira pessoa: “The events are set forth chronologically, as they occurred. No one speaks here; the events seem to narrate themselves” (Problemas I 208) É a partir desse “narrate themselves” que transpomos para a expressão cinematográfica, já que a narrativa clássica cinematográfica carrega essa suposta invisibilidade do narrador, essa transparência, em contraste à reflexividade, pela qual as marcas de endereçamento se pronunciam.

4.5 Francesco Casetti e a Relação Filme-Espectador

Concentrando-se na relação filme-espectador, é importante trazer Francesco Casetti e sua semio-pragmatics para a discussão, desenvolvida em *Inside the Gaze* (1998). Casetti apresenta a relação filme-espectador por meio de várias metáforas, pelas quais se anuncia a presença do espectador, como 1) o filme designa um espectador; 2) este filme designa ao espectador um lugar; 3) que o filme põe o espectador em um certo curso (14). Esse reconhecimento da existência do

espectador insere-se também exatamente no campo da enunciação cinematográfica, no que diz respeito ao filme “se exhibir” para seu interlocutor por meio de várias estratégias, como as que Casetti relaciona:

We will also examine successively: the manner in which the film identifies its interlocutor, either through simple allusions or open display; the manner in which it assigns this interlocutor a place from which to follow the proposed tasks, giving her a spatial position, of course, but also a cognitive and affective one; and finally, the way in which the film causes the spectator to perform certain acts of recognition, leading her to identify not only the terms of the presentation but to recognize herself as the effective addressee. (14)

Destaquem-se aqui essas estratégias de alusões e reconhecimento, porque permitem, muito além de uma leitura impessoal dos filmes, uma atualização e contextualização em relação à realidade do espectador. Então, neste universo da enunciação cinematográfica, além dos endereçamentos formais mais explícitos que partem dos filmes, as alusões também funcionam como marcas de enunciação e constroem a existência de um espectador-interlocutor, ou seja, uma intenção comunicativa. Os filmes de Mendonça Filho não se apresentam, embora pareçam a uma primeira vista, como se narrados por uma terceira pessoa, um narrador invisível alheio ao espectador. Há, sim, endereçamentos por alusões tanto ao espectador local quanto ao global. Ou, como Casetti apresenta esta relação de comunicação:

The film continually directs outward the glances and voices which inhabit it — out toward someone whose existence it presupposes or rather requires — with the hope of a response. The film, in sum, offers itself to sight: it establishes its destination — and its destiny — as both an ultimate goal and a surface from which to spring. (9)

Quanto a esses olhares e vozes dirigidas ao espectador, destaque-se que, quanto ao espectador local, os filmes apontam para os efeitos da globalização e da ação predatória nas cidades, mas, no caso dos filmes pernambucanos, não é nenhuma cidade, mas a própria cidade do Recife e capital do Estado. É algo que não tem como manter o espectador indiferente, porque são situações que fazem parte e interferem na vida daqueles que assistem aos filmes.

Da maneira como Casetti vê a enunciação pode ser significativa, quando aplicada ao cinema local e seu relacionamento com a audiência, já que o espectador divide com o filme um pano de fundo cultural, social, e até linguístico, o que gera mais engajamento ainda e interpretação mais aprofundada. O espectador local torna-se mais ativo, por ter condições maiores de interpretar as deixas culturais, os apartes para os locais, envolvendo-se mais ativamente com o conteúdo do filme.

4.6 Cristian Metz: Enunciação Cinematográfica e Reflexividade

Quanto a Christian Metz, este dialoga com Benveniste e sua teoria da enunciação, em pelo menos dois momentos distintos. Primeiro, em *Story/Discourse (A Note on Two Kinds of Voyeurism)*(1982), ele combina Benveniste com Psicanálise ao tratar dos filmes hollywoodianos de ficção como um tipo de discurso disfarçado de história. Segundo Metz, os filmes apresentam-se como se fossem sonhos ou fantasias do espectador:

In Benveniste terms, the traditional film is presented as story and not discourse. And yet it is discourse if we refer it back to the filmmaker's intentions, the influence he wields over the general public, etc.; but the basic characteristic of this kind of discourse, and the very principle of its effectiveness as discourse, is precisely that it obliterates all traces of the enunciation, and masquerades as story (Psychoanalysis and cinema 91)

Para Metz, então, a relação entre espectador e filme seria semelhante a um espectador-*voyeur* que assiste a um filme-exibicionista, mas com a diferença de que, nos filmes tradicionais, este filme-exibicionista agiria como se fosse indiferente à existência do espectador-*voyeur*, apagando toda a aparência de desejo de comunicação. Já os filmes de narrativa não tradicional seriam não só exibicionistas, que não só consideram a existência de um espectador, mas se dirigem a ele (a) de maneira explícita, revelando seu aparato de construção da comunicação. Ou seja, Metz está partindo de teorias da enunciação e psicanalíticas e entrando no campo da reflexividade: “exibicionismo” significando “reflexividade”.

Semelhantemente, arguo que os filmes de Mendonça Filho carregam essa qualidade exibicionista, decididamente considerando um espectador específico convidado a participar do filme. Essa participação do espectador não é de forma nenhuma passiva e decodificadora de uma mensagem, lembrando aqui Jacques Rancière e seu espectador emancipado (2009), em que este — o espectador — não é subordinado hierarquicamente ou em seu nível de inteligência. Os filmes de Mendonça Filho não são narrados didaticamente ou de forma panfletária, mas são um convite ao diálogo e reflexão sobre a própria situação do espectador e seu contexto como um corpo na urbe e sociedade em que vive.

Continuando com Metz, embora, eu um primeiro momento, ele admita a existência de um autor (*filmmaker*) com presença e opinião na sociedade, se dirigindo a um espectador, de maneira aberta ou oculta, posteriormente ele assumiu uma abordagem que, segundo ele, evitaria antropomorfizações, ou, como ele definiu: filmes como “impersonal enunciation” (Impersonal Enunciation). Metz argumenta então que não haveria uma troca de pessoas verbais, o filme como primeira pessoa, e o espectador como segunda pessoa, porque a fonte de enunciação não poderia ser modificada com a resposta do interlocutor. O filme então seria algo, Metz tomando emprestado

de Gianfranco Bettetinni, “monodirectional” (5–8). Embora Metz dispenda um grande esforço em tornar essa relação impessoal, isso é, ao mesmo tempo, paradoxal imaginar os filmes como espetáculos que não consideram a interação com uma audiência. Isso quando esta mesma audiência é que é razão de o filme ser uma manifestação estética e humana, que interage com alguém na outra ponta.

Apesar de tentar manter o filme como algo impessoal, ainda assim Metz explora diversos aspectos reflexivos importantes na análise da obra de Mendonça Filho, concentrando-se, primeiro, na questão da voz de endereçamento que parte do filme, ou seja, a *voice of address in the image* (com o olhar para câmera), o caso mais comum de quebra da quarta parede. Mas também *voice of address outside the image* e todas as suas variantes de narradores, comentadores, dentre os quais ele inclui sons e música, que são reflexivos, mas passam muitas vezes despercebidos. Há também uma enumeração de ocorrências de telas secundárias e enquadramentos, como os *secondary screens*; *mirrors*, *films-within-films*. Metz também comenta aspectos pouco explorados na exposição do aparato cinematográfico, como a questão da bidimensionalidade da imagem, o que ele cita como “something we like to forget” (66). Os filmes seriam, basicamente, reflexivos, mas contam com a ajuda e cumplicidade do espectador em adaptá-los para as imagens mentais, “esquecendo-se” de que estão assistindo a uma sequência de fotografias em movimento — pelo menos até a chegada do digital.

Outro aspecto importante citado por Metz, e pouco comentado, mas importante para os filmes pernambucanos, é a questão do ator. Para alguns cineastas, distanciar-se dos atores mais conhecidos do público favorece a dinâmica das personagens, e certamente Mendonça Filho pensava nisso, especialmente em seus primeiros filmes, não porque não pudesse trazer alguma

estrela do cinema brasileiro, mas porque o ator desconhecido desliga o espectador de atuações passadas dos atores mais conhecidos. Segundo Metz:

An obscure actor functions for the benefit of the characters because they are so closely connected, and we do not associate the actor with other characters or with his private life as it is publicized in magazines and so forth. Better-known actors (all the way to the stars) force the public to consider the very reasons for the choices that are made (...) a well-known actor (...) will bring with him an echo of other films in which he has played, and he will inject a degree of contingency, multiplicity, and a sense of the virtual into his character. (Impersonal Enunciation 69)

Resta agora analisarmos ao longo dos filmes a questão desse tipo de reflexividade quanto aos atores, já que, no princípio, Mendonça Filho se utilizava de atores desconhecidos do grande público, mas, a partir de *Aquarius* certamente ele mudou de estratégia, e trouxe para seu elenco talvez uma das atrizes brasileiras mais emblemáticas, Sônia Braga, não só para o público brasileiro, mas estrangeiro. Em seguida, em *Bacurau*, além de Braga, o filme contou com Udo Kier, que já participou em mais de duzentos filmes, boa parte deles com cineastas considerados *auteurs*. Ainda sobre atores célebres, em 2024, Mendonça Filho começou a filmar *O Agente Secreto* (*The Secret Agent*), previsão de lançamento em 2025, em Cannes. Como protagonista, há justamente Wagner Moura, que, para o público brasileiro, consagrou-se como o Capitão Nascimento, de *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), mas para o público estrangeiro se popularizou, além de *Tropa de Elite* (*Elite Squad*) e como Pablo Escobar, em *Narcos* (2015), também participou como o jornalista Joel, em *Civil War* (Alex Garland, 2024).

Se, por um lado, certamente a presença desses atores célebres favorecem a recepção fora do Brasil, é preciso chamar a atenção nos filmes de Mendonça Filho da presença não apenas de

atores, mas de celebridades pernambucanas, como a artista e cirandeira, Lia de Itamaracá, em *Recife Frio e Bacurau*, ou a música e voz de Reginaldo Rossi em *Aquarius*. Mas, ainda falando de atores e os “echoes of other films”, também podemos investigar os papéis sobre subalternos, como os do ator Rubens Santos, que aparece em todos os longas de Mendonça Filho: como o porteiro de *Som ao Redor*, o Pedreiro de *Aquarius*, o motorista do caminhão de água em *Bacurau*, e, por fim, o motorista de Uber em *Retratos Fantasmas*¹¹. É possível então realizar todo um trabalho comparativo desse ator-personagem e todas as suas ações e contextos ao longo dos filmes. O que muda ou permanece em seus papéis em cada situação.

Metz também usa um exemplo de endereçamento mais sutil, que considera o contexto histórico, o que ele chama de “merging of two ‘channels’ of address, speech and eyeshot”(Impersonal Enunciation 29), prisioneiros franceses em um campo de concentração alemão cantando a Marselhaise, em *La Grande Illusion* (Jean Renoir 1937). Embora os atores não se dirijam diretamente às câmeras, compartilhamos o *eyeshot* dos soldados alemães que assistem a um espetáculo dos prisioneiros. Ou seja, os prisioneiros cantam para um público diegético, mas, ao mesmo tempo, é inegável que, no contexto de guerra que se aproximava, o canto do hino também era dirigido ao público francês da época. Semelhantemente, olhando para uma cena totalmente antagônica a esta, que já comentamos, quando falamos de pernambucanidade, de pessoas cantando e dançando em um baile, ao som de “Recife, Minha Cidade”. Com a música tão emblemática do artista recifense, Reginaldo Rossi, em *Aquarius*, fica claro que os dançantes são os interlocutores diegéticos do grupo que toca ao vivo no baile, mas, por extensão, a audiência recifense também interage com o filme da mesma maneira. A letra da música passa despercebida

¹¹ Rubem Santos também está no elenco de *O Agente Secreto*, à época desta escrita ainda sem mais detalhes sobre seu papel, mas irá, assim, completar cinco filmes seguidos com Mendonça Filho.

para um público global (na verdade, nem é traduzida para as legendas em inglês), mas para o local, com todo o peso histórico do artista e da música, surge mais como uma marca de enunciação, de endereçamento ao público da cidade, e do pernambucano, em geral.

Algo que também vai além de olhares para as câmeras, e que passa despercebido de tão corriqueiro, são os endereçamentos escritos (*written modes of address*). Estes foram por muito tempo essenciais na era do cinema silencioso, quando não só emulavam os diálogos dos personagens, mas teciam toda uma gama de comentários, explicações e orientações ao espectador. Mas para Metz, apesar de ser algo comum até em filmes de narrativa clássica (e supostamente sem marcas de discurso), os *written modes of address* acabam por estabelecer uma forma de endereçamento, ou como ele explica: “Every film title, the moment it appears on screen, is embedded in a ‘deep’ phrase, as in *you are about to see*, but of course the whole thing is not explicit” (Impersonal Enunciation 50).

Em praticamente todos os filmes de Mendonça Filho, há esses endereçamentos escritos, dividindo geralmente os filmes em capítulos, como “Primeira Parte: Cães de Guarda”; “Segunda Parte: Guardas Noturnos”; “Terceira Parte: Guarda-Costas”, em *O Som ao Redor*, ou “Parte Um: o Cabelo de Clara”; “Parte Dois: o Amor de Clara”; Parte Três: o Câncer de Clara”, em *Aquarius*. Ou seja, o narrador não é tão invisível quanto parece.

Assim, quando pensamos em termos da dicotomia *histoire/discourse*, em que em *histoire* o filme se apresenta como a exibição de um (a) performer para um *voyeur* não identificado — com a narrativa correndo como se ninguém a contasse —, com os endereçamentos escritos o filme adquire o aspecto de *discourse*: o filme revela um narrador endereçando-se a um interlocutor. Da mesma forma, os filmes de Mendonça Filho não são *performers* que se surpreendem com a

existência de um *voyeur* que os admira, pelo contrário, contam com a presença dele, do espectador, nesses casos tanto locais quanto globais.

4.7 As Imagens de Recife Como Dêiticos

Por outro lado, chamamos a atenção para o uso simbólico das imagens da cidade do Recife como *markers of enunciation*, aliadas a dêiticos, como “isto”, “este”, “esse”, “esta”, apontando para uma necessidade de atualização por parte do espectador no momento da exibição.

Em um estudo sobre o letramento de imigrantes em San Francisco, Jeny Zhang e Laura Sterponi investigaram o uso de dêiticos, especialmente os de espaço-tempo com os participantes, tentando entender o significado que cada imigrante alocava nos dêiticos em seus discursos. Para os autores, há um sentimento de nostalgia atrelado, quando “temporal deictics and verb tense are deployed in discourse to delineate traces of removed locations, while simultaneously anchoring speakers and hearers in the here-and-now” (There is no there 1).

A pesquisa é inspirada nas memórias de Gertrude Stein, em que a autora reconta a visita a sua cidade de infância, East Oakland, CA. Gertrude Stein, ao comparar a Oakland que tinha na memória com a que se apresentava aos seus olhos, chegou a esta constatação melancólica: “what was the use of my having come from Oakland it was not natural to have come from there yes write about it if I like but not there, there is no there there” (Stein 280–281). Ou seja, o primeiro dêitico “no there”, que aponta para a Oakland da infância, não existe mais na Oakland relacionada ao último “there”, que se atualiza no presente da fala e da experiência de retorno de Stein. Embora Stein não elabore esse sentimento de nostalgia gerado na dicotomia passado e presente, Zhang e Sterponi chegam à conclusão de que os imigrantes do curso de alfabetização se beneficiavam da “justaposição de presente e passado”. É exatamente nessa justaposição, trabalhando ambos os

dêíticos, que eles conseguem construir uma comunidade que excede às diferenças de origem, raça e classe social.

Da mesma forma, é possível ver este jogo de justaposição do passado-presente, e tempo-espaço, em determinados momentos marcantes dos filmes de Mendonça Filho. Essas justaposições proporcionadas pelos dêíticos, que surgem em diálogos relacionados à cidade, permitem uma dupla atualização: uma em relação aos personagens do filme, mas, ao mesmo tempo, inegavelmente, uma interpelação ao espectador para fazer o mesmo. Então, se pensarmos em marcas de enunciação, nas quais a história se revela como discurso (comunicativo) e endereçamento, a cidade do Recife surge como tal para o espectador local.

Este aspecto de dêixis ligado à cidade, já havia surgido em *Recife, Cidade Roubada* (Ernesto de Carvalho et al., 2014), documentário produzido pelo movimento Ocupe Estelita, que, como vimos, funciona como pano de fundo ao filme *Aquarius*. No documentário, ao combater a construção de um complexo de edifícios de luxo (o Novo Recife) em um espaço público leiloado de maneira escusa, o narrador, o ator Irandhir Gomes (que posteriormente interpretaria o salva-vidas em *Aquarius*), apresenta várias fotos da cidade do Recife: palafitas às margens do rio Capibaribe; o shopping de luxo Riomar; as torres gêmeas que descaracterizaram o centro histórico do Recife, etc. A cada fotografia, Irandhir se dirige à câmera e pergunta: “Isto é novo?”, “isto é novo de novo?”. Ao usar esses indicadores, além de o narrador surgir se endereçando ao espectador, ao mesmo tempo, o situa como interlocutor que terá que atualizar a relação do “isto” com o espaço da cidade, um endereçamento direto e em uma estética de documentário.

Mendonça Filho também participa do documentário, comentando a construção das torres gêmeas, chamando-as de “verrugas no centro histórico da cidade”, que acabaram por ser apagadas digitalmente nas filmagens de *Aquarius* anos depois. Em *Aquarius*, quando o jovem empreiteiro,

Diogo, se encontra com Clara, a questão do “isto é novo” é retomada, remetendo ao contexto do *Recife, Cidade Roubada*. Ao se referir ao prédio que seria construído no lugar do Ed. Aquarius, ele usa o verbo no pretérito imperfeito, e refutado por Clara no presente do indicativo:

Diogo: o projeto agora se chama Aquarius.

Clara: você disse Aquarius?

Diogo: é o Novo Aquarius... a ideia é manter o nome do mesmo edifício que *existia* aqui neste lote.

Clara: existia? (...) O prédio existe. Tanto existe que você está encostado nele.

Posteriormente, em uma discussão com a filha, novamente o Aquarius surge em meio a dêiticos que significam coisas diferentes para cada interlocutor. A filha, Ana Paula (Maeve Jinkings) questiona a relutância da mãe em recusar uma oferta milionária pelo apartamento:

Ana Paula: quase dois milhões de reais por *esse* apartamento

Clara: o que você quer dizer — com uma pausa — *esse* apartamento?

Ana Paula: Nada, mãe, eu quis dizer que essa grana por esse apartamento.

Clara: “Esse apartamento” é na praia de Boa Viagem.

Em suma, em um curto e tenso diálogo, surge a força do capital nos milhões de reais por um apartamento antigo, o “esse” da filha, em contraponto ao “esse” de Clara que, além de estar situado no trecho mais nobre da cidade, foi onde também viveu boa parte da vida, e criou os filhos. Enfim, um mesmo prédio visto de três maneiras diferentes: para o empreiteiro, apenas um lote de terreno onde se construir o “Novo” Aquarius; uma moeda de troca para a filha; e um espaço de memória para Clara, em um apartamento que já fora o “novo” para o Recife dos anos 1950, mas que agora nem a condição de “vintage” poderia salvá-lo. Em poucas cenas com a presença desses dêiticos, há toda uma atualização que pode ser realizada pelo espectador, em termos de viagem no

tempo, e pensar no que mudou na cidade, por que motivo mudou, o que causou essas mudanças, para melhor ou pior? Também é possível ver de qual maneira o capital ataca as estruturas da cidade, sua natureza e paisagem, o bem-estar de seus habitantes, o direito a usufruir da cidade e de seus espaços, que forças regionais e globais causaram essas mudanças.

4.8 Conclusão

Portanto, resumindo a questão da reflexividade, enunciação, e o endereçamento ao espectador, o que se passa nos filmes de Mendonça Filho vai além de uma revelação de suas estruturas, ou endereçamentos explícitos relacionados a olhares e fala para as câmeras, ou quebras da quarta parede. Relaciona-se, assim, à deixa constante de pistas e marcas de endereçamento a um espectador capaz de servir como interlocutor do filme ou do diretor Mendonça Filho. O diretor, apesar de vir de um *background* de cinéfilo, de crítico de cinema e, portanto, versado na tradição reflexiva do cinema americano e europeu, utiliza-se de maneira sutil desses recursos formais, algo que, através da ótica de Benveniste, Casetti e Metz, é possível ver além de endereçamentos às câmeras e filmes sobre filmes. A questão formal da reflexividade — ou metacinema, como é também comumente chamada —, é massivamente explorada no cinema pernambucano, já a partir do próprio *Baile Perfumado*, que reinicia essa história de mais de cem anos com cenas de filme do Ciclo do Recife. A reflexividade é tão presente que seria impossível falar deste cinema brasileiro e local sem a mencionar. É, enfim, um cinema exibicionista, que não pretende ser transparente, que considera a existência do espectador local, e a ele se dirige e reflete sua própria imagem, tempo, lugar e condição de onde assiste a esses filmes.

5. Os Curtas-Metragens

5.1 Introdução

Kleber Mendonça Filho nasceu na cidade do Recife em 1968. Filho de professores, viveu na Inglaterra enquanto a mãe fazia um doutorado em história. Ele é formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e a partir dos anos 1990 tornou-se referência como crítico de cinema para o centenário Jornal do Comércio de Pernambuco, no qual mantinha coluna semanal e com matérias de página inteira nos fins de semana.

Mendonça Filho também coordenou o prestigiado Cinema da Fundação Joaquim Nabuco, do qual foi curador, trazendo para a cidade do Recife filmes de arte de todas as partes do mundo, obras que dificilmente fariam o circuito comercial das salas da cidade. Mendonça Filho faz parte de uma geração do cinema pernambucano, pós-*Baile Perfumado* (1996) que começou a realizar filmes relevantes a partir da primeira década dos anos 2000, juntamente com Camilo Cavalcanti, Léo Falcão, Daniel Bandeira, Renata Pinheiro, Cecília da Fonte, Marcelo Lordello, Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, entre outros, embora os que vieram antes, como Claudio Assis, Lírío Ferreira, Katia Mesel, Hilton Lacerda, Marcelo Gomes, continuavam envolvidos com produções premiadas.

Apesar de Mendonça Filho ter se tornado mais conhecido internacionalmente com seus longas-metragens, o cineasta já tinha uma carreira premiada de curtas-metragens, filmados desde os anos 1990, como *Homem de Projeção* (1992) *Enjaulado* (1997), *A Menina Do Algodão* (2003); *Vinil Verde* (2004); *Eletrodoméstica* (2005); *Noite de Sexta, Manhã de Sábado* (2006), o documentário *Crítico* (2008), e *Recife Frio* (2009). Nesses curtas, Mendonça Filho ainda estava à margem da produção cinematográfica brasileira, realizando filmes de baixo custo e com distribuição mais limitada a festivais de cinema brasileiros, nos quais foi muito bem-sucedido. Dentre as premiações de alguns desses curtas, destaque-se o Candango de melhor som em 2004

para *Vinil Verde*, no Festival de Brasília; O *Grande Otelo* de Melhor Curta-Metragem de 2011 para *Recife Frio*, no prestigiado Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, além de várias premiações no Festival Cine PE, em Recife.

A chance de produzir filmes voltados a um público familiar com o cinema alternativo ou de arte, permitiu ao diretor explorar com liberdade temas que lhe eram caros. Mendonça Filho realizou, assim, percurso semelhante a outros cineastas, como os do *Cahiers du cinéma*, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer, que desenvolveram suas carreiras não a partir de escolas de cinema, ou via uma carreira profissional de assistentes a diretores. Em vez disso, eles iniciaram o contato com o cinema por meio de participação ativa em cineclubes, passando pela função de críticos de cinema em jornais e revistas, para só depois terem a experiência de diretores de curtas-metragens e longas.

Nesses curtas-metragens, Mendonça Filho se pôs a trabalhar com temas que se tornaram quase obsessões em suas carreira, como as questões sobre as relações sociais da classe média brasileira; o tema da moradia das empregadas domésticas, e o lugar delas na arquitetura dos apartamentos de classe média brasileira; a violência urbana, e a paranoia advinda dessa mesma violência e insegurança nas grandes cidades brasileiras; a vida das donas de casa engradadas em suas casas e rotinas; as relações antagônicas entre as pessoas e o espaço urbano nas grandes cidades; o desaparecimento dos velhos cinemas do centro do Recife. Os curtas-metragens tornaram-se, assim, em verdadeiros laboratórios para o diretor amadurecer sua técnica e condições de produção, para posteriormente desenvolver seu cinema autoral com suas temáticas fundamentais.

Nesta seção, propomos uma sinopse mais analítica de três de seus curtas-metragens de ficção, *Enjaulado* (1997); *Eletrodoméstica* (2005), e *Recife Frio* (2009), embora o documentário

Homem de Projeção (1992), um trabalho de conclusão de curso superior em jornalismo, também tenha ganhado importância central em *Retratos Fantasma*s (2023).

Para identificar a forma cinematográfica e os temas que Mendonça Filho já exercitava nos curtas-metragens, focalizaremos em quatro aspectos. Em primeiro, *Enjaulado*, no tema da segurança pública e como ela se reflete na arquitetura e na vida das pessoas, como já bem antecipa o título, ou seja, as pessoas nos grandes centros brasileiros, e em especial na cidade do Recife–PE, vivem literalmente por trás das grades, como presidiários nas próprias residências.

Em segundo, em *Eletrodoméstica* aborda-se ainda a questão das grades, mas agora focalizando na situação da mulher de classe média enjaulada em sua residência, tendo que levar uma vida dura de cozinha, faxina, e ainda ser professora dos filhos pequenos. Em meio a sua vida regrada pelos eletrodomésticos, ela mantém seus segredos e estratégias de encontrar algum prazer.

Em seguida, analisa-se com mais extensão *Recife Frio*. Neste curta, Mendonça Filho apresentou vários temas que desenvolveria nos longas, com relação ao desenvolvimento urbano e arquitetônico da cidade, e com seu engajamento contra as grandes empreiteiras da cidade do Recife. Assim, já neste curta ele antecipa tudo o que culminaria no movimento social Ocupe Estelita. Na narrativa do curta-metragem, ele traz um narrador argentino para que ele assuma as observações sobre a cidade, observações estas que retornariam nos longas, especialmente em alguns comentários sobre o centro do Recife, em *Retratos Fantasma*s. Ainda quanto às questões arquitetônicas, o curta explora as tensões sociais que são a verdadeira herança do passado de engenhos de cana, enquanto projeto de moradia senhorial e de escravos. Mas, como vimos na discussão sobre pernambucanidade, Mendonça Filho é um leitor crítico de Gilberto Freyre, não só *Casa Grande & Senzala*, mas de *Sobrados e Mocambos*, e que também critica o lado sociológico e problemático da sociedade pintada por Freyre, em suas obras-primas. No entanto, como já vimos,

quanto a outros textos e ideias de Freyre, ele mantém com o sociólogo pernambucano outros interesses comuns, inclusive nas questões arquitetônicas.

Quanto à quarta temática, analisa-se um assunto importante para entender os filmes do diretor: o da criação de um senso de comunidade que procure soluções solidárias, e que combata o individualismo e egoísmo humano, em geral, mas também o do neoliberalismo político e econômico, em que o individual vem em primeiro. No seu curta, *Recife Frio*, Mendonça Filho antecipa uma alternativa matriarcal e comunitária, que se consumaria no filme *Bacurau* (2019), centralizada na figura da cantora de ciranda, Lia de Itamaracá, que atua tanto no curta-metragem quanto no longa, representando uma alternativa ao patriarcalismo enraizado na sociedade brasileira e pernambucana. Ainda, a presença de figura tão importante para a cultura pernambucana propicia um aparte muito forte, e com toda uma gama de conexões com a audiência local, inclusive de maneira reflexiva e enunciativa.

5.2 Enjaulado e a Paranoia das Grades nas Grandes Cidades Brasileiras

Nos seus três longas metragens de ficção, além de *Retratos Fantasma*s, vários temas são apresentados e retomados. Mendonça Filho parece nunca estar satisfeito, e acaba por reapresentá-los, às vezes mudando *mise-en-scène*, trocando personagens e atores, ou aprofundando a abordagem. Um bom exemplo é a relação das pessoas com a segurança pública e a arquitetura, especialmente a dos apartamentos onde vive a classe média recifense. Os personagens são sempre vistos em *reverse shots* de dentro e de fora de suas janelas gradeadas. Há uma ênfase bastante retomada nos processos de abertura e fechamento de grades e de cadeados. Esses processos chegam ao paroxismo neste seu curta-metragem, *Enjaulado*, de 1997.

Enjaulado conta a história de um homem que testemunha o assassinato de sua esposa, em um assalto na porta do prédio. Segundo Mendonça Filho, o filme é inspirado em um filme de Roman Polanski:

Minha própria versão de *Repulsion*, de Roman Polanski, mas com um homem no lugar da mulher e a paranoia da classe média brasileira no lugar do sexo... Meu primeiro curta de “ficção”, feito em *Betacam*, alguns anos antes do digital chegar. Influências de Argento e Carpenter são quase um abuso. Charles (Hodges) é o ‘one man show’. (Mendonça Filho qtd in Spa)

O prédio e o apartamento onde foram feitas as filmagens são justamente onde Mendonça Filho morava, e que foi cenário para dezenas de filmes, inclusive *O Som ao Redor*, como ele conta em *Retratos Fantasma*s. Também, o ator, Charles Hodges, tem uma longa parceria com o diretor, na frente e por trás das câmeras, e participou de *Recife Frio*, dublando em inglês a voz de um negacionista, em alguma cúpula internacional, e ressurgiu em *Bacurau* (2019), como um dos invasores estrangeiros.

Então, seguindo com a narrativa, a partir do assassinato da mulher, o sentimento de medo que já era uma preocupação das pessoas na cidade, torna-se em uma verdadeira paranoia individual, em que o protagonista começa a ter visões que desorientam o espectador, que nunca sabe o que é realidade ou alucinação do homem. Em uma sequência inicial, ele precisa abrir três cadeados de grades (da garagem do prédio, das entradas do prédio, da entrada do apartamento) e mais a fechadura da porta do apartamento. Ele acaba por se suicidar ao final. Só então conseguimos entender alguns *shots* que surgem ao longo do filme, em que alguém tenta cortar com um maçarico as grades de uma grade na porta. Esse alguém era justamente um agente da polícia tentando entrar no apartamento-jaula do jovem, com seu corpo já em decomposição dentro.

Em entrevista a uma revista pernambucana, *Continente*, o diretor fala do choque que foi, ao retornar da Inglaterra para o Brasil, ao fim dos anos 1980, ver as pessoas se engaiolando cada vez mais em seus apartamentos. O apartamento de seu pai, no centro da cidade, tinha inclusive uma guarita que se assemelhava a um presídio. Cita que as pessoas pareciam não perceber esse fechamento nas casas e apartamentos, e mostravam-se incomodadas com a quantidade de grades em seus filmes (Mendonça Filho, *Fiz o contrário*). As grades, cadeados, e a paranoia com a insegurança pública, virão então a ser temas recorrentes nos longas, e no seu *Eletrodoméstica* (2005).



Figura 13 Charles Hodges em Enjaulado (1997)

5.3 *Eletrodoméstica* e as Famílias Enjauladas

Em *Eletrodoméstica*, Mendonça Filho mantém a questão das grades em mais um filme rodado em seu bairro de infância, Setúbal, na zona sul do Recife, justamente onde ele passou a perceber o engradamento da classe média recifense. Mas nesse filme ele introduz uma dona de casa aprisionada, não só entre inúmeras barras de ferro, mas em uma rotina que a consome fisicamente e a deixa entediada. *Eletrodoméstica* também se configura no exemplo de retomada

de temas e cenas dos curtas nos longas posteriores, já que o enredo e personagens são transpostos na íntegra em *O Som Ao Redor*. Provavelmente devido ao curta ter tido uma distribuição limitada a festivais e concursos, ou salas destinadas ao cinema alternativo, Mendonça Filho não quis perder a chance de reapresentar esse quadro social, quando teve a chance de comandar uma produção e distribuição mais abrangentes. A única diferença é a mudança dos atores e, mesmo assim, um deles — Yuri Holanda, ainda criança — aparecerá em *O Som ao Redor* desempenhando outro papel, justamente o de Dinho, o neto do coronel Francisco.

Assim, vemos em *Eletrodoméstica* a dona de casa envolvida em uma rotina dura e sem perspectivas, totalmente regulada pelos alarmes, cronômetros dos micro-ondas, ligações telefônicas, e, achando pouco, ainda compra uma TV gigante, que, à época no Brasil, começara a ficar acessível. Diferentemente do modelo em *O Som ao Redor*, ainda é uma TV enorme e pesada, e não uma de LED. A dona de casa é capturada em frames contemplativos a fumar seu cigarro através das grades da janela, enquanto embaixo há enquadramentos das crianças brincando perto de um muro com grampos de ferro em cima. Podemos segui-la em sua rotina de cozinheira e faxineira, e tentando ensinar os deveres de casa dos filhos pré-adolescentes. O tema das grades e segurança em *Eletrodoméstica* destaca-se em sua descida, por duas vezes, à entrada do prédio, uma para receber a televisão nova, e outra para dar água a um pedinte. Em ambas, a câmera segue-a, assim como nos processos de abertura e fechamento de grades e cadeados, o que já acontecera detalhadamente em *Enjaulado*. Por fim, o curta fecha com a redenção dela, ao usar o chacoalhado da máquina de lavar para se masturbar, montada na máquina, e chegar a um orgasmo em espasmos. O curta fecha com um *frame* impressionista, em que seu rosto aparece imerso na água da máquina de lavar, representando seu gozo e alívio de uma vida sem horizontes.



Figura 14 Bia e sua Máquina de Lavar

5.4 Recife Frio: Desenvolvimento Urbano e a Busca por uma Arquitetura Humana

Na narrativa de *Recife Frio* (2009), em algum momento no início dos anos 2000, um meteorito cai em uma praia próxima à cidade do Recife–PE, Brasil. Após isso, a cidade nordestina do Brasil, que mantém normalmente uma temperatura média de 26 graus Celsius, é coberta por uma nuvem permanente, que rebaixa a temperatura para 6 graus. O filme apresenta essa espécie de catástrofe ambiental na forma de um *mockumentary*, em que um repórter argentino apresenta as notícias, e em bom espanhol, com legendas em português, para o programa *Mundo em Movimento*. Por meio dessa suposta reportagem argentina, e recheada de ironia e sarcasmo, tomamos conhecimento do drama recifense de ser trocado pela companhia do sol e calor pela chegada de pinguins ao litoral, atraídos pelas, agora, águas geladas da capital pernambucana.

Sobre essa questão do sol e calor, lembremos aqui a discussão sobre pernambucanidade, em que os governos tentavam promover uma imagem turística de Pernambuco, enquanto o cinema pernambucano geralmente não adere a esta venda de Pernambuco como cartão-postal. É de fato uma concessão que os cineastas não fazem ao sentimento de orgulho pela pernambucanidade, e o Recife e Pernambuco turísticos raramente fazem parte do cinema pernambucano, nem de Kleber

Mendonça Filho. No entanto, em *Recife Frio*, Mendonça Filho utiliza imagens supostamente de uma propaganda turística, mostrando o que o Recife “era” antes da catástrofe ambiental, ou seja, uma terra de sol, mar e água de coco, trezentos e sessenta dias por ano, o que não é muito longe da verdade. Recife tem esta vantagem climática dos lugares mais próximos da linha do Equador, e uma praia urbana, Boa Viagem, extremamente querida e usada pelos recifenses e turistas. Além disso, a praia de Porto de Galinhas, ao sul do Recife, se elegeu diversas vezes como uma das melhores destinações turísticas do Brasil e, foi eleita pela Booking.com como uma das dez vencedoras das *2023's Most Welcoming Cities on Earth*¹². Assim, este manuseio reflexivo de um filme promocional no falso documentário, apesar da maneira humorística, é, ainda assim, um dos poucos momentos em que Mendonça Filho deixa escapar este Recife para turista ver. Logo em seguida na narrativa, ao descrever o centro da cidade, o narrador argentino já retoma os dizeres que veremos de novo em *Retratos Fantasma*s, na voz de Mendonça Filho, que “o Recife é uma cidade bela com um cheiro forte de maré, frutas e urina”.

Recife Frio é o curta mais elaborado de Mendonça Filho, uma obra-prima, na qual ele irá experimentar temas importantíssimos que ressurgiriam nos seus próximos longas. Sem falar na questão óbvia do filme, de que os distúrbios climáticos matam primeiro os que estão às margens da sociedade, sem tetos e sem casas. Sobre esses tetos e casas, como já discutimos antes sobre as encruzilhadas de Mendonça Filho e Freyre, o diretor se detém bastante nas questões arquitetônicas e urbanas, especificamente no Nordeste e em seu bairro mais elitizado, Boa Viagem, de frente para o mar.

¹² Disponível em: <https://news.booking.com/bookingcom-unveils-the-traveller-review-awards-2023-recipients-and-this-years-most-welcoming-places-on-earth/>

O tema do desenvolvimento urbano desordenado talvez seja um dos mais importantes na obra de Mendonça Filho. Como vimos nas discussões sobre a reconfiguração neoliberal nas cidades, a cidade do Recife vem sendo envolta nesse problema por décadas, especialmente nos bairros de Boa Viagem, na beira mar, mas também em bairros históricos, como Apipucos, Poço da Panela, onde viveram Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, respectivamente, e no centro histórico, onde Clarice Lispector passou a infância, até os doze anos. *Recife Frio* e *Aquarius* e *Retratos Fantasmas* tratam extensivamente sobre isso.

Então, *Recife Frio* está totalmente inserido nas discussões sobre o *Ocupe Estelita*, que é, assim como em *Aquarius*, pano de fundo das narrativas. Em *Recife Frio* o narrador discorre, ironicamente, em espanhol, sobre essa questão imobiliária e arquitetônica, e como a cidade vai ficando desumana e vazia com a expansão dos quase castelos construídos para a classe média e alta da cidade. Assim, Mendonça Filho já inicia sua batalha contra as torres gêmeas no centro do Recife. Se em *Aquarius* ele perdeu a paciência e as apagou digitalmente do horizonte, em *Recife Frio* ele as pichou, também digitalmente, com um pênis em cada uma.

Quanto à arquitetura, como já vimos nas discussões sobre pernambucanidade e no livro citado no curta-metragem, sobre construções no Nordeste, o filme vai direto ao ponto. Especialmente quando o assunto é o cruzamento de aspectos sociais e arquitetônicos, que culminam tanto no crescimento imobiliário predador, como na própria concepção arquitetônica dos apartamentos da elite e seus famigerados quartos de empregadas domésticas. Na reportagem fictícia do filme, e com uma ironia bastante sofisticada, os moradores de um arranha-céu de luxo na beira mar do bairro de Boa Viagem são entrevistados a se queixar do prejuízo da mudança climática. Os apartamentos antes tão cobiçados, segundo eles, agora são escanteados no mercado imobiliário, justamente por estarem mais expostos aos ventos gélidos que vêm do mar. Quanto ao

controle de temperatura nas casas, poucas pessoas fora do Brasil sabem não haver uma cultura de engenharia na construção de casas com ar-condicionado central ou aquecedores, devido ao preço exorbitante da energia elétrica no país. Então, mesmo em apartamentos de milhões de reais, não há compensação para frio ou calor, salvo os aparelhos de ar-condicionado nos quartos de dormir.

Todavia, diante da catástrofe climática que assolou a cidade, o quarto da empregada doméstica tornara-se justamente no cômodo mais cobiçado do apartamento. O narrador explica que esses quartos são sempre construídos na parte traseira dos prédios, na posição poente, em que o sol da tarde castiga mais as paredes. Os quartos ficam, além disso, conjugados com a cozinha e com a saída de serviço dos apartamentos, e muitas vezes nem sequer têm janelas. Ou seja, tornam-se em verdadeiras estufas (des) humanas. Devido a isso o filho dos donos da casa passa a cobiçar o quarto de empregada, Grace, e toma-o dela, cedendo “gentilmente” o dele, para que ela congele de frente para o mar. Os pais do garoto ainda chegam a afirmar, muito generosamente, que, além do frio, ela estava “se sentindo um peixe fora d’água”, por não estar acostumada a morar numa suíte.

Esse tema da convivência das empregadas domésticas com seus patrões, inclusive morando com eles, vai atravessar tanto *O Som ao Redor* quanto *Aquarius*. Como veremos, em *O Som ao Redor* as empregadas surgem como herdeiras do sistema canavieiro antigo, que migraram com os patrões para os sobrados das grandes cidades, transpondo o sistema escravista uma vez mais para os quartos dos apartamentos. Nessas moradias, elas mantêm uma rotina e funções de trabalho que extrapolam às oito horas regulamentares, já que vivem e dormem no local de trabalho. Há, também, a hereditariedade da função, quando a empregada se aposenta, mas deixa a filha no lugar, e esta última já começa a trazer sua própria filha, ainda criança, para frequentar a casa. Ou seja,

encaminham-se todos no processo de hereditariedade de servidão, já antecipando tudo por mais um ciclo, por mais uma geração supostamente alforriada, mas não livre.

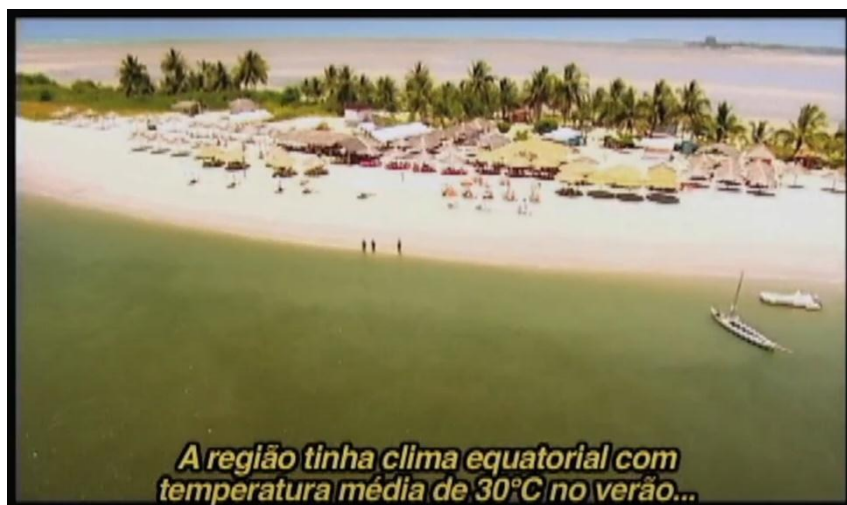


Figura 15 Pernambuco turístico em Recife Frio

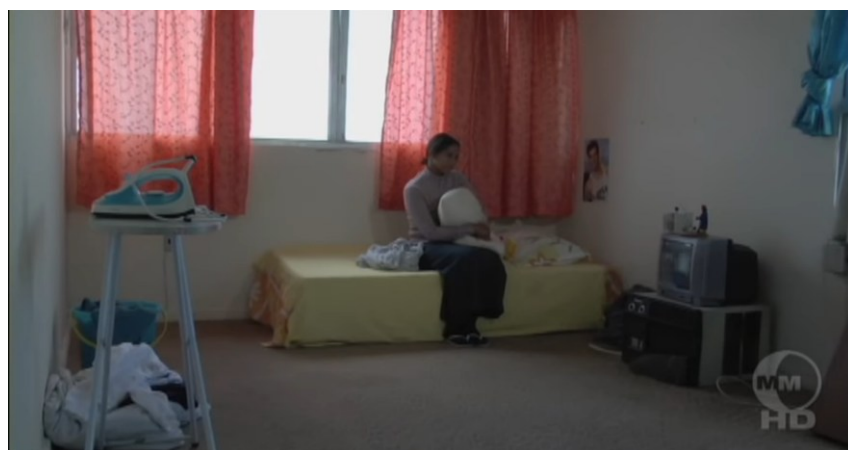


Figura 16 Empregada congela no quarto do patrão em Recife Frio



Figura 17 Comentários sobre os quartos de empregada em Recife Frio



Figura 18 As Torres Pichadas em Recife Frio

5.5 Recife Frio: A Criação de Comunidades Solidárias por Meio da Arte

O desastre climático que assola a cidade em *Recife Frio* dá a oportunidade a Mendonça Filho de fazer crítica social, quando mostra que as primeiras vítimas a morrer de frio são justamente os moradores de rua, o que é fato recorrente na cidade de São Paulo, no sul do país. Os

curtas de Mendonça Filho têm esta preocupação em mostrar como a população das grandes cidades vai se exilando de seus próprios espaços, não só quanto aos que não têm teto, mas também o habitante comum, que não pode mais transitar pela cidade, por falta de segurança, por falta de calçadas, de ciclovias. Já nesses curtas, é possível ver que eles se inserem nas discussões sobre *the right to the city* e o efeito da canalização de capital para a indústria do concreto, para o erguimento de torres residenciais. A cidade é também entregue ao domínio dos carros. As ruas viram vias fantasmas enquadradas nos corredores de muros altos dos condomínios fechados. Os moradores se trancam em sua infinidade de grades e cadeados e paranoia.

Para superar essa desumanização das cidades e das ruas, sua população não pode enfrentar o desafio na base da individualidade. É preciso que a sociedade se organize de forma solidária e atuante, inclusive com o apoio da arte popular, não só cinema, diante muitas vezes de uma cúpula de poder corrompida e condizente com abusos de corporações. Essas mesmas corporações que exploram o meio ambiente, os recursos naturais, os espaços da cidade, estão cada vez mais empurrando a população para as margens da cidade.

Falando de arte popular, em *Recife Frio*, Mendonça Filho põe em cena alguns personagens populares que habitarão seus filmes, como os cantores repentistas que atuam como uma espécie de coro grego, fazendo comentários pontuais e críticos ao momento. Em *Recife Frio*, há dois pandeiristas que cantam na ponte Duarte Coelho — esta que será uma espécie de personagem em *Retratos Fantasmas* —, sobre a situação do frio e o impacto na população. Em *Bacurau*, a arte popular, representada pelo repentista, voltará a ter papel importante na cidade. Ainda sobre arte popular e folclore, os filmes de Mendonça Filho tendem a mostrar formas mais estabilizadas dessas manifestações, embora estas estejam sempre em evolução. Assim, diferentemente de outros filmes pernambucanos, as manifestações musicais e folclóricas são mostradas sem fusão, como em *Baile*

Perfumado, em que o tradicional aparece mesclado ao pop *Manguebeat*. Nesse aspecto, embora hoje em dia se possa dizer que o *Manguebeat* faz parte de uma ideia progressista de pernambucanidade, ainda assim Mendonça Filho recorre a manifestações tradicionais e trilhas do século XX, até os anos 1990.

Portanto, seguindo este caminho mais tradicional da arte popular pernambucana, é ao final do curta que vemos a entrada em cena da artista de ciranda de Pernambuco, Lia de Itamaracá, uma personagem seminal na cultura do Estado, para exercer a função catalisadora e de solidariedade entre as pessoas da cidade. Esse papel de Lia, por meio da ciranda, umas das danças mais democráticas da cultura brasileira, vem justamente lançar esperança de a cidade resgatar o sol perdido para o fenômeno climático. A ciranda, que une — de mãos dadas — pessoas de todas as origens e classes sociais, surge na narrativa como uma espécie de dança do sol, um chamado para o retorno do sol, que surge momentaneamente ao final do filme. A presença de Lia e da ciranda de Itamaracá também tem um forte apelo local, direcionando de forma específica o chamado à solidariedade no contexto recifense e pernambucano. Em *Bacurau*, Lia ainda retornará, agora como matriarca da cidade. Embora a personagem dela já esteja morta ao início da diegese de *Bacurau*, sua presença é palpável no espírito da cidade, como uma Palas Atena pernambucana, o que a faz reaparecer em forma fantasmagórica para desorientar o chefe dos invasores. Mas, assim como em *Recife Frio*, é por meio de uma roda de capoeira que a comunidade se une em *Bacurau* e se prepara para lutar contra o destino que os ameaça. Por fim, arte popular, a ciranda e a roda de capoeira funcionam como alegorias de solidariedade na cinematografia de Mendonça Filho, tanto neste brilhante curta de Mendonça Filho, quanto em seu longa mais bem-sucedido, apontando que o caminho para a sobrevivência da cidade passa pelo dar as mãos e uma ação comunitária e solidária, e não por uma saída individualista.



Figura 19 Os Emboladores em Recife Frio



Figura 20 Lia de Itamaracá em Recife Frio



Figura 21 A Ciranda-Círculo Alegórico em Recife Freio

5.6 Conclusão

O papel dos curtas-metragens nas carreiras de diretores como Kleber Mendonça Filho, com longa carreira de crítico, tem uma função essencial na formação artística, como uma chance de desenvolver sua técnica, saber condensar a narrativa para caber em pouca metragem e pouco lastro financeiro. É uma chance para o diretor aspirante também ter experiência com os meandros da produção e distribuição dos filmes, além de poder mostrar, nesse departamento de produção e distribuição, que ele tem condições técnicas e artísticas para angariar mais fundos e apoio. Também, as estratégias de lançamento em festivais, e consequentes premiações, com toda a cadeia de contatos com produtores e críticos que isso acarreta, preparou Mendonça Filho para a produção de seus próprios festivais em Recife, assim como o deixou mais apto a enfrentar os desafios internacionais, quando começou a lançar seus longas-metragens.

Por fim, vimos que alguns temas importantes posteriormente desenvolvidos, como a questão sobre a segurança pública, a vida das pessoas nas grades, a questão social das empregadas, a criação de comunidades solidárias, o espaço arquitetônico opressor nas grandes cidades, todos esses foram testados nos curtas-metragens. Em *Eletrodoméstica* e *O Som ao Redor*, o reaproveitamento de ideias chega ao ponto de se repetirem cenas e *mise-en-scène*, o que aparentemente não mudou o sentido no longa-metragem. Já na passagem do tema sobre as empregadas domésticas, de *Recife Frio* para *O Som ao Redor*, Mendonça Filho desenvolveu bastante, vistos a seguir, o questionamento sobre a situação das empregadas como herança da casa grande e senzala. Quanto à presença de Lia de Itamaracá e dos cantadores, estas são essenciais em *Recife Frio* e *Bacurau*, não só nos comentários sociais, mas por representarem uma alternativa solidária e artística em face de duras condições de vida impostas por interesses econômicos e políticos. Por fim, Mendonça Filho, quando teve a chance de filmar longas-metragens, teve

condições de reelaborar e expandir a questão do espaço arquitetônico, do urbanismo, em *Aquarius*, ao se utilizar de uma protagonista que não só resiste a um conglomerado econômico, mas que tem a coragem de morar sozinha em um apartamento e prédio sem grades.

Nas análises de filmes a seguir, veremos como o diretor pernambucano desenvolveu, agora com mais condições financeiras e de produção, muitas dessas ideias que ele experimentou ainda em produções quase caseiras e de extremo baixo orçamento, vindo a se tornar um dos cineastas brasileiros mais bem sucedidos no Brasil e no exterior.

6. *O Som ao Redor*: A Classe Média Sitiada e Assombrada

6.1 Introdução

Após esta panorâmica nos curtas-metragens de Kleber Mendonça Filho, vimos que ele teve mais de uma década de experiência como crítico, programador e diretor de curtas, tudo isso acumulando no que chamamos de algumas “obsessões” que o cineasta continuará a explorar em sua carreira de longas-metragens. Dentre essas obsessões está a imersão na vida da classe média recifense e brasileira, em geral, enjaulada e amedrontada em suas arquiteturas do medo, mas, no fim das contas, sempre invadida em seus redutos. *O Som ao Redor* tem como ponto de partida o curta *Eletrodoméstica*, com seu mesmo drama familiar em torno da dona de casa, Bia, presa e entediada com sua rotina, em que ela se permite pequenos prazeres solitários de fumar marijuana e se masturbar com a máquina de secar.

Mas, em *O Som ao Redor*, Mendonça Filho, agora com mais metragem e condições de produção, expande sua visada para o bairro de Setúbal e do Recife, trazendo para a diegese do filme praticamente tudo que vimos até então nos capítulos anteriores. Assim, vemos tanto os termos de contexto econômico que, se por um lado trouxe progressos para a classe média, também trouxe destruição e exploração selvagem do capital escoado para as construtoras, assim como temas recorrentes e formais de seus filmes. Ainda, quando nos referimos no título ao Estado de sítio, não é só quanto à classe média da diegese do filme, mas isso permeia a vida na cidade e como a especulação imobiliária vai tomando os espaços não só de comunidades, mas da própria natureza. Ao mostrar isso em imagens, sem panfletagem, o filme não deixa de despertar o sentimento de conscientização e resistência na comunidade local, diante do que vimos que vinha acontecendo na cidade do Recife à época.

Assim, retomando a nossa tese, que investiga como o cinema de Kleber Mendonça Filho reflete e responde à reconfiguração neoliberal que impacta o Sul Global, com foco especial em

Pernambuco, acredita-se que todas as discussões dos capítulos anteriores podem ser exemplificadas nos estudos de casos dos filmes. Ou seja, sobre a situação das cidades e da sociedade diante do impacto das reformas neoliberais, *the right to the city*, *Hauntology*, nostalgia reflexiva, reflexividade, Recife como dêixis, estão presentes e serão comentadas ao longo do *close reading*.

Como o filme é ambientado em Pernambuco e tem como pano de fundo a sua história social, o diálogo com Gilberto Freyre se situa no seu extremo mais distante, uma crítica mais aberta à herança escravagista e patriarcal, não democrática, não consensual e, no mínimo, extremamente problemática. Tão problemática que o grande arco narrativo contém vingança e o retorno violento do que estava reprimido. Mas não deixemos de lembrar das discussões sobre pernambucanidade e regionalismo, sobre as preocupações culturais e arquitetônicas de Freyre e Mendonça Filho, para reforçar que nunca há um antagonismo cem por cento beligerante entre os dois, muito pelo contrário. Há muitos caminhos comuns trilhados.

A análise a seguir consiste, primeiramente, em um pequeno contexto do lançamento e primeiras críticas, e o que elas dão de suporte à argumentação sobre *O Som ao Redor*. Quanto à narrativa do filme, a análise segue uma ordem quase cronológica, abrindo com as cenas iniciais que dão a tônica ao filme e fechando com as últimas cenas, que, apesar da fragmentação narrativa, dão um sentido de fechamento. Em meio a esses dois *bookends*, abordamos os temas por meio dos núcleos dramáticos, em torno de personagens-chave, dentre eles a própria cidade do Recife e a ação predatória das construtoras; João, o senhorzinho como representante da classe média com problemas de consciência, mas que nada faz para mudar a situação; Francisco, o coronel e presença mais forte do patriarcado em sua pior face; Bia, como a melhor representação da classe média sitiada — e invadida —; Anco e Sofia e suas visões de nostalgia de outro Recife ou infância

perdida. Por fim, uma trilogia de filmes-dentro-de-filmes, que ressaltam a violência da cidade, a paranoia e a vigilância cruzada entre as classes sociais, especialmente no que diz respeito à ironia de a elite descobrir que não é só ela que vigia e controla, muito pelo contrário.

6.2 Contexto do Lançamento e Fortuna Crítica

O *Som ao Redor* foi lançado em 2012 e se consagrou no Internacional Film Festival Rotterdam com o FIPRESCI Award. Após seu lançamento no Brasil e a premiação na Holanda, o filme foi indicado pelo Brasil ao Oscar de melhor filme estrangeiro de 2013. Apesar desse destaque para a estreia de Kleber Mendonça Filho, inclusive com elogios de Caetano Veloso, como “um dos melhores filmes brasileiros de sempre. É um dos melhores filmes feitos recentemente no mundo”, o filme teve até hoje seu maior público em salas de cinema no exterior, e não no Brasil (Veloso). Assim, o filme teve renda bruta de \$ 467.000, enquanto no Brasil foi de apenas \$ 60.000 (Box Office Mojo). Ou seja, é um filme de bilheteria extremamente modesta, mas importante para estabelecer Mendonça Filho como um dos cineastas brasileiros mais promissores, na segunda década do século XX.

Dentre as primeiras análises, ainda no calor do lançamento, vários críticos captaram aspectos que trato mais abaixo, de forma mais detalhada. Pablo Vilaça inaugurou as análises com o excelente título “Paper-thin walls between past and present”, naquilo que o filme mostra como as estruturas do passado ainda persistem no presente, o que nos leva sempre ao *haunting*, no sentido sociológico, estas aparições de reprimidos e apagados, aparentemente invisíveis, mas presentes. Vilaça também destaca a atmosfera de medo, representada pela quantidade de grades no filme, e destaca o papel da classe média, insensível ao que se passa abaixo dela. O crítico sumariza o filme como “undeterred in its portrayal of the middle class as a group that, even if well-intentioned, seems blind to the economic and social differences in Brazil” (Vilaça). Neste capítulo, abordo,

com mais profundidade, o papel das grades para a estética de Mendonça Filho, assim como esta, às vezes, bem-intencionada, mas cega, classe média por meio do personagem João.

Já Morgan Rojas percebe algo que nos interessa na análise do filme, naquilo que percebe sobre a justaposição das histórias dos personagens na narrativa: “Every scene is a vignette, which weaves through the entire film (...) Every character’s story that is played throughout the film has time to develop; it is not subject to start and end within a specific ‘chapter’” (Rojas). Assim, já que não há um protagonista definido, e a história de vingança se desenvolve de maneira oculta para o espectador analisa-se o filme por meio dessas espécies de vinhetas e seus núcleos de personagens, formando, ao final, o quebra-cabeça proposto pela premiada montagem do filme. Quanto a Celso Sabadin, além de destacar a proliferação de grades e câmeras de vigilância, também nomeia isso como “representativos da surda guerra civil que se vive há gerações no Brasil” (Sabadin). Em relação a isso, é importante lembrar que se trata de uma guerra civil muitas vezes patrocinada pelo Estado e seus representantes, seja por ação ou omissão.

Na esfera acadêmica, o excelente artigo “Ruídos raciais: a experiência sonora e violenta da miscigenação em *O Som ao Redor* de Kleber Mendonça Filho” (Pires) é um dos que mais claramente veem a crítica do filme ao pensamento de Gilberto Freyre, trazendo teorias do uso do som para reforçar o paradoxo racial brasileiro. Este artigo de Francisco Quinteiro Pires analisa como o filme *O Som ao Redor* utiliza o som para criticar as teorias de Gilberto Freyre sobre miscigenação e o mito da democracia racial no Brasil. Segundo o autor, Freyre, em obras como *Casa-grande & senzala*, romantizou a miscigenação como um processo democratizante que teria reduzido as desigualdades sociais entre senhores e escravizados, minimizando os efeitos da racialização e da violência colonial. O filme, segundo Pires, desconstrói essa visão ao destacar como os vestígios da escravidão ainda permeiam o cotidiano brasileiro. Pires, ao se referir ao uso

do som, utiliza a técnica sonora *acousmatization* (sons sem origem visual clara), *O Som ao Redor* cria uma atmosfera de terror que evoca o passado colonial e expõe a violência racial que Freyre obscureceu. Segundo Pires:

a *acousmatization* sustenta um sentimento de terror difuso, sobretudo nas cenas incidentais em que este filme realista de 35 mm oscila entre o terror e o suspense. Os ruídos produzidos pelo espaço-tempo da escravatura materializam-se sonoramente em contraposição a uma visualidade miscigenada: eles adicionam valor diverso às imagens e assim evidenciam como o racismo é violentamente atuante no Brasil. (Ruídos Raciais)

O som, portanto, é utilizado como um ato racializante, desestabilizando o regime ocularcêntrico que Freyre privilegiava, onde a miscigenação era vista como prova visual de harmonia racial. Em vez disso, o filme revela como os corpos racializados continuam sendo alvo de discriminação e violência, materializando o medo e a opressão por meio de ruídos e trilhas sonoras inquietantes.

Por fim, segundo o autor, o filme confronta a romantização de Freyre sobre os corpos escravizados, que Freyre descreveu como "óleo" para sustentar o sistema patriarcal, "que mais do que o de baleia ajudou a dar aos alicerces das casas-grandes sua consistência quase de fortaleza. (Freyre qtd in Pires 18). *O Som ao Redor* transforma essa metáfora em uma paisagem sonora de terror, mostrando como o sangue e o sofrimento dos escravizados ainda assombram o presente. Assim, o filme critica tanto o mito da democracia racial quanto a ideologia do classismo exclusivista, expondo as raízes coloniais da desigualdade e da violência racial no Brasil.

Em "O Som ao Redor: só revanche?" (Rabelo), a autora busca compreender como o filme captura o momento histórico do Brasil contemporâneo, marcado pela derrota de projetos de

transformação social e pela, em vez disso, presença de pequenas revanches dos subalternos, sem organização social para mudar a situação.

Ivone Rabelo discute também como o filme aborda a mercantilização da segurança e a vigilância como reflexos do medo e da fragmentação social. A segurança é apresentada como uma mercadoria indispensável, mas coercitiva:

a coerção cordial a que os moradores ficam sujeitos quando recebem o convite para usufruir dos novos serviços da rua, traz novos perigos: quem não pagar pode se tornar vítima. Feitas as contas, a mercadoria segurança é um bem indispensável porque protege especialmente de novos fantasmas do medo. Furto, roubo, latrocínio, invasão da propriedade, morte, vingança, turba revoltada são os temores, manifestos ou latentes. (Só Revanche)

Segundo a autora, a pequena empresa de Clodoaldo utiliza celulares para monitorar a rua e documentar incidentes, misturando tecnologia moderna com práticas tradicionais de controle. A infraestrutura da empresa é descrita como "precária tendinha de praia aos modernos celulares" (167), destacando a precariedade e a ambiguidade do sistema.

Importante ressaltar que, para Rabelo, a ideia de revanche é central, sendo apresentada como uma resposta às desigualdades históricas e às humilhações acumuladas. No entanto, ela destaca que as ações de vingança no filme são individuais e não articuladas em estratégias coletivas:

Elas refletem o ressentimento dos trabalhadores, mas não apontam para uma transformação estrutural. Não há enfrentamento de classe, até porque cada um dos trabalhadores está isolado, sem sombra de alguma organização que lhe permita juntar-se aos seus para criar

estratégias de transformação. Sobram a desforra simbolicamente compensatória ou a revolta surda. (160)

O artigo conclui que *O Som ao Redor* oferece um diagnóstico profundo da sociedade brasileira, marcada por desigualdades, medos e revanches individuais, sem perspectivas de transformação coletiva. A autora destaca que o filme estiliza esses elementos para refletir sobre o impacto da derrota de projetos históricos de mudança e a perpetuação de estruturas de poder e violência:

A visão contemporânea do país, aos olhos de Kleber Mendonça, é a visão pós-luta de classes (onde, no filme, estão as classes organizadas?), pós-nacional, e nela não há potência organizadora (...) a perspectiva do futuro se desmanchou. Os dias se anunciam como a reposição do de sempre. Só os míticos sons dos tambores parecem anunciar que algo — da ordem da fantasmagoria — pode instalar-se entre os ruídos da vida contemporânea. (173)

O artigo de Rabelo tem um tom pessimista quanto ao Brasil pintado por Mendonça Filho. O texto, escrito em 2015, posiciona-se historicamente entre dois eventos que marcaram estes meados dos anos 2010: as jornadas de junho de 2013, protestos que eclodiram pelo Brasil afora, posteriormente sequestrados pela direita brasileira para direcioná-los contra o governo de Dilma Rousseff, e o próprio impeachment dela, em 2016. Então, se não se pode dizer que as classes trabalhadoras voltaram a se unir em projetos nacionais, pelo menos a partir do impeachment e eleições de Jair Bolsonaro, grande parcela da sociedade voltou a se congrega em torno de um objetivo comum e coletivo: a sobrevivência da própria democracia.

Já Maria Vaz da Costa explora, do ponto de vista da geografia, a relação entre arquitetura, urbanismo e sociedade, e como a cidade do Recife cresce sem qualquer planejamento urbanístico e sem preocupação com o humano, o que certamente são assuntos que interessam a Mendonça

Filho em seus filmes. Para Vaz da Costa, a Recife cinemática não cresce apenas sem planejamento, mas mantém, sob sua casca modernista, as mesmas mazelas do passado. Para a autora, “Mendonça offers the spectator a particular view of 21st century Recife, in which a glossy new world appears to be rising as age-old and often-oppressive values live on within it” (Costa 27–43). Vaz da Costa conclui com a visão de Recife como uma cidade narrativa, próximo ao que chamo de uma cidade-personagem, que pode:

impersonate (represent) and also symbolize the different types of space motion working together within the filmic space (...) The cinematic city, instead of being mere background, is recorded and constructed, acquires meaning, and as a cultural creation, helps to shape our perception of that ‘reality’. (Costa 27–43)

Assim, essa cidade cinemática, que a câmera cria com seu deslocamento no espaço, realmente não se apresenta apenas como pano de fundo, nos filmes de Mendonça Filho, especialmente para os de Recife, e que não precisam de muita imaginação para ver e sentir sua cidade na própria carne. A seguir, vejamos como este Recife e a comunidade de classe média que vive no bairro de Setúbal são representados.

6.3 Cenas Iniciais: Permanência das Estruturas do Passado e Classe Média Enjaulada

O *Som ao Redor* inicia com uma montagem de fotos antigas ao som de tambores. As fotos remetem ao trabalho no campo, suas plantações e casas grandes senhoriais, e à luta por direitos pelas ligas camponesas, tudo situado provavelmente entre os anos 1950 e 1960. Com o desenrolar do enredo, vai ficar mais explícito que *O Som ao Redor* trata da transposição dessas estruturas sociais do campo para a cidade, semelhante à sequência freiriana de *Casa Grande e Senzala* para *Sobrados e Mocambos*. Para Freyre, nessa transição dos senhores de engenho decadentes para a cidade, embora as estruturas arquitetônicas da casa grande e da senzala tenham se modificado para

os sobrados e mocambos, ainda assim a estrutura de poder e castas sociais permanecem. Com a transição para as grandes cidades, as casas senhoriais se tornaram mais permeáveis a infiltrações vindas das calçadas, agora mais próximas das janelas dos sobrados. Em *O Som ao Redor*, podemos testemunhar uma nova tentativa por parte da elite de distanciar as casas das ruas, por meio de construções elevadas e muros altos, aparentemente intransponíveis a infiltrações vindas das calçadas.

Nesta cena inicial, o roteiro original já apresentava os irmãos Clodoaldo e Cláudio nessa mesma ambientação das fotografias carregando um caixão (Mendonça Filho and Dornelles). No entanto, a cena foi retirada da montagem já que talvez contivesse *spoilers*, mas, sobretudo, porque Mendonça Filho não queria que o filme tivesse protagonistas ou heróis definidos. Então, o filme não seria apenas sobre uma vendeta, a vingança pela morte do pai deles devido a uma disputa de demarcação de terras com o coronel Francisco, agora vivendo na maior parte do tempo na cidade grande. A história deveria ser o retrato de um bairro do Recife como alegoria de toda a cidade e, por extensão, da sociedade brasileira, naquilo que se refere ao misto de paranoia com a segurança e insensibilidade com quem está nas camadas abaixo da sua.

A cena corta das imagens do campo no passado e seus trabalhadores (as) rurais para um condomínio de classe média alta na cidade do Recife. Assim, a paisagem do campo se altera do preto e branco das fotos para o colorido das imagens em movimento, em um *travelling shot* perseguindo crianças na bicicleta e skate, chão e paredes de concreto substituem o campo. Da liberdade que as crianças teriam para brincar no campo, passamos a vê-las em um espaço não adequado e perigoso, com a movimentação constante de carros no estacionamento do condomínio. As crianças desembocam em uma quadra poliesportiva totalmente cercada por redes e telas gradeadas. Ao fundo, encostadas nas grades e transpostas para a cidade, a força de trabalho

proletária e uniformizada: uma dezena de empregadas domésticas conversando e observando as crianças. O tratamento dado às empregadas domésticas, como símbolo da senzala ainda presente, é extensivamente tratado nos filmes de Mendonça Filho, em uma série de papéis, desde seu curta, *Recife Frio*, atravessando todos os seus longas, *O Som ao Redor*, *Aquarius*, *Bacurau*, e *Retratos Fantasmas*.

Em comentário de Mendonça Filho sobre essa cena na quadra, ele e sua equipe se referiam a ela como “the prison shots”, já que, para eles, as crianças parecem estar em um daqueles “prison pictures with the inmates outside in the sun”(Mendonça Filho). Esta quadra de esportes é também construída a pelo menos dois andares do nível da rua, como se este sobrado moderno, o prédio, pudesse ficar mais impenetrável ao contato com a rua. Ainda assim, é totalmente cercada de redes, telas e grades. São as grades, de todos os tipos e formas, que darão a tônica à ambiência de *O Som ao Redor*. E a manutenção de uma dessas grades também proporciona o primeiro “som ao redor” nesta vizinhança, que se revelará totalmente insegura e ansiosa com invasões. Do topo desse castelo de concreto, as crianças assistem a um técnico usando seu esmeril portátil para recondicionar as grades de um apartamento térreo modesto do outro lado da rua.

Neste *shot* de composição complexa, vemos em primeiro plano as cabeças das crianças por trás, coladas à tela da quadra. Ao fundo do plano está o portão gradeado baixo, de aproximadamente um metro de altura, que surge simbolicamente ao longo da narrativa como uma das cercas no campo. Por fim, ao fundo, o trabalhador esmerilhando a grade da janela. Esse *shot* é decisivo naquilo que consegue combinar alegoricamente a paranoia por meio de todos os tipos de grades, telas e cercas em apenas um *frame* com formas horizontais, verticais e quadriculadas, todas sobrepostas, simbolizando uma classe média sitiada e claustrofóbica.



Figura 22 The "prison shot"

6.4 Recife: Cidade-Personagem

Com exceção de *Bacurau*, praticamente não importa sobre o que se trata um filme de Mendonça Filho: a cidade do Recife será um dos personagens principais, embora em *Bacurau*, apesar de não tratar do Recife, ainda assim reflete sobre a ideia de soluções em comunidade, em contraponto ao individualismo como solução de problemas da cidade. Em *O Som ao Redor*, analiso que, embora às vezes a classe média retratada tente trabalhar em conjunto, seus objetivos são individualistas, o que se comprova na reunião de condomínio que serão comentadas no correr da análise.

A cidade do Recife não é pano de fundo ou cenário para o espectador local, como vimos nas discussões sobre enunciação cinematográfica e dêixis. Não é uma Los Angeles ou New York cinematográfica, talvez indiferente ao espectador internacional: Recife é sempre uma personagem e um dos assuntos principais, seja na sua urbanização, suas mudanças arquitetônicas, ou reflete como os que vivem na cidade do Recife se relacionam com esses aspectos. Os diversos Recifes possíveis vão assim se emparelhando na montagem e se atualizando a cada exibição, especialmente para os que são da cidade. E os Recifes que se apresentam em *O Som ao Redor*, mais do que em

qualquer um dos filmes de Mendonça Filho, são os dos prédios brancos e altos da classe média-alta, em forma de paliteiros gigantes, em contraste com alguns prédios do tipo “caixão”, sem pilotis, mais modestos. As casas foram ou foram demolidas, ou ainda sobrevivem, imprensadas entre os arranha-céus.

Assim, ainda no prólogo do filme vemos diversos *frames* rápidos, como se fossem vinhetas que estabelecem essa personagem que é a cidade; o cotidiano e a arquitetura do bairro; frases de amor escritas no asfalto duro; *shots* dos prédios altos da classe média; um casal de namorados se beijando num quintal humilde; uma batida de carro na esquina durante o dia, ou outras esquinas similares nas noites vazias e fantasmagóricas. O som que ouvimos da cidade ao redor se mistura ao som das vozes das casas e apartamentos e da construção de mais prédios. O som ao redor do título revela, em primeiro lugar, a sutileza com que a vida urbana interfere na vida privada, mesmo que se tente viver enclausurado, gerando uma cacofonia que desafia a harmonia criada artificialmente. A luta de Bia contra o cão vizinho é um exemplo marcante disso.

Se considerarmos De Certeau e seu mapeamento/orientação do transeunte pela cidade (The Practice), o erguido no Bairro de Boa Viagem e de Setúbal, onde acontece a maioria das cenas, é praticamente um pesadelo numa sala de espelhos, em que é impossível se situar ou encontrar a saída do labirinto. No filme, é retratado um turista argentino em busca de um caminho para retornar à casa dos amigos, mas tudo o que ele sabia era que ele procurava um edifício alto, branco e com uma piscina, características que não o levariam de volta nunca, caso um segurança não o tivesse visto saindo do prédio, levando-o de volta.

Dessa forma, este Recife que se moderniza, sem se importar com os seus habitantes, sobretudo os mais pobres, é representado metonimicamente pelo seu bairro mais afliente ao sul da cidade, Boa Viagem. É do alto de um de seus castelos que vemos João — neto do coronel

Francisco —, corretor de imóveis, conversando com o avô, enquanto podemos ver as outras contradições da cidade. João está no topo de um arranha-céu de nome pomposo, como tantos na cidade, “Castelo de Windsor”, na retaguarda do bairro, sua parte mais distante do mar, enquanto conversa com o avô sobre os novos seguranças que haviam chegado à rua e os problemas com o primo-problema, Dinho.

A conversa é pano de fundo para as transformações e contradições sociais e ecológicas da cidade do Recife e apresenta, em sobreposição, diversos Recifes possíveis. O prédio situa-se a pelo menos três quilômetros do mar, provavelmente já adentrando outros bairros menos afluentes, mas, ainda assim, será provavelmente vendido na cidade como “Boa Viagem”. E de seu topo podemos ver a muralha de prédios imprensando uma comunidade de pequenas casas de tijolos sem reboco, entre o concreto e o manguezal que cobre boa parte do fundo de Boa Viagem. São os moradores dessas pequenas casas que assombram os moradores dos edifícios de muros altos e engradados: são o “outro” temido da classe média. Mas esse esmagamento da comunidade de baixa renda mostra não apenas a ação do capital e da especulação sobre as vidas humanas, mas seria um prenúncio (que se concretizou na realidade) de que a especulação não iria parar no manguezal, e se insinuaria por sobre este sistema vital para a cidade.

Se o capital não tem face, é nesse avanço que podemos ver, retomando Fisher e seu *Capitalist Realism* (2009), nem que seja sua silhueta, as sombras lançadas sobre a praia e os espaços da natureza que se pretende tomar em breve. Em menos de dois anos após a filmagem de *O Som ao Redor*, neste mesmo *frame* que é mostrado, foi construída a chamada Via Mangue, que une o bairro do Pina com Boa Viagem, por cima do manguezal, ligando dois centros de compras, os shoppings Rio Mar e Recife, além de um conglomerado de novos edifícios residenciais. Essa construção é um dos temas do documentário *Recife: Cidade Roubada* (2014), e serve de pano de

fundo aos filmes *O Som ao Redor* e *Aquarius*. Essa tomada da natureza pelas engrenagens do Capital e das empreiteiras é simbolizada na parte final desta cena, em que a câmera realiza um *deep focus* a partir do topo do prédio com vários objetos a cada camada de imagem. Primeiro, mostrando ao fundo, a uma dezena de quilômetros, as duas torres gêmeas no centro do Recife. Depois, aproximando-se mais o *zoom*, vemos as comunidades de pequenas casas, o manguezal e, por fim, concentrando-se em um *extreme close-up* de uma porca de parafuso na beirada do prédio, manipulada entre os dedos de João. Assim, a engrenagem de metal entre as mãos do corretor conclui o *shot* e o estado de coisas na cidade, naquilo que não há espaço para a natureza ou o humano, na cidade sonhada pelos que João representa. A posição do alto das torres, quanto social vantajosa de João como herdeiro do poder local, ainda renderá, ao longo da narrativa, várias perspectivas sobre a cidade e a herança patriarcal e escravagista na cidade grande.



Figura 23 João Manipula a engrenagem

6.5 As Personagens e Seus Núcleos Temáticos

Se houvesse protagonistas e antagonistas definidos na narrativa, certamente João, Bia, Clodoaldo e Francisco estariam entre eles, pelo menos quanto ao tempo dedicado a desenvolver esses personagens. O antagonismo real entre Clodoaldo e irmão contra o coronel transposto para

a cidade, Francisco, é encoberto na narrativa até as cenas finais. A história de vingança dos irmãos contra o assassino do pai funciona como uma história oculta, não contada ou mostrada, mais comum à teoria do conto, na qual o enredo que vemos e nos é contado encobre outro que corre como um rio subterrâneo que emerge ao final. Mas, mesmo não havendo protagonismo definido para esses personagens, eles servem como núcleos de estudos de caso das tensões sociais ao redor, acrescidos de personagens mais periféricos, como Anco, o filho de Francisco, e Sofia, a namorada de João, e suas visões do passado da cidade.

João: das visões da cidade ao quarto de empregada

Em primeiro lugar, João, trabalhando como corretor de imóveis, participa de momentos cruciais que resumem certos aspectos da narrativa de *o Som ao Redor*. Ao surgir realizando uma mostra de apartamento novo para alugar, sua primeira linha de vendedor no argumento é o que define em parte tudo o que acontece ao redor: “o prédio tem vigilância 24 horas, e essa área é toda cercada por sensores”, e prossegue dizendo que todos têm direitos a duas vagas para os carros, ao que a mulher retruca que “no momento eles estão sem carros”. A filha da mulher retruca que “eles tinham dois”, o que sugere que elas podem estar em dificuldades financeiras, ou em decadência na posição econômica.

Ao atravessarem um longo corredor de concreto e cerâmica, e uma faixa de grama espremida entre o muro e a calçada, há um comentário desconcertante da mulher, ao elogiar o corredor como: “bem moderno, aqui, né, parece até uma fábrica”, o que não deveria ser algo positivo para quem está procurando por uma casa para morar. Em comentário de Mendonça Filho, ele mais uma vez associa essas moradias a um “corredor de prisão” e suas eternas barreiras de cercas eletrificadas, câmeras e grades (Mendonça Filho).

Após essas duas linhas de venda, da segurança e das duas vagas para os carros, ao chegar no apartamento João elogia o amplo espaço e destaca que “a vista é muito boa”, o que é apresentado em um *shot* mais uma vez pelas costas de uma criança, um *zoom-in* em que a vemos abrindo as portas de vidro do terraço. O que se apresenta seria dificilmente chamado de “muito boa”: um desfile de quilômetros de concreto sem árvores que a menina observa sem ânimo ou interesse. Bem ao fundo, uma pequena fresta de menos de 100 m de mar enquadrada entre dois arranha-céus. Enquanto a menina observa a paisagem desolada, João ainda tem tempo de mostrar o apartamento com um comentário que deveria ser até imoral, mas que ainda é normalizado nos projetos arquitetônicos de classe média e alta: ele diz, como vantagem do apartamento, ter quarto de empregadas “com” janela, ao que a mulher retruca, “aqui é quente”. O fato de ter que adicionar o “com” janela para esses cubículos construídos na parte poente dos apartamentos dá a medida da crueldade e desumanização com que são tratadas as empregadas nessas residências, como se o quarto possuir uma janela fosse um favor ou benesse.

Esses quartos são sempre explorados por Mendonça Filho, especialmente em *Recife Frio* quando, numa inversão climática, o cubículo se torna o lugar mais aquecido e atraente, e até em *Retratos Fantasmas*, quando ele conta como destruíram essa herança escravagista no apartamento deles e o transformaram em uma sala para ver filmes. Também, é bom lembrar o quanto Mendonça Filho e Gilberto Freyre concordam quanto à falta de sensibilidade arquitetônica para se construir no Nordeste do país, embora esta construção, o quarto de empregada, seja ainda uma forma de senzala. Ao final, o negócio de João é frustrado devido ao mal-estar de um suicídio que ocorreu dias antes no prédio, e ainda se podia ver a coroa de flores em um andar térreo, não sem a mulher tentar pechinchar o preço devido à ocorrência. No som que ouvimos ao redor: ainda o esmerilhador nas grades, e um menino que jogava bola na rua retorna para o seu apartamento cheio de grades.



Figura 24 "A vista é muito boa"

Do corte de um *shot* dos arranha-céus do Recife realizando um *match-cut* com garrafas de cervejas vazias numa mesa, imergimos na intimidade de João, em seu apartamento, dormindo com a namorada, Sofia, no sofá da sala de estar. Neste apartamento podemos vê-lo na posição de empregador, e se debatendo entre sua condição de membro da elite, mas com problemas de consciência social. João é um senhorzinho de engenho com simpatias e relacionamento generoso com os subalternos, bem assim como agradaria Freyre, embora não faça, quando pode, nada de concreto para melhorar a vida deles. Mostra-se às vezes preocupado com o bem-estar das empregadas e é bem permissivo com o comportamento das netas e filhas destas em seu apartamento, mas, ao mesmo tempo, não consegue esconder a irritação quando as empregadas não reconhecem o lugar delas, ou extrapolam o uso do espaço pessoal João, que ele mesmo sempre concede a elas. Sua intimidade é constantemente invadida pelas netas de Mariá — sua empregada desde a infância — quando, por exemplo, ele dorme nu com Sofia no sofá da sala, e Mariá chega com as netas pela porta de serviço. Elas entram pela cozinha com a avó, enquanto os amantes acordam nus e desavisados a correr pelo apartamento para um reduto mais recluso. Enquanto isso,

as crianças tomam justamente o sofá onde João e Sofia estavam, para assistir televisão. Nesses momentos de lazer das crianças das empregadas, as TVs são mostradas apresentando programas não adequados para crianças, com cenas de sexo explícito, numa espécie também de invasão midiática na formação infantil.

Quando os amantes saem do quarto e vêm para o café da manhã na cozinha, Sofia se apresenta como ex-moradora da vizinhança. Mariá informa que está em sua última semana de trabalho antes de se aposentar, aos 60 anos. Mendonça Filho discorre em seus comentários sobre a similaridade de Mariá de costas, como se fosse a dona ou empregada na casa de Tom e Jerry. No desenho animado, ela é sempre vista de costas, e apenas vemos suas pernas, do ponto de vista dos animais (Mendonça Filho). Diferentemente da empregada do desenho, uma mulher anônima e negra, podemos conhecer um pouco Mariá. Diferentemente de outras empregadas na narrativa, uniformizadas, ela usa roupas velhas, talvez herdadas do patrão. Há uma cumplicidade entre Mariá e João, que a beija por trás, como entre a ama-de-leite e o senhorzinho, verdadeiramente afetiva. Mariá tem intimidade para brincar com Sofia sobre o perigo de eles serem irmãos, dada a quantidade de parentes do coronel Francisco vivendo sob sua aba na vizinhança. Mariá explica e tem sua justificativa aceita, de que a filha foi ao médico e por isso traria as netas para o trabalho, como as pessoas fazem normalmente em outros ambientes de trabalho. Mariá parece representar a última geração com direitos trabalhistas, apesar dos avanços nas leis que as protegem e das liberdades que ela e as crianças têm com o patrão. Como veremos, os filhos adultos de Mariá já não terão as mesmas benesses trabalhistas, nem concessões do espaço, como se comprovam em dois momentos posteriores com eles.

O primeiro momento é quando João encontra o filho de Mariá, Sidiclei. João, ao retornar do trabalho na hora do almoço, abre a porta da frente do apartamento e encontra Sidiclei dormindo

no sofá da sala de estar. Diferentemente das crianças, João parece se irritar, mas disfarça. Mariá, talvez pressentindo algum problema, se aproxima e explica que o filho havia chegado do trabalho de vigia, e ela o havia colocado lá para descansar um pouco. Após Sidiclei se levantar assustado, João o sacode de maneira brusca, como se brincando, dizendo ser como o avô fazia quando eles estavam com sono, mas João não é muito convincente na tentativa. Mendonça Filho, ao comentar esta cena, descreve João nesta situação como “lame”, rude ou indelicado, ou seja, chegou no limite de espaço e intimidade que ele poderia conceder aos subordinados (Mendonça Filho). Enquanto isso, ao sair da sala, uma das netas de Mariá está na mesa e a outra no corredor, carregada nos braços por João.

João é assim um personagem que representa a classe média com algum problema de consciência. Ele se esforça por tratar todos os subalternos como se fossem iguais a ele, mas nem sempre consegue. Mariá, por sua vez, também não percebe, ou apenas desconfia, que ela não pode tomar todas as liberdades com João. E João tenta ao máximo disfarçar a diferença entre eles. Ao sair pela área de serviço encontra Sidiclei e puxa uma conversa sobre o novo trabalho noturno de vigia dele, e novamente faz uma comparação esdrúxula, de que também trabalhou duro todas as noites, mas na Alemanha, como se a experiência de estudante internacional e de privilegiado dele fosse similar ao trabalho de vigia de Sidiclei. Mariá se aproxima apreensiva da conversa, enquanto mais uma vez João tenta passar a ideia de que está tudo bem, e elogia o rapaz na frente da mãe, tentando deixá-la confortável. Mas a reação inicial de João comprova que o adulto Sidiclei dormindo no sofá, apresenta-se mais como uma invasão na privacidade do que uma ocorrência corriqueira.

João ainda terá a chance em outro momento de fazer indiretamente algo por um subalterno, mas irá se abster, em uma reunião de condomínio para decidir sobre a demissão de um funcionário.

Mas, no âmbito de seu controle, com seus funcionários pessoais, é com a filha de Mariá que vemos a precarização se instalar nas relações de trabalho. Com Mariá aposentada, sua filha, Maria, assume o papel da mãe na casa de João, agora não mais com a carteira assinada, mas diarista. João, mantendo-se no papel de bom moço e patrão interessado, reprime Maria por engomar a roupa descalça, arriscando a levar um choque elétrico, mas, ao mesmo tempo, diz que ela não precisa vir na semana que vem porque ele viajará, ou seja, ela não receberá salário nesses dias. Além disso, pela segunda vez na casa de João, é possível ver crianças das empregadas comendo com ele à mesa, mas, no fundo, aparentam ser apenas mais uma geração de empregadas a caminho, se dependerem de João, no sistema patriarcal a que ele pertence. Ou seja, a mesma estrutura apresentada no início do filme com as fotos em preto e branco irá se reproduzir na próxima geração daquelas crianças que frequentam sua casa.



Figura 25 Skyline de Boa Viagem



Figura 26 Match-cut para o apartamento de João

No núcleo de Francisco, o dono de terras no interior do Estado e de propriedades no bairro, mostra-se a mais clara a transposição alegórica em *O Som ao Redor* das relações de poder em Pernambuco e Nordeste do Brasil. A maneira como Francisco se relaciona com seus subordinados apenas atualiza para o cenário urbano toda a herança escravagista e de violência do campo, aludida pelas fotos no início do filme. Clodoaldo, ao chegar no bairro com seus seguranças, realiza todo um trabalho de venda de seus serviços e vai gradualmente ganhando a confiança de todos. Mas de nada adiantaria convencer os outros sem ganhar a confiança do coronel.

Em uma das cenas mais emblemáticas, e que também resumem muito do que acontece na narrativa, Clodoaldo e seu companheiro, Fernando, vão à cobertura de Francisco pedir autorização para trabalhar na rua. O muro do prédio é semelhante a um castelo de tão alto, e eles têm que passar por três barreiras de grades: a do portão para a rua, a do portão pós-guarita e, por fim, a grade da porta da entrada de serviço do apartamento de Francisco. Essa sequência de barreiras e grades é um tema constantemente explorado por Mendonça Filho em diversos filmes, desde seus curtas, especialmente *Enjaulado* e seu morador neurótico e traumatizado com o assassinato da esposa, na entrada do prédio. A sequência de grades demonstra a paranoia da sociedade pernambucana e brasileira por uma segurança que, ao final, não é suficiente para deter as invasões. Em *O Som ao Redor*, essas invasões são exploradas de maneira mais irônica (como um cavalo de troia), já que, apesar de todas as barreiras, a invasão mais fatídica é consentida por Francisco, ao tentar contratar uma segurança privada, já que não poderia contar com a segurança pública para protegê-lo de seu crime no passado.

A presença de Clodoaldo e Fernando no apartamento de Francisco também se configura como um dos diversos retornos dos subalternos em forma de *haunting* nos filmes de Mendonça Filho. Ou seja, o retorno de Clodoaldo, como filho de trabalhador do campo assassinado, em busca de vendetas. Já Fernando apresenta-se como morador de uma comunidade de baixa renda na cidade do Recife, sendo humilhado pelo empregador rico, ligado à velha sociedade do campo e à recente exploração imobiliária da cidade. Fernando acaba por se meter em uma conversa tensa com Francisco, devido ao comentário sarcástico deste sobre o olho cego de Fernando. Francisco ironiza Fernando naquilo que seria uma deficiência para um profissional que deveria enxergar muito bem para ser um segurança. Como tema recorrente nos filmes pernambucanos, o fantasma de Lampião sempre ressurgue nesses momentos e, nesse caso, de maneira explícita, já que o próprio cangaceiro

é citado por Francisco, e o cangaceiro tinha um olho cego. E assim, a conversa de Clodoaldo, Fernando e Francisco realiza uma espécie de reencenação de antigas tensões sociais, agora transpostas do campo para a cidade grande. Fernando, ao se defender, diz que enxergava até melhor do que Francisco. Este responde com sarcasmo que Lampião tinha um olho cego, que enxergava melhor do que ele, Francisco, mas que foi “apagado” pela polícia. Fernando lança a tréplica de que “antes de ser apagado, derrubou muitos”, com Fernando talvez quase se excedendo com um “muitos como o senhor”.

Após levar com humor a insolência de Fernando, Francisco contra-ataca realizando um perfilamento racial (*racial profiling*), em que ele se baseia na raça, cor e origem social de alguém para considerá-lo como propenso ao envolvimento em atividades criminosas. Essa atitude racista e pedante de Francisco ficou mais implícita e atenuada, quando da passagem do roteiro original para a cena que ficou na montagem. No roteiro, após a curiosidade sobre os sobrenomes e origens de Clodoaldo e Fernando, ele determina que eles têm nomes de caboclos, ou seja, para ele, mestiços pobres, o que os diminui, na visão dele, social e racialmente:

FRANCISCO: (Pausa, só olha para Clodoaldo. Pausa, olhando para Fernando)

FERNANDO: Não, senhor.

FRANCISCO: Seu nome?

FERNANDO: Fernando.

FRANCISCO: De que?

FERNANDO: Gomes do Nascimento.

FRANCISCO: E do senhor?

CLODOALDO: Clodoaldo... Pereira dos Anjos.

FRANCISCO: Os dois têm nome de caboclo. Vocês são de onde?

CLODOALDO: Eu sou de Limoeiro, Fernando é daqui.

FRANCISCO: Daqui de onde?

FERNANDO: Guabiraba.

FRANCISCO: Bairro de ladrão. Vão s'imbora, bom trabalho. (Mendonça Filho and Dornelles 86)

Ainda na cena que ficou no filme, em primeiro lugar, ele aperta apenas a mão de Clodoaldo, que tem a pele mais clara, enquanto ignora Fernando, até o momento em que passa a se entreter com ele, fazendo chacotas. Ao saber que Fernando vinha de Guabiraba, maior bairro popular ao norte de Recife, ele reage apenas repetindo o nome do bairro com uma gargalhada sarcástica que passa despercebida para os não recifenses, que conhecem o perfil mais humilde do bairro. Já no roteiro original, Francisco, com a expressão “bairro de ladrão”, faz uma leitura mais explícita, baseada nesse *profiling* de que, como pode alguém vindo de uma comunidade pobre, e que ele considera “bairro de ladrão”, fazer a segurança das minhas terras/comunidade?

Enfim, essa cena é uma das mais representativas do enredo, ao reencenar todas as tensões neste recorte de sociedade representado no filme *O Som ao Redor*: a penetração dos invasores e reprimidos de maneira autorizada. Ou seja, apesar de todo o aparato de segurança com suas barreiras de grades, guardas e câmeras, ainda assim há a invasão, porque estas tentam, com a militarização dos espaços, ser a solução de problemas que não se resolvem com essas barreiras. Quanto à relação senhorial e racista entre o (coronel) Francisco e seus (caboclos) Clodoaldo e Fernando, apenas mostra o lado menos hipócrita de uma relação que se quer velada por parte da sociedade. Ao final da conversa, Francisco realiza a demarcação da jurisdição dos seguranças, ao proibir qualquer intervenção no neto problemático, Dinho, o ladrão de carros. Essa relação costumeira e autoritária do senhor de terras e do bairro, Francisco, com seus subordinados, será

também, ao final, o que o conduz ao erro trágico de trazer os irmãos, que estavam em busca de vingança, para dentro de sua casa.



Figura 27 Clodoaldo, Fernando e Francisco

Ainda na cobertura de Francisco, é possível vermos outra ordem na relação entre patrão e empregadas, em que, diferentemente da casa de João, não há nenhuma conversa que não seja restrita ao trabalho delas, e em que Francisco sequer dirige o olhar para as mulheres. Essa relação é exemplificada em um *mise-em-scene* dividindo simetricamente ao meio o *frame* por uma coluna do apartamento. São duas ordens de existência. Do lado direito do *frame* o patrão, Francisco, lê tranquilamente um jornal, com o mar ao fundo, visto através da varanda, enquanto dá ordens sem se dirigir a sua empregada. Do lado esquerdo, as duas empregadas. Uma, uniformizada, Luciene, desce a escada da cobertura com as roupas do patrão para a lavanderia. A outra limpa os vidros da janela. Acompanhamos o trajeto de Luciene, que passa por Francisco na sala, até seu quatinho de empregada, aparentemente sem janela. Ali dentro, ela realiza uma metamorfose, ao se despir do uniforme e vestir suas próprias roupas, saia e blusa, e soltar os cabelos. Em comentários sobre o filme, Mendonça Filho diz ter sido muito questionado sobre a nudez desta cena, se não teria sido gratuita (talvez carregasse um *male gaze*?), mas ele se defende que era importante mostrar essa

mutação, e a maneira como ela é humanizada, e toma posse de sua feminilidade perdida por baixo do uniforme e da relação com Francisco (Mendonça Filho).



Figura 28 Duas ordens de existência



Figura 29 A mutação de Luciene

A partir dessa mutação, ela já não obedece a ordens de patrões e homens, e inclusive lidera Clodoaldo, que a segue subserviente por uma rua interminável de grades, quando penetram na casa de um morador que viajou e deixou as chaves com Clodoaldo, para que este agiasse as plantas. Luciene, ao comandar Clodoaldo, realiza várias transgressões na casa do morador ausente, indo além da autorização restrita ao espaço do jardim, entrando pela sala, tomando água na boca da

garrafa, inclusive exigindo que o sexo fosse feito na cama do dono, na suíte máster. Assim, Luciene se junta a outros subordinados na vizinhança que realizam pequenas vendetas, isto é, pequenas quando comparadas às dos irmãos que querem o coronel. Mas comparam-se com a do porteiro que risca o carro da patroa, ou, como veremos abaixo, o porteiro que espiona os patrões no elevador, ou mesmo os vigilantes na rua, que fazem chacota com o morador que seria traído pela esposa. Pequenas tensões sociais que vão se acumulando até o desfecho trágico da narrativa.

Por fim, enquanto os amantes estão ocupados na cama do patrão, há um momento de susto para o espectador, um *jump scare* típico dos filmes de horror, que deve trazer confusão aos espectadores sobre, afinal, que gênero de filme estariam assistindo. Há um *close-up* deliberado na moldura da porta, adicionado de uma trilha típica do gênero horror, quando surge um menino negro sem camisa passando rapidamente pela porta, sem que os amantes percebam. Ou seja, enquanto Clodoaldo e Luciene realizam um acesso não autorizado às dependências da casa, percebemos que estes chegaram em meio a outra invasão, a do garoto negro, uma invasão sobreposta a outra, mais uma vez representando a vulnerabilidade da classe sitiada.

Quando adentrarmos o núcleo de Bia e sua família, analisaremos essas múltiplas invasões que, apesar das grades, das câmeras, dos seguranças, continuam a se efetuar, para desespero da classe média em *O Som ao Redor*, inclusive, com a presença deste menino negro, como um aceno ao espectador local recifense.



Figura 30 *Jump Scare* com o menino -aranha

O Som ao Redor é em boa parte um filme sobre invasões. Invasões do espaço da classe média, e o sentimento de impotência e paranoia dessa mesma classe diante dessas invasões, de todos os tipos: de indivíduos nas residências, na propriedade privada dos moradores, na perturbação da segurança pública e, obviamente, na penetração do som ao redor da vizinhança no sossego do lar. O núcleo familiar de Bia com seu marido e filhos é um dos mais afetados e emblemáticos nessa configuração de invasões e paranoia. Não à toa, a primeira parte, “Cães de Guarda,” inicia com o uivo do cão vizinho de Bia. Esse uivo quase que onipresente na vida de Bia é o que a impulsiona em uma batalha totalmente irracional contra o cão, o que envolve desde jogar carne com tranquilizantes para ele, quase o matando, passando por apitos de ultrassom perturbadores até para os humanos e, na cena final, o uso de fogos de artifício para assustá-lo. O *shot* que define a situação de Bia, o que Mendonça Filho chama em seus comentários ao filme de “the caged bird”, é exatamente Bia vigiando por trás das grades de seu apartamento o cão antagonista, aparentemente protegida de invasões humanas, mas impotente contra os uivos do cão (Mendonça Filho).



Figura 31 Bia, *the caged bird*

Os filhos de Bia, com exceção da cena final, sempre se mostram extremamente entediados, trancados com sua mãe estressada e ansiosa, seguindo uma rotina de assistir televisão, jogar videogame, e frequentar aulas de línguas estrangeiras, inglês fora, chinês em casa. Esse aprendizado de línguas das crianças carrega uma crítica à classe média brasileira, que paga duas vezes para as crianças aprenderem inglês, já que têm aulas na escola regular e nos cursos particulares. O aprendizado de chinês das crianças também carrega uma ironia com parte da classe média brasileira, que acredita que a China supera em breve os EUA em importância econômica, e por isso as crianças têm que se adiantar e começar a aprender mandarim.

Bia, por sua vez, faz uso constante de um binóculo para espreitar o cão e a vizinhança. A tensão com a vizinhança também se apresenta na relação de Bia com sua irmã, em aparente competição na escala do progresso econômico e propriedade de bens de consumo. O exemplo disso é a chegada dos entregadores de uma nova TV de LED de Bia. A entrega é tumultuada pela chegada da irmã de Bia, Betânia, no portão, que também esperava a sua TV ser entregue, e questiona os entregadores. Ao perceber que a sua TV seria uma de 32' enquanto a de Bia uma de 40', ela parte

para cima da irmã, agarrando-a pelos cabelos e espancando-a. Alguns críticos situam esta cena, assim como boa parte do filme, no contexto econômico dos anos Lula, como Cesar Zamberlan:

O Som ao Redor é um dos poucos, pouquíssimos, filmes no Brasil contemporâneo que dá conta destas relações que marcam o país pós-Lula: esse crescimento econômico maluco que vem modificando a paisagem urbana e provocando algumas mudanças sociais bastante interessantes, com a ascensão de uma nova classe média, ainda que não consiga ou não mexa diretamente com as questões de base, as questões históricas de poder, seja dos senhores de engenho e seus crimes do passado, seja dos torturadores que agora começam a ter seus crimes revistos — fato que não está no filme, mas se encaixa num contexto bem próximo. (Zamberlan)

Esse contexto econômico foi marcado especialmente com a facilitação de crédito para compra de eletrodomésticos chamados de “linha branca”: geladeiras, fogões, máquinas de lavar sempre com a cor básica branca. Foi assunto da crítica social à época se a aquisição desses eletrodomésticos seria, de fato, sinal de progresso econômico. Polêmicas à parte quanto a esse progresso da classe média, as TVs de LED passaram a se popularizar e, no caso das irmãs, tornam-se caso para uma cena de ciúme e inveja. Esse momento de irracionalidade humana é ainda explorado na cena seguinte, e com um aceno apenas para cinéfilos: Bia insiste, ainda atordoada das pancadas da irmã, para que a caixa com a TV seja posta “de pé”, ou seja, com o lado menor da caixa retangular para baixo, o que também confunde os entregadores, que tentam corrigi-la, por talvez não conseguirem equilibrar seguramente a caixa. Mas ela insiste, e eles acabam por obedecer. Mendonça Filho comenta que esta cena foi meticulosamente coreografada para aludir a *2001: Space Odyssey* (2001: Uma Odisseia no Espaço) e seu monolito misterioso admirado pelos

primeiros humanos ainda em formação da consciência e raciocínio, mas, ironicamente, segundo ele, poucos dos que assistiram *O Som ao Redor* perceberam a relação. (Mendonça Filho)



Figura 32 O monolito

O personagem de Bia, como vimos, é um reaproveitamento do curta de Mendonça Filho, *Eletrdoméstica*, em que a personagem tem sua vida rotineira e pesada de dona de casa totalmente controlada por seus eletrodomésticos, desde os alarmes de micro-ondas, TVs, Aspiradores e Máquinas de Lavar. Cada um exige dela algo ou dá algo em troca, em improvisações de Bia sobre a utilidade original dos equipamentos. É assim que ela, apesar dos protestos das crianças, segue com seu aspirador para perto de uma janela para poder fumar seu cigarro de maconha, esperando com isso disfarçar o cheiro para os vizinhos. Após se ver no espelho após os socos da irmã, ela acende o cigarro. A manobra de esconder o cheiro, no roteiro original, não é bem-sucedida, e sua vizinha, uma senhorinha, sempre vem para a janela com uma máscara por sobre o nariz, em protesto à fumaça que Bia produz. Mas, na montagem final, esse protesto, bastante sarcástico da senhorinha, se perde, ao mostrar a velhinha apenas na janela olhando para os lados, várias cenas depois, sendo espionada pelo filho de Bia, Nelsinho. O *shot* da fumaça saindo da boca de Bia para

o aspirador é muito bem realizado, dando a impressão de que seus problemas estariam sendo sugados fisicamente para o aspirador, em uma relação bem-sucedida com seu eletrodoméstico.

Em outro aspecto aproveitado de *Eletrodoméstica*, Bia, dentro de sua vida apática, tem tudo cronometrado para seu prazer solitário conforme o ciclo de sua máquina de lavar, e que se torna em seu *sex toy*. O tempo cronometrado é justamente suficiente para deixar as crianças na escola e receber o entregador onipresente de água mineral de toda a vizinhança, e que também entrega pacotes de marijuana a seus clientes. Bia tem este relacionamento contraditório com a marijuana, substância ainda considerada ilícita para as leis brasileiras. Essa contradição já foi explorada em filmes como *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, em que a classe média reclama da segurança pública, mas, ao mesmo tempo, movimenta o negócio do tráfico de drogas e do crime organizado na sua vizinhança. Após a saída do fornecedor, Bia enfim aproveita o início da vibração da máquina de lavar para se masturbar. Assim Bia, em sua guerra desproporcional contra o cão, o uso criativo de dispositivos (*gadgets*) variados, como o aspirador e a máquina de secar, acabam por formar uma mistura de instinto, prazer, irracionalidade e invenção, o que tornaria o símile TV-Monolito algo muito mais do que um simples aceno para cinéfilos, e sim um retrato do Estado psíquico controverso de uma classe sitiada e acuada.

É na casa de Bia que é protagonizada uma das relações mais tensas e abusivas entre patrão e empregada nos filmes de Mendonça Filho. A empregada de Bia queima um de seus eletrodomésticos favoritos, o “bark-free”, que emite um apito perturbador para seu cão antagonista do vizinho. Há uma espécie de piada interna com os recifenses quanto à voltagem da cidade, 220v, e a empregada, Francisca, que se descuida e liga o produto importado de 110v na tomada. Por ter a voltagem diferente do sul do país e dos EUA, Recife termina por ser marginalizado no uso de equipamentos importados, por ter que usar transformadores, trazendo uma aparência de atraso

tecnológico para os nordestinos. A reprimenda de Bia é exacerbada e desproporcional, mas Francisca não aceita e reage até o fim.



Figura 33 Bia e o aspirador de pó

É também no núcleo da família de Bia, a partir da segunda parte, “Cães Noturnos”, que a narrativa começa a se desprender levemente de um gênero realista e assumir contornos de filme de horror. Esse gênero se adequa melhor, a partir do trabalho noturno dos guardas, com os medos e angústias tanto dos personagens quanto de seus espectadores. E a tensão começa a exacerbar, especialmente a partir da casa de Bia. Em uma cena noturna, Bia está na cama com o marido, Ricardo, dormindo. Ela vai à cobertura do apartamento para fumar seus inseparáveis cigarros de marijuana. Enquanto ela fuma e observa o horizonte, há uma trilha sonora comum aos filmes de suspense, extradiegética, aliada ao onipresente latido do cão do vizinho.

Mendonça Filho, nos comentários sobre o filme, faz um comentário sobre esta segunda parte do filme, na qual certos aspectos do Fantástico começam a emergir no filme até então basicamente realista. Ele usa o termo em francês, “*fantastique*”, provavelmente fazendo alusão ao fantástico como abordado por Todorov, o que também nos remete ao *haunting*, como discutimos no capítulo anterior. Segundo Todorov, o fantástico seria uma irrupção dúbia na realidade

ficcional, deixando o leitor de uma obra supostamente realista em dúvida quanto à natureza dessas aparições fantasmagóricas, se fruto de uma ocorrência espiritual ou fruto da imaginação:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (Literatura Fantástica 14)

Essa guinada na atmosfera do filme, com suas aparições, visões e pesadelos com invasões, gritos vindos do meio do mato no sítio de Francisco, incompreensíveis, no mínimo apontam para a exacerbação da paranoia da classe média sitiada e enjaulada.

Enquanto Bia fuma seu cigarro do topo do telhado, surge uma dessas aparições ao fundo do *frame*, um menino negro sem camisa escalando o telhado de uma casa vizinha. Incrivelmente, Bia não parece perceber a movimentação, o que pode deixar o espectador indeciso se ela não viu, ou viu e não se importou. Mas a partir dessa aparição, as invasões vão se intensificar ao ponto de se tornarem quase que um verdadeiro motim das comunidades vizinhas.

A figura do menino negro, que já havia aparecido em sua passagem assustadora pela moldura da porta da casa onde estavam Clodoaldo e Luciene, também é importante para o imaginário local, porque certamente refere-se ao “menino-aranha”, Tiago João da Silva. Tiago se tornou célebre no início dos anos 2000 ao escalar diversos prédios de classe média alta em Boa Viagem, e invadir apartamentos na madrugada, causando terror nos castelos até então considerados inexpugnáveis. Assim, uma criança que teve uma carreira criminal, dos oito anos até os dezessete,

quando foi assassinado barbaramente, provou que não adianta “construir nossas cidades a partir de uma arquitetura do medo”, na qual a classe média se refugiava, mas não era suficiente para protegê-la. Essa expressão é citada no premiado documentário sobre a vida desta criança, *Menino Aranha* (2008), de Mariana Lacerda.

O mesmo menino, e variações dele, apresentam-se também no imaginário da filha de Bia. A filha de Bia dorme, enquanto meninos negros começam a pular o muro de sua casa e invadir o quintal. A princípio não percebemos ser um pesadelo da garota, mas após notarmos a quantidade de pessoas que pulam o muro, mais de trinta, a cena torna-se inverossímil, embora retrate a ansiedade da garota que vive em um apartamento sem a quantidade de grades e seguranças dos prédios vizinhos.

Esse exagero de invasores no quintal da casa de Bia, apesar de acontecer no sonho de uma criança, acaba por situar *O Som ao Redor* em uma espécie de *siege film*, especialmente realizando um intertexto com filmes de John Carpenter, como em *Assault on Precinct 13*, filme várias vezes citado por Mendonça Filho como um dos filmes que se relacionam com *Bacurau*. Embora o *Siege Film* não seja considerado um gênero em si, já que atravessa vários tipos de filmes, como dramas, horror, Western, Thriller etc., ainda assim é um termo bastante utilizado na crítica de cinema, como uma espécie de característica da narrativa. São, assim, filmes que giram em torno de um grupo em estado de sítio, em uma localização específica — um forte, uma delegacia, um apartamento — ameaçados por forças externas, em um clima de tensão exacerbada, claustrofobia e paranoia.

Assim, falando de paranoia. Esta leva a sociedade brasileira a investir não só nesta vigilância privada que Clodoaldo propicia para a comunidade, mas a encorajar o uso de vigilância eletrônica, por meio de câmeras. Esse uso de câmeras é o que Mendonça Filho explora de maneira

reflexiva naquilo que ele chama de a “trilogia dentro do filme”. Ao que acrescento a seguir o aspecto de trilogia da vigilância cruzada e recíproca da classe média e seus subalternos.

6.6 Filmes-Dentro-de-Filmes: A Trilogia Reflexiva em *O Som ao Redor*

Quando os guardas se preparam para a primeira noite, montando uma pequena barraca encostada no muro de uma das casas, acontece o que Mendonça Filho considera como o primeiro filme de uma pequena trilogia no filme. (Mendonça Filho). Na verdade, acredito que haja uma tetralogia, se contarmos com a introdução do personagem Clodoaldo por meio de uma pequena TV de CFTV, que comentarei mais abaixo. Mas se levarmos esta sequência de pequenos filmes como uma trilogia, essa seria uma sobre a vigilância cruzada na sociedade por meio de variados dispositivos de audiovisual.

Antes daquilo que Mendonça Filho considera a trilogia, há a chegada de Clodoaldo na rua, o que pode fazer parte desta temática sobre a vigilância e controle da sociedade por meio de câmeras e circuitos fechados de TV (CFTV). João e Anco conversavam animadamente sobre uma namorada de Anco, de décadas atrás. A conversa, em tom de cumplicidade entre tio e sobrinho, é várias vezes interrompida pela chegada de Clodoaldo, batendo palmas no portão, e visualizado pela pequena TV do CFTV de Anco. Eles ainda tentam manter a conversa, mas não conseguem, e vão ao portão saber o que era aquela importunação. A introdução de Clodoaldo estava planejada no roteiro para ser feita pela visualização dele através da janela da casa de Anco, contudo, Mendonça Filho expressou posteriormente o desejo de que fosse através da câmera de vigilância (Neighboring Sounds). Assim como a conversa em casa era sobre o passado, Clodoaldo também é o mensageiro de uma história que ocorreu há um tempo já distante, e, embora a imagem da câmera de vigilância não capture essa carga que o mensageiro traz, este assim mesmo se intromete

no presente da família de Francisco, e ao vivo, por obra da câmera de vigilância, além de lançar um mau augúrio para o futuro deste clã.

Dessa forma, a chegada de um suposto segurança, que no fim das contas era um homem em busca de vingança, torna-se irônico, porque tem sempre seus passos vigiados pelas câmeras, e a palavra “segurança” sempre destacada em letras garrafais na sua jaqueta, por meio de *close-ups* nas costas de Clodoaldo e seus homens. Ele se torna conhecido por meio de uma câmera e é também filmado diversas vezes, adentrando posteriormente o prédio do patriarca Francisco, atravessando também pelo menos três barreiras de grades que se abrem para ele e seus companheiros. Enfim, a vigilância privada, na qual a classe média se confia, de pouco serve, no máximo, para identificar alguém, mas muitas vezes já com dano irreversível realizado.



Figura 34 Chegada de Clodoaldo pelo CFTV

O *shot* da chegada de Clodoaldo é importante também porque, primeiro, mostra uma face de Anco de coronelzinho com excesso de autoconfiança, que só aparece uma vez na narrativa, ao se gabar de sua casa sem grades e sem segurança. Segundo, porque divide a imagem do segurança Clodoaldo e a família do patrão-coronel por uma metáfora de cerca, a pequena grade de um metro

que delimita a casa de Anco com a calçada. Mendonça Filho é que chama a atenção para esta “cerca” em seus comentários, pois, afinal, a morte do pai de Clodoaldo, descobrimos no final, foi devido à discussão sobre uma cerca, fato bem demarcado pelos irmãos a Francisco, como justificativa de sua morte, de que por um motivo fútil o antigo coronel tirou a vida do pai deles.

A chegada de Clodoaldo se mostra assim como mais uma invasão vinda das ruas, se infiltrando na tranquilidade dos que mantêm o poder na região, além de também se configurar como um *haunting*, um retorno do subalterno, vítima da violência no campo. Também é uma alegoria da guerra civil latente, do olho por olho, dente por dente, fruto da desigualdade e injustiça.



Figura 35 Os herdeiros de Francisco e Clodoaldo: a cerca

Quanto ao primeiro curta desta trilogia, como visto por Mendonça Filho, Clodoaldo surge, em sua primeira noite de trabalho na rua, mostrando em seu celular uma espécie de vídeo motivacional às avessas: a execução de guardas semelhantes a eles, capturada por câmeras de vigilância de prédios em outro bairro. Dessa forma, ele exhibe o fruto do trabalho das câmeras de vigilância, e o faz por meio de outro dispositivo de exibição e de filmagem, o celular, exemplificando a expansão do consumo de filmes além dos cinemas e TV. E, no caso, isso seria

um filme de gênero policial, de horror ou suspense, nos quais os que assistem, os guardas, são espectadores e personagens, ao mesmo tempo, de um filme semelhante, *O Som ao Redor*. Enquanto Clodoaldo vai assistindo com os dois colegas, reforçando com pantomimas o que nós espectadores não podemos ver, Fernando acaba por se chocar e se retira. Ronaldo, ao contrário, pede para assistir de novo, se por morbidez ou interesse profissional, ao que Clodoaldo o informa que ele pode até assistir em câmera lenta. Em suma, em uma cena apenas, temos reflexividade de vários tipos e temas: o filme-dentro-de-filme (*film-within-film*), as câmeras de vigilância proporcionando um cinema verité¹³, e, por fim, a recepção e consumo de filmes, aspectos que continuarão na sequência no segundo filme da trilogia.



Figura 36 Primeiro filme da trilogia: Clodoaldo narra a execução

O segundo pequeno filme acontece na reunião de condomínio no prédio de João. Como sempre nessas reuniões no Brasil, há pouca representatividade de participantes em relação ao número de moradores, embora o que seja votado nessas reuniões terá que ser seguido pelos que não foram. E nesta reunião estão decidindo o destino de um funcionário antigo, seu Agenor, que

¹³ Sobre mais Cinema Verité, ver a coleção da Criterion, disponível em: <https://www.criterionchannel.com/cinema-verite>

eles consideram ter se tornado relapso, e estar recentemente forçando uma demissão para receber mais dinheiro na rescisão do contrato de trabalho. Mas, para receber todos os valores, ele não pode ser pego, com provas e testemunhas, em falta grave, porque, assim, seria demitido por justa causa e sem direitos econômicos estabelecidos por leis trabalhistas.

Os doze adultos (e o filho de menor de um deles) se debatem se demitem o funcionário pagando a rescisão integral ou se o demitem por justa causa, sem pagar absolutamente nada. Após o síndico indicar que teriam que pagar em torno de R\$ 14.000 para demiti-lo, rapidamente conseguem uma maioria para iniciar um processo de justa causa. Durante esta reunião, temos o segundo e o terceiro filme da trilogia da vigilância cruzada.

A presença da criança, até então incompreensível, em um tipo de reunião como esta, é explicada pelo trabalho de investigação do garoto, que se resumiu em realizar diversas filmagens do funcionário em questão, por meio da câmera do celular dele e de uma câmera caseira. Além desse trabalho de filmagem por parte da criança, há o trabalho de montagem e finalização com vinheta de entrada, com logomarca nos créditos iniciais, e apresentada no laptop para o restante dos participantes. Então temos neste episódio um episódio beirando ao bizarro, no qual o senhorzinho de engenho, que talvez estivesse no passado com os capatazes a castigar escravos, se atualiza na cidade na forma de um produtor de cinema, dedicado à perseguição de um subalterno, com filmagem, montagem, exibição e consumo de imagens, tudo realizado por diversos dispositivos de audiovisual na filmagem e exibição. Nesta reunião, há dois aspectos dignos de nota: primeiro, quanto a João e seu comportamento e atitude dúbios quanto a seus subalternos, e outro relacionado com diversos filmes de Mendonça Filho.



Figura 37 Segundo filme da trilogia: direção de senhorzinho Diego

Primeiro, a atitude de João, como em várias situações ao longo do enredo, é, a princípio, permissiva e cordial. Enquanto tenta defender o funcionário, concedendo ao grupo de condôminos, em sua fala, que ele tinha se tornado relapso. Ao mesmo tempo, ele afirma que seria injusto demiti-lo por justa causa e sem direitos, após décadas de serviços bem prestados. Sua advocacia em favor do subalterno não chega a persuadir o restante do grupo. No entanto, independentemente de conseguir mudar o destino do subalterno ou não, ele decide ir embora antes da votação, o que, no fim das contas, demonstra omissão quanto ao futuro do funcionário.

Um segundo aspecto é como, nos filmes de Mendonça Filho, diversos círculos de pessoas são postos nos *frames*, apresentando-se em uma atitude de compartilhamento ou de comuna, para resolver, com a força do grupo, problemas que afligem a individualidade. Assim, vemos no curta *Recife Frio*, desde a roda de ciranda na praia, numa espécie de dança do sol, passando pela roda de amigas gargalhando em um baile em *Aquarius*, aliviando a solidão de Clara, ou a preparação para o combate, pela população de Bacurau, contra os invasores. Ou até mesmo o círculo protetor dos dançarinos de rua em *Retratos Fantasmas*, contra os avanços da turba enlouquecida dos foliões. Portanto, esses círculos sugerem uma procura pela comunidade como solução para

problemas tanto comunitários como individuais, seja, respectivamente, o desaparecimento do sol, a solidão, o próprio extermínio do grupo ou da cultura popular. No entanto, o círculo que se forma, nesta reunião enfadonha de condomínio de classe média, talvez seja o único na filmografia de Mendonça Filho em que seus membros acreditam apenas no salve-se quem puder, ou salve-se o bolso de quem puder, apresentando-se assim, este círculo, como um exemplo do que não deve ser feito.



Figura 38 O círculo: juntos mas individualistas

Por fim, concluindo a trilogia, João, ao se retirar da reunião para receber a namorada, Sofia, e subir a seu apartamento, é vigiado aos beijos com ela por seu Agenor, o porteiro ameaçado, que se dirigiu aos monitores de CFTV para espiar pelas câmeras do elevador. Em suma, a trilogia que se iniciou com um filme policial e execução sumária na rua, passando por um trabalho de investigação e julgamento sumário de subalterno — realizado por um senhorzinho de engenho —, termina com uma espécie de *soft-porn* e um voyeur solitário na sua guarita de trabalho, espionando o único que veio em sua defesa na reunião sobre sua demissão. É uma trilogia que resume em suas cenas todo um meio de produção de filmes, passando pela filmagem, montagem e tipos de exibição variados. Os filmes mostram o estado da sociedade, desde suas ruas sem lei,

passando por seus constituintes mais avantajados e sua busca egoísta por soluções, até, finalmente, uma pequena vingança do subalterno, ao se intrometer, deliberadamente, como que por um buraco de fechadura, na vida privada e sexual de seu empregador. Enfim, quanto à vigilância cruzada, mútua, há a ironia de uma classe tentar criar um panóptico, um ponto de vista que tudo vê, mas esta mesma classe também é vigiada nos mínimos detalhes. Então não é só quanto a este pecadilho do porteiro que espia os patrões no elevador. É também quanto à intimidade deles, já que todos, patrões e empregadas, vivem sob o mesmo teto, sob a mesma casa grande. E até os que não vivem com os patrões, sabem, minuto por minuto, dia por dia, todas as entradas e saídas, toda a vida e atividades dos que estão acima deles na escala social, com o controle que os subalternos têm dos portões e ruas.

A seguir, analiso dois personagens mais periféricos, Anco e Sofia e seus papéis em relação a outra ideia de cidade, se nostálgica ou não, mas uma diferente do que é predominante em *O Som ao Redor*.



Figura 39 Terceiro filme da trilogia: produção do subalterno

6.7 Anco e Sofia: Visões e Nostalgia

O filho de Francisco e tio de João, Anco, e Sofia, são os personagens secundários mais desenvolvidos, ou sobre os quais mais sabemos ao longo da narrativa de *O Som ao Redor*. É pela memória de Anco e Sofia (assim como Clara, em *Aquarius*) que temos vislumbres do que foi o Recife nos anos 1970 – 1980, e podemos comparar com o que se tornou. Embora esses personagens tenham fortes laços com o passado, eles possuem uma nostalgia reflexiva, que vai além do sentimental, o que talvez se compare ao tom do narrador de *Retratos Fantasma*s, o próprio Mendonça Filho. É uma constatação sóbria da passagem do tempo e das mudanças que esta trouxe à vizinhança deles. Enquanto Anco está aparentemente contente em viver pelo menos na mesma casa, apesar das mudanças na rua e vizinhança, mas tem visões, por meio das quais podemos ver como era a vizinhança antes da chegada das construtoras. Sofia está na iminência de perder aquela na qual ela viveu na infância, mas até brinca com João se ela não poderia morar no prédio que se levantaria em seu lugar. É, enfim, um sentimento mais complexo do que apenas saudade do passado e tristeza pelo que não pode trazer de volta.

Em sua primeira aparição, Anco está em um carro de marca brasileira, já descontinuada, dos anos de 1970–1980, um Gurgel, tentando dar partida. João se aproxima pela calçada, passando pelos portões gradeados e nomes pomposos de edifícios, como o “Boulevard Biscayne”, e é possível ver que a casa de Anco fica exatamente espremida entre dois edifícios altos. Anco é um dos personagens mais peculiares dessa crônica social que é o filme *O Som ao Redor*. Anco aparenta ter 50 anos, e é um dos poucos moradores da vizinhança que ainda mora em uma casa, e sem grades. Aliás, sem grades e com grandes portas de vidro, embora mantenha câmeras de vigilância na frente da casa. Talvez por ser um dos filhos de Francisco, ainda não parece ser incomodado pelas construtoras.

Anco é também uma espécie de Clara, de *Aquarius*, com sinais trocados: é homem e filho do dono da vizinhança, ou seja, está mais para o lado das empreiteiras do que Clara, uma mulher vivendo e resistindo praticamente sozinha em seu apartamento *vintage* na beira-mar de Boa Viagem. Mas Anco tem uma ligação com o passado tão forte quanto Clara. E o fato de ainda ter um Gurgel faz dele talvez um nacionalista com saudades do futuro que não veio, já que a indústria comandada por João do Amaral Gurgel foi talvez a primeira e última tentativa de se fabricar um carro totalmente brasileiro, inclusive carros elétricos, dos anos 1960 a 1990.

Anco gaba-se de ser um dos últimos moradores de casa, na qual a família ainda se reúne, como na festa de aniversário ao final, cantando a mesma canção de aniversário de Villa-Lobos e Manuel Bandeira que a família de Clara canta por duas vezes em *Aquarius*. Mendonça Filho comenta que esta canção do Villa-Lobos e Bandeira é uma tradição nas famílias mais abastadas (Mendonça Filho), o que demarca não só a posição social de Anco, mas de Clara, embora ela esteja em desvantagem diante da força do capital contra o qual ela luta. O uso desta música nas trilhas, além de se apresentar como um comentário quanto ao tradicionalismo e elitismo de uma classe com saudade de seu passado aristocrático, também joga esta classe de volta para a busca de um nacionalismo pregado nos anos 1940, com a ajuda da música.

Quanto a isso, Villa-Lobos trabalhou de perto com Getúlio Vargas nos projetos de cantos orfeônicos com crianças, em que o compositor reunia milhares em estádios de futebol para cantarem hinos, e com isso incutir nelas um senso de patriotismo não muito diferente do que a Alemanha nazista havia feito, a partir dos anos 1930, com a juventude em grandes eventos. Mas, além desses eventos, Villa-Lobos manteve uma parceria com Manuel Bandeira na composição dos “Cantos de Cordialidade”¹⁴, cinco canções que deveriam substituir a influência estrangeira, não

¹⁴ Ver o catálogo de Villa-Lobos <https://www.villalobos.ca/cordialidade>

só do inocente “Parabéns pra Você”, mas para outras situações como Boas Festas, Feliz Natal, Feliz Ano Novo, e Boas-Vindas (Bortoloti). Era assim uma guerra total, diferentemente dos modernistas antropófagos, contra estrangeirismos de qualquer sorte, na construção de um Brasil puramente brasileiro, em todos os detalhes.

Já Sofia é o personagem que mantém João e, por extensão, o espectador em contato com o passado. Em todos os momentos em que ela está presente na narrativa o tema é o passado. Enquanto João, no seu dia a dia, está sempre preocupado com o presente e em trabalhar, quando está com Sofia é remetido ao passado. É o que acontece quando eles discutem na cama sobre Dinho e família, mas logo entram no tema da orfandade, do câncer das mães (uma nota autobiográfica de Mendonça Filho), e a notícia de que a casa de Sofia seria destruída para a construção de um prédio. Sofia viveu na casa do tio, logo depois que ficou órfã da mãe, tendo memórias significativas com a casa ou, como ela diz após vinte anos distante: “eu poderia desenhar a casa inteira”. E é esta mesma casa que será destruída, e que ela ainda terá uma chance de visitar. Antes disso, ela ainda faz uma viagem ao passado de João e de Francisco, ao visitar seu sítio no interior do Estado.

Esta visita ao sítio do avô é a primeira e única cena fora do universo urbano da capital, Recife. Francisco em seu habitat comporta-se de maneira amável e patriarcal ao solicitar a Sofia o casamento com o neto, e o desejo de ter bisnetos. Após o almoço, dormem nas redes do alpendre. Em seguida, vemos João e Sofia passeando pelo porão da casa e pela vizinhança, o que poderia sugerir um sonho de João. Dentro deste novo ritmo fantástico da narrativa, a partir das ocorrências que começaram na casa de Bia, não é possível decidir se a experiência é real ou não. A música extra diegética evoca os filmes de terror, uivos que poderiam significar violências no passado

daquele local. Em meio aos matos, surgem os restos mortais do maquinário da usina. Surgem, também, as ruínas de um cinema da pequena cidade no interior. Nas ruínas, Sofia brinca de bilheteira com João. Essas ruínas de cinemas demarcam outro interesse que Mendonça Filho já carregava sobre os velhos cinemas do Recife em seus curtas, e que culminaria em *Retratos Fantasma*. Ao fim, há o banho de cachoeira de João, Francisco e Sofia, onde as águas se tornam vermelhas de sangue, talvez uma referência à sua consciência pesada de classe dominante.



Figura 40 João compra ingressos a Sofia, nas ruínas do cinema



Figura 41 João na cachoeira de sangue

Na montagem do filme, há um corte deste banho de sangue na cachoeira, para o quarto de João, que parece acordar naquele momento, já em seu apartamento em Recife, com a neta de Mariá cantando “boi da cara preta”. Mendonça Filho sugere em comentários a esta cena que a passagem anterior poderia ter sido um sonho, e que, na verdade, poucos comentaram que esse corte do banho de sangue para o apartamento de João foi realizado com a menina negra cantando uma canção de ninar (Neighboring Sounds). Se foi um sonho, o corte para a menina cantando poderia ser a chave irônica: de que ele tivera um pesadelo, sim, mas que agora estaria sendo acalentado por uma menina negra, como que reencenando uma mãe-de-leite acordando o senhorzinho de engenho de seus sonhos ruins.

Enfim, há na característica destes dois personagens, Anco e Sofia, uma semelhança naquilo que eles são, e como se relacionam com o passado da cidade, e como, através dos olhos e memórias deles também revemos este mesmo passado. Esta cidade do Recife do passado pode simbolizar diversas cidades que sofreram grandes mutações, de maneira universal, mas, ao mesmo tempo, para o espectador local apresenta-se como uma reflexão sobre o “there is no there, there”, de Gertrude Stein, e o que fazer disso, se é caso de resistir às mudanças ou, pelo menos, controlá-las de maneira mais racional e humana. Na terceira e última parte de *O Som ao Redor*, a montagem torna explícita a associação destes dois personagens com as mudanças do tempo e seus efeitos na vizinhança e em seus residentes. Suas duas histórias são emparelhadas em uma sequência de quatro cenas, cada qual com seus personagens, memória e visões.

Na primeira, inicia-se com Sofia a olhar, do alto do apartamento de João, dizeres e declarações no asfalto das ruas. É uma espécie de comunicação das ruas com os encastelados, mostrados como em vinhetas ao longo do filme. Como se gritassem das ruas para as janelas dos edifícios. Sofia, ao retornar para a cama, ouve de João que sua casa de infância será destruída.

Corta para a cena seguinte e João e Sofia estão entrando na casa de infância de Sofia pelo quintal abandonado e tomado pela vegetação. Dirigem-se à beira da piscina com o restante da água tomada por lodo e sujeira. Ao redor da casa, percebe-se que esta já está rodeada de prédios, e João informa que ali subirá mais um arranha-céu de vinte e um andares. Na sequência, vemos Anco saindo de sua casa com seu gato na casinha portátil. Anco, como o mais nostálgico dos filhos de Francisco, tem uma visão ao olhar para a rua do presente, e a vê como uma miragem do passado. É a única cena na qual a rua não está asfaltada, e é amplamente arborizada com mangueiras e outras árvores frutíferas. O som ao fundo, em contraste, ainda é o do esmeril no aço de alguma grade de janela.

Por fim, voltamos a João e Sofia explorando a casa de infância por dentro. Embora esta cena esteja carregada de luminosidade e realismo, há um paralelo entre esta exploração de sua casa e a que fizeram nos escombros do cinema no interior. Assim, a casa vazia assume, embora ainda razoavelmente conservada por dentro, a forma de ruínas, e aproxima-se de um sonho. Sofia descobre que, no teto de seu antigo quarto, por baixo de camadas de vinte anos de pinturas, as estrelas e lua fluorescentes coladas pela Sofia criança continuam lá, em uma espécie de palimpsesto da memória. Ela pede para ser erguida por João e chega a tocar na lua, mas não consegue arrancá-la, assim como não é possível trazer coisa alguma de volta dos sonhos, ou uma alegoria de que não seria possível trazer o passado dela de volta.



Figura 42 Ponto de vista de Anco: a visão

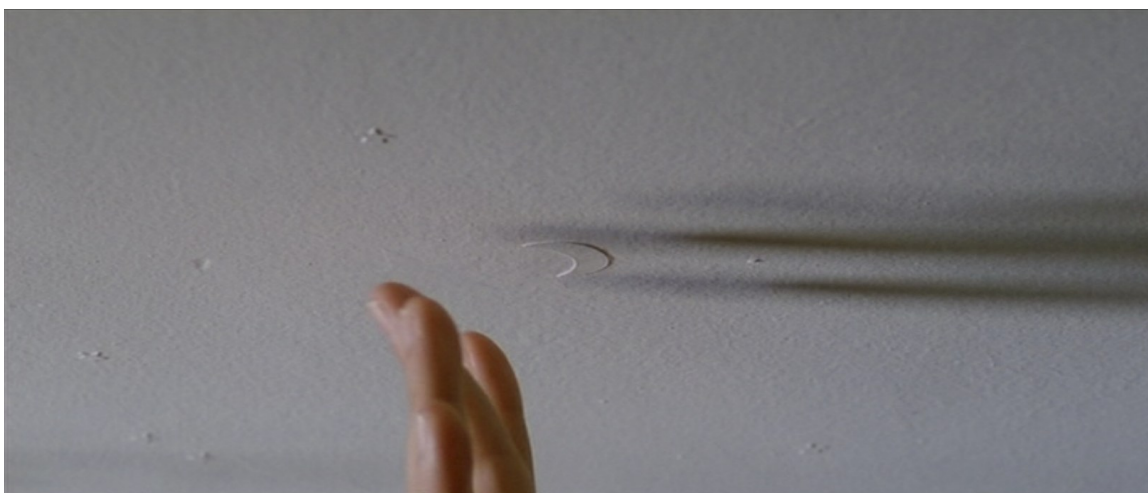


Figura 43 Sofia tenta recuperar a lua-infância

Quando filmar *Aquarius*, através da vida de Clara, Mendonça Filho se debruçará com calma em todos esses aspectos de memória da cidade, das residências, dos que viveram e vivem na cidade. Clara assim retomará esta resistência, similar à de Anco, de morar também, embora em um apartamento — mas baixo e sem grades — onde passou boa parte da vida. E consegue, até onde o arco da narrativa vai no filme, conviver com seus objetos de memória (como as estrelas de Sofia), ela e seu apartamento como testemunhas de um passado que insiste em ser presente.

6.8 Cenas Finais e Conclusão

O *Som ao Redor* culmina na junção do quebra-cabeças formado por Bia, os seguranças, e a família do patriarca, Francisco. E esse quebra-cabeças se completa por meio de quatro *rendez-vous*: um encontro na esquina da vizinhança; um na festa na casa de Anco; um no apartamento de Francisco; e, por fim, uma celebração sádica na casa de Bia.

A sequência inicial se dá com Bia saindo de bicicleta de casa. Quando ela se aproxima da esquina onde os guardas ficam em sua barraca, há uma orquestração e entrecruzamento de núcleos de personagens do filme. Ronaldo está embaixo da barraca na esquina, enquanto vemos Bia pelas costas cruzar a esquina, seguida de Clodoaldo e irmão na motocicleta. Vindos da direita e esquerda, respectivamente, Fernando e Luciene, a empregada de Francisco. Assim, ao nos aproximarmos do final, vemos representados no mesmo frame tanto os subalternos, seguranças e empregadas, assim como ambas as famílias, as de Francisco e Bia. Clodoaldo estaciona a moto com seu irmão recém-chegado na garupa. O som ao redor intradiegetico é o de vozes de crianças brincando na vizinhança, em contraste com o som de suspense extradiegético, enquanto a câmera se aproxima pelas costas do irmão de Clodoaldo a vestir a jaqueta de segurança.



Figura 44 Cruzamento dos núcleos dramáticos

Mais tarde, no segundo rendez-vous, na casa de Anco, a cena se abre com Francisco sentado e parecendo angustiado e entediado. Anco oferece uísque aos seguranças na calçada, e até os convida a entrar. Clodoaldo aceita o uísque, mas parece conhecer as convenções e seu lugar social, e recusa o convite para entrar. Anco, assim como João, age com familiaridade com os subalternos, e parece já ter se acostumado com a ideia de ter seguranças na rua. Francisco recebe o carinho dos netos, e Dinho, embaixo de seus braços, parece uma criança inofensiva, e não um coronelzinho que causa distúrbios na vizinhança. Logo depois, Dinho entabula uma conversa amigável com João do lado de fora. Como iguais que se entendem, nem parece que tiveram divergências no passado, e que Dinho roubou o carro da namorada do primo, tudo em absoluta normalidade entre os iguais do patriarcado. A família se reúne em volta da aniversariante para então cantar a “Canção da Cordialidade. Todos no recinto são brancos. Francisco vai ao lado de fora conversar com Clodoaldo e o irmão recém-chegado. Convida Clodoaldo para uma conversa no apartamento dele em meia hora, onde se dará o terceiro rendez-vous, momento de uma espécie de reconhecimento trágico, em que ele descobre quem são os seus seguranças. Enquanto isso, de maneira anticlímax, as netas de Francisco performam, na beira da piscina, o diálogo de dublagem

de algum filme. Mendonça Filho chama a atenção para os sotaques das meninas nesta encenação um tanto quanto reflexiva e regionalista, como vimos nas nossas discussões sobre pernambucanidade (*Neighboring Sounds*). Ele apenas comenta de passagem, mas creio que ele implica que seria uma aberração, no mercado de dublagens, ter personagens falando com sotaques do norte, quando o que se considera português-padrão é o produzido pelos cariocas. Ou seja, habitantes de um pequeno Estado do sul determinam o padrão linguístico, em um universo de mais de duzentos milhões de falantes. No roteiro original, o filme se encerraria com o sorriso da neta de Francisco, mas, na versão final, coube a Bia e família a tarefa com toques de sadismo.

Entre esta performance das netas de Francisco e a próxima e penúltima cena, há um *fade-out* para os seguranças no elevador. Há um destaque considerável para as palavras “segurança” nas jaquetas de Clodoaldo e irmão à porta da entrada de serviço do apartamento de Francisco. Assim como Francisco andava pelas calçadas do bairro com as luzes dos portões acendendo automaticamente nas calçadas, a presença dos seguranças também aciona as luzes do corredor, mas estas apagam ainda com eles à espera de Francisco. Há uma grande ironia em Francisco trazer seus algozes para dentro de casa, após estes passarem, com seu consentimento, por duas barreiras de grades no térreo, e mais uma na porta do apartamento, além da própria porta. Diferentemente do primeiro dia em que Clodoaldo vai lá com Fernando, sendo humilhados, desta vez, porque Francisco precisa, leva-os para a sala de estar, como uma concessão especial. No entanto, continua a tratá-los como subalternos e arrogância, até o momento do reconhecimento dos seguranças como filhos e sobrinhos dos assassinados por Francisco e seu capataz, devido a um problema de demarcação: “por causa de uma cerca”. Então, em retrospectiva, é possível ver na montagem todos os momentos em que a grade da casa de Anco funcionava como uma cerca a dividir os *frames*. De

um lado, os senhorezinhos transpostos para a cidade; do outro lado, os herdeiros dos trabalhadores do campo que retornam por vingança.

Enquanto isso, há um corte para a cobertura de Bia e último *rendez-vous*, a família acendendo bombinhas de São João para amedrontar o cão vizinho, em vitória parcial de Bia, já que o cão corre uivando e desesperado. Assim como os irmãos seguranças, ela, Bia, também está em uma missão de vendeta, e bem-sucedida. Bia, após as tentativas de drogar o cão, de torturá-lo com ultrassom, agora investe na pólvora, sugerindo uma justaposição de sons ao redor: o das bombinhas de Bia, e o dos revólveres de Clodoaldo e irmão.

Embora não vejamos a execução de Francisco, não há muita margem interpretativa que pudesse imaginá-lo sendo poupado. Primeiro, porque os irmãos já vinham do assassinato do capataz de Francisco, e não parariam ali, quando frente a frente com o algoz do pai deles. Em segundo, olhando este desfecho por meio do roteiro, na verdade, a cena, assim como nas tragédias gregas, foi atenuada e ocultada dos nossos olhos de espectadores. A ideia original escrita seria um desfecho a facadas e sangue em excesso, talvez tanto quanto a cachoeira no banho de João, Francisco e Sofia.

Sobre esse final alterado entre o roteiro e a filmagem, Mendonça Filho sempre cita a “subida de tom” ocorrida entre *O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Bacurau*, em que “Bacurau, felizmente, seguiu livre e estourou o amplificador” (Mendonça Filho and Dornelles 18). Ele sugere que houve a necessidade pela parte autoral dele de extravasar e tornar a resistência mais explícita nos filmes, entre o período da escrita e filmagem de *O Som ao Redor* (2012), ainda nos anos Lula, passando pelo golpe parlamentar em Dilma Rousseff, ao tempo de *Aquarius* (2016), e a ascensão e eleição de Jair Bolsonaro em 2018 e *Bacurau* (2019). No entanto, quando vemos o que estava planejado para Francisco no roteiro, é provável que o tratamento dado a vilões tenha sempre sido

contido e atenuado, enquanto deu. E que, de fato, com a permissão do filme de gênero *Western* em *Bacurau*, Mendonça Filho e Juliano Dornelles deixaram o sangue rolar em estado febril, como Mendonça Filho narra:

Da transmissão histórica do Golpe no Congresso Nacional em abril de 2016 à eleição de Trump ou à perseguição insólita ao ex-presidente Lula, estávamos numa nova lógica que parecia ameaçar o lado mais estridente do roteiro. A ameaça virou estímulo e regulação, e *Bacurau* assim foi construído em pouco mais de 120 páginas. O resultado me lembra uma febre, quando o corpo se protege corretamente de uma infecção. (18–19)

Por fim, quanto à Bia e o desfecho de *O Som ao Redor*, ela é um dos fios condutores da paranoia e disfunção da classe média nesta vizinhança. Uma dona de casa entediada com suas funções, que toma o cão vizinho como culpado por boa parte de seu inferno pessoal, além dos bofetes da irmã — provavelmente disfuncional também. Seus problemas são remediados ora com ataques ao bem-estar do cão, ora com inúmeros cigarros de maconha, ou o uso da máquina de lavar como brinquedo sexual. Ela é, desde o início o que Mendonça Filho chama de “caged bird”, por trás das inúmeras grades dos apartamentos, mas, diferentemente de muitos pássaros engaiolados, nem cantar sabe ou consegue, embora tenha feito uma tentativa, após um de seus cigarros, com Freddie Mercury e o Queen estourando nos alto-falantes.

Concluindo, embora Mendonça Filho sempre fale de *O Som ao Redor* como um filme sem vilões definidos, ele vai apresentando sem pressa as contradições desta classe média sitiada. Antes de ser uma apresentação maniqueísta de uma parcela considerável da sociedade brasileira, a imagem que surge desses sitiados é muito mais um espelho em que nós mesmos, seja na academia, seja na vida do artista, nos vemos refletidos. Somos também participantes desta classe média, e

temos que nos ver com coragem, muitas vezes com surpresas desagradáveis, no que vemos refletido nessas telas espelhadas do cinema de Kleber Mendonça Filho.

7. *Aquarius*: Resistência e Mensagem na Garrafa

7.1 Introdução

Em 2016, *Aquarius*, segundo longa-metragem de Mendonça Filho, é lançado em Cannes. O ano vinha sendo, no Brasil, um dos mais turbulentos das últimas décadas, em que o Congresso brasileiro tentava dar um golpe parlamentar na presidente Dilma Rousseff. Embora o filme não tenha sido escrito com essa intenção, bem antes que esse golpe se estabelecesse, ao final, Mendonça Filho comentou que não deixava de haver uma coincidência alegórica. Ou seja, ter no filme, e na realidade, duas mulheres sitiadas, sendo atacadas por uma maioria de homens e misógina, em que “havia um estranho paralelo com o texto do filme, sobre uma mulher desrespeitada. Sobre uma mulher sitiada” (Mendonça Filho and Dornelles 16). Mas, como vimos citando ao longo desta dissertação, *Aquarius* tem muitas camadas de sentido que vão sendo percebidas diferentemente, conforme a localidade e o interesse do espectador. Recapitulemos, a seguir, alguns aspectos específicos de *Aquarius* que já foram tratados nos capítulos anteriores, e como eles continuam a se desenvolver em outras cenas que serão analisadas.

A camada mais óbvia de significado, vista tanto local quanto globalmente, é a questão da gentrificação e do apagamento da paisagem urbana das grandes cidades, e sobre, como diz o diretor, “como é dolorosa a troca de pele de uma cidade, que é reconstruída a partir de demolições e extinções” (15). É um significado que pode ser compreendido em qualquer lugar do mundo que esteja sentindo os avanços do Capital nas grandes cidades, ora demolindo toda a memória arquitetônica da vizinhança, ora até a mantendo, mas expulsando seus moradores antigos e menos aptos economicamente a resistir aos aumentos de aluguel e custo de vida suportados pelos mais ricos. Ainda assim, como vimos nas discussões sobre o Ocupe Estelita e o *right to the city*, há uma camada de sentido direcionada aos locais, aos movimentos sociais da cidade do Recife, para continuarem lutando. Era como se Mendonça Filho tivesse ficcionalizado o que já havia sido feito

em documentários, anos antes, como o *Recife, Cidade Roubada* (2014), especialmente quando ele apaga digitalmente o que ele considerava como “verrugas” na paisagem urbana do centro do Recife: as torres gêmeas. É, por fim, uma mensagem de resistência, pessoal, na protagonista Clara, mas social, para toda a comunidade. E veremos também que o prédio Aquarius, e o próprio filme de Mendonça Filho sobre o edifício, são como a mensagem encontrada por Clara em um disco de John Lennon: “uma mensagem na garrafa”. As mensagens nas garrafas atravessam oceanos e o tempo, feitas de papel e tinta, protegidas pelo vidro e uma rolha. Aquarius-Oceania, prédio e filme, carregam uma mensagem de memória que também atravessará a história como testemunhas do que foi o Recife e os que viveram nele, e de que tudo talvez pudesse ter sido de outra maneira.

Ainda vimos, no capítulo sobre Enunciação Cinematográfica, como a divisão dos filmes em capítulos funciona de maneira enunciativa e reflexiva, revelando o narrador, como um *now you are about to see*. Segundo Mendonça Filho, essa divisão, não presente nos roteiros originais, vem ocorrendo no momento das montagens, em que ele até admite que parecem “efeitos especiais” (Aquarius), ou seja, de certa forma efeitos reflexivos, em um filme fundamentalmente realista. Ainda quanto à enunciação, quando analisamos a fala do narrador em *Recife, Cidade Roubada* e a discussão de Clara e filha em *Aquarius*, vimos que a cidade do Recife e o edifício Aquarius podem ser vistos como dêiticos que se atualizam a cada “isto”, “esse” direcionado a eles. Tanto o narrador do documentário quanto os personagens de *Aquarius* se revezam no endereçamento ao espectador local para que ele mesmo atualize sua ideia de cidade onde vive. Em adição a essas ideias de enunciação cinematográfica, esses dêiticos, aliados ao sentimento de nostalgia, veremos ainda como algumas fotografias no início jogam com a memória do espectador, questionando os avanços dos arranha-céus na paisagem do Recife, especialmente no Bairro de Boa Viagem. Por fim, ainda sobre reflexividade, há também em *Aquarius* a presença constante de dispositivos de audiovisual,

especialmente os celulares, realizando filmagens e criando filmes-dentro-de-filmes, embora o resultado dessas filmagens não seja exibido na diegese do filme, como foi em *O Som ao Redor*. Ainda assim, esses dispositivos reforçam a presença do próprio cinema no filme, ou até a própria morte do cinema, com os celulares produzindo desde filmes digitais publicitários, documentação criminal, e até pornochanchadas, sem falar nas *allegories of spectatorship* que vão se multiplicando por meio do uso de janelas e portas, como se fossem enquadramentos de filmes.

Vimos, também, na discussão sobre pernambucanidade, e em *O Som ao Redor*, um forte diálogo com Gilberto Freyre e até quanto a uma presença provavelmente inadvertida do mito da restauração pernambucana, na música de Reginaldo Rossi, no baile de Clara com as amigas, no Clube das Pás, em Recife. Vimos também, brevemente, a ironia de Nilo Pereira, um dos mentores da pernambucanidade, de achar a atriz Sônia Braga um exemplo de morenidade brasileira e de presença de uma democracia étnica nas TVs e no Brasil, quando, em *Aquarius*, o personagem dela (e Braga por extensão) sofre uma injúria racial por parte do neto do empreiteiro. Então é possível ver que o lado crítico de Mendonça Filho quanto à questão da democracia racial continua forte em *Aquarius*, não só nesta cena de injúria, mas também em outro momento-chave da narrativa que analisaremos, no apartamento de Clara. Mesmo assim, quer o diretor concorde com Freyre, ou não, *Aquarius* ainda ilustra, por meio de Clara e fotos de seus familiares, certos aspectos levantados por Freyre, especialmente em *Sobrados e Mucambos*, quanto à ascensão dos bacharéis, o que, para Stephanie Dennison, foi feito como um gesto irônico, quando a família de Clara manuseia fotos antigas com pessoas negras na própria família, “to socially situate the middle-class people in the photos” (Remapping Brazilian Film 186). Ou seja, é como se fosse uma compensação para a família, apesar da cor da pele, o fato de um tio ter se formado em Direito. É um processo semelhante ao que Freyre descreve quanto à infiltração nos sobrados por bacharéis mestiços que

tiveram acesso às famílias decadentes, assumindo posições sociais mais respeitáveis por meio dos títulos e casamentos com as filhas dos falidos senhores de engenho.

Ainda quanto às questões urbanísticas e arquitetônicas da cidade do Recife, as quais são uma trilha comum a Mendonça Filho e Freyre, é complexa a relação com o passado, o presente e o futuro, nos filmes do diretor, como no exemplo da luta de Clara em manter o edifício Aquarius de pé, como se a ideia do filme fosse congelar o Recife no passado, impedindo as transformações inevitáveis. O que está em jogo é o questionamento da irracionalidade do Capital em destruir e impor sua cartografia onde e quando quiser, nem que para isso precise expulsar ou marginalizar uma comunidade de bairros inteiros. Sem falar que a expulsão de Clara vai de encontro aos princípios basilares do liberalismo, do direito à individualidade e à propriedade privada. É também uma ironia — mas também uma maneira de se pensar o futuro — perceber que o edifício Aquarius (Edifício Oceania, na realidade), construído nos anos 1950 em um estilo dito modernista, é justamente o porvir da cidade do Recife retratado na era do Ciclo do Recife. E o porvir dos escritos de Freyre, com seus prédios que haviam sido levantados em fins do século XIX e início do século XX, e mudanças urbanísticas marcantes na sequência. O edifício Aquarius transforma-se, assim, de uma construção do futuro daquele passado em um empecilho à consecução de um novo futuro urbanístico e arquitetônico cada vez mais verticalizado e antagônico com seus arredores humanos e da natureza.

Por fim, antes de avançarmos, mais um tópico importante que *Aquarius* carrega e faz parte desta dissertação: *haunting*. O edifício Aquarius, como todo bom sobrado pernambucano, segundo Freyre (Assombrações do Recife), também é assolado por seus fantasmas, principalmente por estar quase que totalmente abandonado, se não fosse pela resistência valente de Clara. Mas Clara, como qualquer ser humano, tem seus momentos de incerteza e fraqueza. Ela até chega a pedir um número

de telefone ao salva-vidas amigo, caso precisasse de uma ajuda, revelando esta característica dos personagens de Mendonça Filho, de nunca pedirem socorro à segurança pública, nem em *O Som ao Redor*, nem em *Aquarius*, ou *Bacurau*. Mas, assim como em *O Som ao Redor*, com suas múltiplas invasões e o menino-aranha, *Aquarius* também tem o retorno do subalterno em uma sequência de cenas das mais intrigantes do cinema de Mendonça Filho, que serão analisadas na relação com seus empregados domésticos e o passado escravagista brasileiro, além das próprias questões raciais no seio da família de Clara.

7.2 O Contexto De *Aquarius*: o Edifício Caiçara e Fortuna Crítica

Em *Aquarius*, assim como em muitos filmes de ficção, seus personagens são inspirados em fatos e pessoas. No caso do personagem do prédio, este foi inspirado no edifício Caiçara, uma construção de 1940, que se situava a pouco mais de 200 m do edifício Oceania-Aquarius. A tentativa de sua demolição despertou forte interesse local, e se arrastou por alguns anos, até o dia 7 de abril de 2016, quando foi finalmente totalmente derrubado. O Caiçara seria a locação original para a filmagem, mas como a primeira tentativa de demolição aconteceu antes, deixando o prédio inseguro, a produção optou pelo edifício Oceania (Nóbrega and Andrade). Quanto às pessoas, Clara, além da inspiração na própria mãe de Mendonça Filho, é uma mistura dos últimos moradores do Caiçara e a moradora do apartamento do edifício Oceania onde o filme foi realizado, Aronita Roseblatt, que, inclusive, também recebeu propostas por baixo da porta, como o personagem Clara (*O Aquarius da vida*). Portanto, enquanto tudo no filme, desde a locação, enredo e personagens pudessem ser novidade para um *outsider*, na verdade, pareceu mais um documentário ficcionalizado para os locais, sobre algo que já vinha se desenvolvendo nos jornais há vários anos, e com um prédio situado há poucos metros do *Aquarius*.

Já quanto às primeiras críticas — em sítios especializados —, é importante olhar para elas, já que guiam boa parte da recepção do filme, nos primeiros anos. Posteriormente, com a presença do próprio diretor e atores em entrevistas, e pesquisas acadêmicas, a percepção sobre o filme vai se aprofundando ou mesmo tomando outras direções não imaginadas no primeiro momento. Assim, quanto às primeiras escritas para o Festival de Cannes, em 2016, não surpreendentemente o que chamou mais a atenção foi a presença da atriz Sônia Braga. A atriz brasileira ganhou grande destaque internacional no premiadíssimo *Kiss of the Spider Woman* (1985), de Hector Babenco, inclusive com um Oscar de melhor ator para William Hurt. No entanto, desde então, a atriz vinha somente fazendo papéis secundários em produções americanas, quando foi convidada por Mendonça Filho para fazer o papel de Clara. Assim, esse ressurgimento de Braga para a comunidade cinéfila internacional, em um papel de protagonista que está presente praticamente em todas as cenas, causou o impacto que Mendonça Filho procurava.

Algumas citações podem exemplificar o fascínio não só pela atriz, mas sua atuação. Como, por exemplo, no site Ioncinema.com, vemos o destaque, citado em muitas críticas, de que Clara seria o papel da vida de Sonia Braga: “for his sophomore effort, Brazilian director crafts an intriguing character study around a brazen Sonia Braga in what is possibly the most magnificent role of her career with *Aquarius*” (Bell). Já no Washington Post, a crítica chefe do jornal destaca o aspecto do retorno da atriz, como se ela estivesse fora há muito tempo, quando, na verdade, Braga vinha atuando sempre, mas em pequenos papéis: “Sonia Braga made a triumphant comeback in '*Aquarius*' as a 65-year-old Brazilian widow fighting the gentrification of her apartment building” (Hornaday). Ou até críticas menos entusiastas do filme em geral citam a presença de Braga como suficiente para despertar o interesse, ainda ressaltando o papel de Clara como decisivo em sua carreira:

A magnetic central performance from Sonia Braga is the driving force in a relatively conventional but compelling drama from Brazilian director Kleber Mendonça Filho (...) this film lacks the some of the formal rigor that made his debut so arresting. But this hardly matters, with the force of nature Braga giving one of the most extraordinary performances of her career. (Ide)

Excelente também a crítica de Eric Kohn, que conjuga o retorno de Sônia Braga, uma atriz de meia-idade com a personagem Clara, em uma dupla ação de resistência: “Aquarius celebrates the prospects of growing stronger with age, with Bragas’s resilience providing more than a vessel for that concern — she’s a sharp weapon of resistance, both as the character and in her rousing capacity to give it life” (Cannes Review). Kohn também captura a mudança entre *O Som ao Redor* e *Aquarius*, de uma vizinhança de classe média ameaçada por um perigo externo para uma situação pessoal e quase solitária de resistência, em seu apartamento cercado de ameaças. Já no New York Times, além do destaque dado a Sônia Braga, há também um raro e importante comentário sobre financiamento em Pernambuco, que o faz único no Brasil, “that federal and local financing has helped turn into a center for independent-minded cinema, away from the more commercial production of São Paulo and Rio de Janeiro (Rapold).

Na esfera acadêmica, Em “Political Cartographies in *Aquarius*”, de Tom Winterbottom (2017), reforçando o que vimos dizendo, o autor destaca como o filme tornou-se em marco cultural e político no Brasil, no ano de 2016, justamente por causa da celeuma em torno do tapete vermelho de Cannes, coincidindo com o impeachment of Dilma Rousseff. Para Winterbottom, embora o filme não trate diretamente de questões políticas, sua narrativa sobre uma mulher que resiste à pressão de uma construtora para deixar seu apartamento em Recife foi interpretada como uma metáfora para as tensões políticas e sociais do país.

Além disso, importante destacar aqui é que Winterbottom, além de trazer os temas mais comuns sobre especulação imobiliária, memória e resistência, também se concentra nas técnicas narrativas do filme, estas que deixam muitas conexões implícitas, permitindo ao espectador interpretar os significados mais amplos. Essa abordagem, assim, cria uma sensação de desconforto e permite que o espectador conecte os eventos do microcosmo do apartamento de Clara a questões sociais mais amplas.

Para Winterbottom, Mendonça Filho adota a técnica de “Don’t show, don’t tell” inspirada na teoria do iceberg de Hemingway, em que nem tudo precisa ser dito ou mostrado, e na teoria de resposta estética de Wolfgang Iser. Para Hemingway, segundo Winterbottom,

overt description, exposition, or summary that feeds the reader with images is too blatant and superfluous. After all, and as reader response literary theory would contend, it is the reader who makes the connections and finds their meaning according to the matter presented to them in the text. (73)

Já quanto a Iser, o significado de uma obra não estaria diretamente no texto, mas na interação entre o leitor e o texto, em um espaço virtual onde o leitor preencheria lacunas deixadas pelo autor. Em *Aquarius*, o diretor apresenta apenas a ponta do iceberg, deixando o espectador interpretar os elementos implícitos, como a corrupção e a decadência moral. Diríamos também, quanto à questão racial subjacente à relação entre Diogo e Clara, e, de forma mais sutil, como veremos, entre Clara e sua família, especialmente seu sobrinho tentando embranquecer digitalmente sua foto em uma cena. Essa abordagem permite múltiplas interpretações e amplia o impacto do filme, especialmente no contexto político de sua estreia. Assim, para o autor:

The director only presents to us a fraction of the story and invites the viewer to make those connections. Through this technique in which the explicit drama and associated explanation

is left off screen, Mendonça Filho creates a world that relies on subtle dynamics and meandering, local stories that avoid glamorization, romanticization, or melodrama. In their place, there is instead a sensation of malign enterprise and forcefully capitalized and inequalizing development that, if you are willing to extrapolate, lie nearer to the wild heart of contemporary, postmodern Brazil. By telling this intimate and microcosmic story set in a growing city, the director implies a moral framework of Brazilian society that stretches far beyond the limit of Clara, of the building, and of Recife. (73)

Em suma, para Winterbottom, *Aquarius* transcende sua narrativa simples ao se tornar um objeto cultural representativo de um momento crítico na história do Brasil. Como o texto afirma, “*Aquarius* emerged as one of the most influential films in recent Brazilian history for its storytelling technique and style as well as for the coincidental timing of its release and the contextual circumstances” (82). A técnica de Mendonça Filho, que deixa lacunas para o espectador preencher, aliada ao contexto político de sua estreia, transformou o filme em um símbolo de resistência e debate sobre democracia, censura e poder.

Quanto à citada acima, Stephanie Dennison, condensa em um excelente artigo curto vários dos temas presentes nesta dissertação, sobre a presença de Gilberto Freyre e a herança dos engenhos e escravidão, além do homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda. Comentando as críticas já feitas ao conceito de homem cordial, de que não seria sinônimo de amigável e hospitaleiro, a autora se concentra no aspecto do homem que não sabe distinguir as esferas do público e do particular em suas relações que são, afinal, cordiais (Dennison 181). A partir disso, Dennison se concentra na relação complexa de patroa e empregada de Clara e Ladjane com um subtítulo adequado: “Almost Family”. A autora passa então a uma análise similar à que fizemos em *O Som ao Redor*, quanto à relação de João com Mariá, em que o patrão parece ter uma atitude

patriarcal que se confunde com benevolente, e que se incomoda quando Ladjane se intromete no espaço em que ela não deveria entrar, quando, por exemplo, em *Aquarius*, Ladjane interrompe uma conversa da família de Clara para mostrar a foto do filho que havia morrido. Ou seja, semelhante à “invasão” do sofá de João pelo filho de Mariá para dormir nele, por mais “íntimos” que fossem João e sua empregada doméstica. Em suma, a expressão “quase família” vinda dos patrões para as empregadas deve ser observada com desconfiança. Dennison também chama a aparição de Juvenita, outra empregada, provavelmente morta, de *Haunting*, fazendo uma análise curta, mas arguta sobre o apagamento da empregada nas fotos, um vulto escuro, portanto negro, que reaparece na reunião de família quase que anonimamente. Mas Dennison não vai mais além nessa análise do *Haunting*, até porque não é o objetivo principal do artigo, por isso cremos que este tema poderia ser mais explorado, baseado nas discussões em capítulos anteriores sobre Freud, Derrida, Todorov e Avery Gordon. Se para Dennison fica a dúvida se há ou não uma aparição de Juvenita no apartamento, cremos que, ao estilo de Mendonça Filho de misturar gêneros, é um fantasma de fato, praticamente invocado pela maneira pejorativa com que Clara a qualificou na conversa com a família.

A seguir, na leitura atenta do filme, analisaremos, primeiro a trilha sonora, embora não venha sendo o foco da dissertação. Ainda assim tentaremos trazer essa trilha para o centro da discussão, até porque deixaria bastante incompleta a leitura, devido à importância que Mendonça Filho dá à música neste filme, que tem uma crítica musical como protagonista.

Em seguida, analisaremos as imagens iniciais em preto & branco do filme e como Mendonça Filho joga com a memória local na reflexão sobre a percepção do presente e do futuro que poderia ter sido, caso houvesse mais regulação do Capital na cidade do Recife, diferentemente de outras capitais costeiras nordestinas, como Natal, João Pessoa e Fortaleza.

No subtítulo sobre reflexividade, analisamos alguns apartes aos locais e mais uma trilogia interna nos filmes de Mendonça Filho, em que, segundo David Conlon (2023), é possível até vislumbrar o fim do cinema, mas que vemos também como a alegoria de uma realidade filmada agora praticamente 24 horas por dia, por meio de câmeras de filmagem.

Depois, aprofundaremos a questão do *Haunting*, *whitening* e as erupções raciais e sociais que brotam em *Aquarius* e no convívio de Clara, em momentos que os vivos e os mortos habitam a mesma sala simultaneamente, estes últimos realizando verdadeiras infiltrações no forte de Clara, seu apartamento, por meio da fusão de gêneros de horror e suspense à qual Mendonça Filho é afeito.

Por fim, na sequência desses eventos na casa de Clara, que estão sob o capítulo final, “O Câncer de Clara”, concluímos sobre que tipo de resistência impôs e como lutou, e que mensagem deixa na garrafa que é o filme *Aquarius*, e como o exemplo de Clara dá o tom para o próximo filme de Mendonça Filho, *Bacurau*.



Figura 45 Edifício Caiçara. Fonte: (Nóbrega and Andrade)

7.3 A Trilha Sonora: Local (Sem Legendas) e o Ouvir Música Juntos

Em seu primeiro longa-metragem, *O Som ao Redor*, como diz o título, o som da vizinhança e a trilha extradiegética altamente tensionada são a presença mais destacada. Ainda assim, há a presença marcante de *Crazy Little Thing Called Love*, (1979) do grupo britânico Queen, e *Charles Anjo 45* (1969), do compositor brasileiro Jorge Ben Jor, as duas músicas atreladas à dona de casa atribulada e entediada, Bia, que reaparece agora, em *Aquarius*, como Paula, a filha mais problemática de Clara.

É importante notar que boa parte da trilha de *Aquarius* é apropriada de gravações publicadas anteriormente ao filme, ou seja, não foram compostas para o filme (*original score*), especificamente. Por serem algumas delas amplamente conhecidas do público, estas acabam por chamar a atenção para elas de uma maneira que pode ser considerada reflexiva, especialmente para os espectadores locais quando reconhecem os artistas locais citados no filme. Jerrold Levinson destaca vários aspectos que este tipo de *appropriated score*, com suas prévias conexões culturais, exerce no espectador:

First, with appropriated scores the issue of specific imported associations, deriving from the original context of composition or performance or distribution, rather than just general associations carried by musical style or conventions, is likely to arise. Second, with appropriated as opposed to composed scores, there will be, ironically, generally more attention drawn to the music, both because it is often recognized as appropriated and located by the viewer in cultural space, and because the impression it gives of *chosenness*, on the part of the implied filmmaker, is greater. (Film Music 146)

Mas, por outro lado, a presença da música local, e de conhecimento prévio, no filme também funciona, como se deu com o *Manguebeat* nos primeiros filmes pernambucanos pós-

retomada, além deste aparte aos locais, como uma forma de localizar aqueles produtos cinematográficos e musicais, em uma espécie de “convite para que se lembre de qual lugar falam os realizadores” (Nogueira and Cunha Filho 14). Assim, a trilha funciona reflexivamente para os locais, ao mesmo tempo que a situa geográfica e culturalmente para os não locais. Neste jogo de músicas apropriadas e seus contextos, e a presença da música local na trilha, ainda é preciso analisar as escolhas cinematográficas para o surgimento de algumas músicas na diegese, além de voltar às letras, estas, infelizmente, não legendadas para o público internacional.

Assim antes da questão das letras, *Aquarius* apresenta uma grande ênfase no ato de ouvir música, e em grupos, até porque Clara é uma crítica musical aposentada, que gosta de ouvir música sozinha e em companhia de amigos e familiares. Então, das mais de vinte músicas que surgem ao longo da narrativa, há frames que destacam o ato de colocar — por dez vezes — mídias físicas e digitais musicais para tocar. Destaque-se que todas as músicas ouvidas pelo espectador, seja no carro, seja na sala de Clara, ou no clube, são gravadas *in loco*, com pouquíssima pós-produção, ou seja, compartilhamos uma experiência bastante realista quanto a estas experiências de audição (Heeney)

David Conlon (2023) argumenta sobre a passagem, em *Aquarius*, do analógico para o digital e sobre suas implicações quanto à vida e à cultura sob o neoliberalismo. Conlon capturou bem uma entrevista de Mendonça Filho, em que ele se queixa de não ter podido realizar o filme em 36 mm com câmeras analógicas, devido à insegurança, no Brasil, de ter à mão, ainda, a tecnologia para filmar, revelar e editar o material gravado:

I was told it wouldn't be possible. It would have been so eccentric that I just thought it was no fun anymore. It's just become a challenge. We only have one lab left in Brazil and the best technicians have retired. Even the guy who was trying to sell us the idea of doing it on

35mm was like, Yeah, well, the equipment is mostly working, and I am kind of sure we won't have any problems ...' It was not very reassuring! (Mendonça Filho qtd in Conlon 23)

Então vemos que o filme *Aquarius* contém, em sua forma digital, o paradoxo de defender a existência material não só das mídias físicas, tão bem conduzida por Clara, em sua entrevista às jovens repórteres, mas da própria existência em tijolos e cimento do edifício Aquarius-Oceania. Mais abaixo, ainda exploraremos a presença do digital nos filmes-dentro-de-filmes que *Aquarius* mantém, em sua trilogia interna, assim como havia uma em *O Som ao Redor*.

Mas ainda quanto a Conlon, baseando-se em Mark Fisher e Franco Berardi, ele afirma que houve uma perda de sensualidade (*de-eroticization*), da vida, sob o regime neoliberal, devido à perda de materialidade e, principalmente, à ausência de contato físico, reuniões, na fruição especialmente da música. Este talvez seja o maior contraponto a essa *de-eroticization* que Clara mais realiza: quando sempre está propondo o ouvir música juntos, como um momento cultural para ser fruído, que se opõe claramente ao que Conlon chama de o fim das “opportunities for social, sensual and political congregation.” (A flor, o fim do mundo 24).

Assim, para vários desses momentos em que Clara e outros põem música para tocar, ouvindo música juntos, dançando juntos, Conlon destaca músicas que podem ser apropriadas por qualquer público, como quando Clara coloca uma fita cassete para ouvir *Another One Bites the Dust* (1979), mais uma do Queen nos filmes de Mendonça Filho, que ela ouve com o irmão e cunhada na praia do Pina. Isso se dá em uma cena na qual os personagens ouvem e descobrem juntos uma música, com trocas de olhares, com cumplicidade, presencialmente, em contraponto à experiência de consumo de música atual, individualizada. Ocorre, então, para o espectador, a revisão a esses modos de consumo coletivo, que, segundo Conlon, “obsolete protocols of

cultural transmission were, in effect, a much slower and more intimate precursor to internet virality” (25). Além de Queen, a música de Gilberto Gil aparece por três vezes no filme, no toca-discos, na festa em família, em 1980, e em sua transição para 2016, além de um momento em família, em que se põe *Pai e Mãe* para Clara ouvir emocionada. Há também Maria Betânia no CD-Player do carro, por Clara, com o sobrinho, em uma conversa sobre o novo namoro dele. Todos esses momentos de audição são feitos em meio a muito afeto e calor humano, diferentemente da fruição tão individualizada (e solitária), na atualidade, pelos fones de ouvido.

Dentre os vários *close-ups* em vinis rodando no toca-discos, ouvidos coletivamente, um é muito pouco comentado, com exceção de Alvarenga (A música popular em Aquarius 126–127), que é o disco *Arca de Noé* (1980), do poeta, diplomata e músico, Vinícius de Moraes. Esta cena aparece estrategicamente planejada e montada, conforme o roteiro, entre uma visita de Clara ao cemitério de Santo Amaro, no centro do Recife, e a reunião tensa com os filhos quanto a aceitar a proposta da construtora. E antes da visita ao cemitério, Clara já havia tentado um flerte fracassado com o viúvo que desistiu, ao perceber que ela não tinha um dos seios. É uma sequência carregada de *memento-moris* e contrapontos entre a morte e a renovação da vida, na qual a trilha de Vinícius surge de maneira irônica e até grotesca, no que reúne, quase simultaneamente, as ossadas do cemitério com uma música infantil.

No roteiro original, Clara chega a ler, de frente para o túmulo do marido, uma carta em que ela conta ter tentado namorar, mas que deu tudo errado. Na versão final do filme, Clara desiste de ler a carta e sai caminhando pelos corredores do cemitério, quando avista dois coveiros retirando a ossada de um túmulo e colocando em um saco preto. Embora essa cena pareça bizarra, a prática é comum no Brasil, quando após dois anos do enterro algumas ossadas são transferidas para outros cemitérios, a pedido das famílias. Apesar disso, é uma cena dura para Clara, que já confrontou a

morte com seu câncer, for rejeitada por isso, e vinha visitar o túmulo do marido. É, sem dúvida, a realização dura sobre o quão transiente é o corpo humano, que é depois descartado em um saco de ossos. Ao continuar sua caminhada, percebe-se na cinematografia um filtro azulado que reforça a cor do céu com a maioria dos jazigos mais simples do cemitério, que são, de fato, desta cor, além dos uniformes dos coveiros. Quando há o corte para a cena seguinte, em um *close-up* num disco de cor azulada, de Vinícius de Moraes rodando, há de fato a tradução dos versos iniciais somente declamados na voz do poeta, mas quando a música inicia nas vozes do grupo Boca Livre, os versos dizem:

Estou vivo, mas não tenho corpo

Por isso é que não tenho forma

Peso eu também não tenho

Não tenho cor

Quando sou fraco

Me chamo brisa

E se assobio

Isso é comum

Quando sou forte

Me chamo vento

Quando sou cheiro

Me chamo pum! (Moraes)

Ou seja, após uma sequência que se inicia em um cemitério e ossos sendo jogados em um saco, há essa transição para uma ontologia do ar, que pode, a depender das circunstâncias, ser até

uma flatulência equiparada à insignificância dos ossos e daquilo que um dia foi o Adalberto, marido de Clara. Adalberto ainda retornará, verbalmente, nas falas dos personagens, na cena seguinte, em que os filhos, principalmente Paula (Maeve Jinks) passam a pressioná-la a vender o apartamento. Após discussão acalorada, em que ele reaparece como o pai que criou as crianças sozinho, segundo Paula, Clara encerra o assunto com a declaração dura de que quem era a viúva ali ela era, e que Paula teria que conviver com isso, o que traz Paula de volta à realidade.

Ainda quanto à presença do disco de Moraes, ele é importante devido à sua existência prévia, como *appropriated score*, por nos remeter ao ano de 1980, quando começamos a acompanhar a vida de Clara em seu apartamento, cercada pela família, seus filhos, e o próprio Adalberto vivo. Então há uma sobreposição de vários temas e camadas enquanto este disco está rodando: primeiro, há sobreposição de morte e infância, o desaparecimento do marido, mas a alegria de Clara estar com os netos na mesma casa onde sempre viveram. Em segundo, temporal, por novamente ligar 1980 a 2016, mas agora reunindo sob a mesma audição seus filhos, que certamente cresceram ouvindo Vinícius de Moraes, e os filhos de seus filhos, seus netos, prorrogando por mais uma geração esta audição comum a todos eles. Marginalmente, há a presença de Elis Regina, que não aparece na trilha de *Aquarius*, mas com quem Clara é comparada, no discurso do marido, na cena de 1980, e que no disco Arca de Noé canta *Corujinha*, numa das últimas gravações tanto de Elis quanto de Vinícius, que faleceu antes de o disco ser lançado, em julho de 1980, e Regina em janeiro de 1982.

O filme ainda faz mais acenos aos locais ao fazer rápidos *freeze frames* em obras de pernambucanos. Em cena no apartamento de Clara, quando se prepara para dar uma entrevista sobre música e mídia digital, e que também vai conversar sobre um disco de John Lennon, ela retira dos vinis um clássico da psicodelia pernambucana, um álbum do grupo Ave Sangria, e deixa

a música deles como trilha sonora diegética enquanto concede a entrevista. O Ave Sangria fez parte do movimento de músicos e artistas que tocaram na trilha do filme de Sérgio Ricardo em Pernambuco, nos anos 1970, *A Noite do Espantalho*, com o filme Aquarius realizando assim essa ponte com o passado cinematográfico de Pernambuco. Além disso, o grupo teve a música *Seu Waldir* proibida pela censura do governo militar, por se falar de uma paixão homoafetiva. A música foi grande sucesso nos shows de Ney Matogrosso, à época, mas a censura no disco, e sua retirada das lojas, acabou por desestruturar o grupo, que só retornou a gravar em 2019, sob um novo governo autoritário, de Jair Bolsonaro. Assim, Mendonça Filho pela terceira vez no filme usa como trilha sonora artistas perseguidos na era de repressão militar — além de Gil e Tanguara — ao mesmo tempo em que Jair Bolsonaro, um apologista da ditadura começava sua ascensão ao poder no Brasil, a partir da visibilidade no *impeachment* de Dilma Rousseff e consequentes eleições em 2018.

Enquanto a música do Ave Sangria toca *Dois Navegantes*, esta também irá pontuar semanticamente (navegantes, mar e garrafas) a conversa sobre mensagens em garrafas que Clara conduz, ao falar do disco de John Lennon. Neste momento ela retira da estante o disco *Double Fantasy* (1980), de John Lennon e Yoko Ono. Clara explica pacientemente para a repórter, que já veio com a entrevista armada para Clara, com perguntas direcionadas, sobre a magia de comprar um disco de um artista inglês, gravado nos EUA, em um sebo no sul do Brasil, para depois descobrir um artigo de jornal guardado dentro. O artigo, segundo Clara, de novembro de 1980, antecipava o lançamento do disco, no mês seguinte, falando dos planos de John Lennon para o futuro. Mas, como Clara explica com muita paciência, Lennon morreu justamente neste mês seguinte, em 8 de dezembro de 1980. Para Clara o disco, então, seria semelhante a uma mensagem na garrafa, lançada ao mar e sem destinatário certo, com sua mensagem dentro de sua capa física,

mensagem esta sobre um futuro que não houve. Embora seja uma conversa sobre futuros não realizados, contudo acrescentamos que, independentemente dos planos de Lennon, seu espectro, por meio de uma gravação de sua voz, por meios elétricos e riscos no vinil, continua levando sua mensagem para um tempo e lugares que ele não imaginava. E isso só foi possível porque o arquivo foi feito em um material duradouro, reproduzível em tecnologia de baixa complexidade técnica. Ainda assim, a mensagem carrega esta ironia de sonhar um futuro irrealizável, que se assemelha aos tantos planos urbanos e arquitetônicos que não resistiram ao futuro ao qual eles se dirigiam e sonhavam, dentre eles todas as casas e muitos prédios vizinhos do Aquarius, e toda a ideia de bairro de Boa Viagem junto. Resta saber onde e quando a mensagem de resistência que o filme Aquarius carrega chegará, a quem se destina encontrar, e que tipo de futuro será esse.

Há ainda em *Aquarius* algumas cenas em que Clara ouve música sozinha, duas delas pondo em cena os discos para tocar. Numa delas, após o fiasco com o flerte do Clube das Pás, que termina em frustração, Clara põe Roberto Carlos, *O Quintal do Vizinho* (1975). É praticamente um momento de “lamber as feridas”, em que Clara demonstra resiliência diante da solidão, dançando sozinha ao som da trilha sonora de seus vinte e cinco anos. Ironicamente é uma música que fala de quintal de vizinhos, que ela aponta gestualmente para a esquerda e direita, os quais ela não tem mais. Ao fundo do enquadramento final da cena, muito sutilmente, a proteção de tela da construção ao lado passa pela janela, demarcando que a ameaça das construtoras permanece bem ali, no quintal de Clara.

Já em uma cena posterior à visita dos filhos, que poderia ser na noite do mesmo dia, Clara sofre um dos maiores ataques da construtora, em que um dos funcionários, o responsável pelas chaves dos apartamentos, traz uma trupe para um pequeno bacanal no apartamento justamente acima do de Clara.

Antes de comentar esta sequência, é preciso ter em mente que a trilha sonora de um filme é composta de música e de sons variados que podem surgir de maneira intradieética (ou intrínseca) às cenas, ou extradieética (ou extrínseca), que não necessariamente têm relação de causa e efeito com as imagens. Quanto à forma intradieética, tanto os sons e a música podem ter uma relação quase simbiótica com as imagens, mais ou menos ao imitar (*to mimicry*) o que se vê na cena. Claro que mesmo esses sons e músicas que fazem parte da cena são muito mais uma construção da realidade do que reprodução, já que sempre há escolhas por parte dos diretores e da engenharia de som sobre o que realmente soa no filme, sobre o que se destaca, ou não.

Também, a trilha pode ocorrer de maneira sincronizada, ou, por outro lado, realizando um contraponto ao que acontece na cena. Essa sincronização ou contraponto não significa necessariamente associar sons a uma origem na imagem, como os sons de socos e tiros em brigas, mas à forma como a música dialoga com os afetos nas cenas, como descreve Max Steiner, “no greater counterpoint has ever been found than gay music underlying a tragic scene” (Steiner qtd in Buhler James 15), aspecto tão explorado por Quentin Tarantino em cenas de violência extrema e músicas indiferentes à dor. Ou seja, com esse comportamento, a trilha lança nesse diálogo — que poderia até ser chamado de discórdia — entre imagem e música, uma segunda ou mais leituras provocadoras e independentes. Buhler resume as teorias de sincronização e contraponto em dois polos, um “of mimetic synchronization on one hand and autonomy of sound on the other (...) Where synchronization is troubled by the figure or redundancy, counterpoint is haunted by indifference (12). Dessa forma, enquanto uma trilha triste e sincronizada ao trágico da cena funcionaria de maneira esperada — e assim redundante—, a trilha alegre se descola da imagem e pode lançar ideias de ironia, humor, de forma autônoma ou indiferente.

Assim, pouco antes do ataque da construtora e da invasão do sossego de Clara se iniciar, ela estava ouvindo, na TV ligada, *Duas Estações Nordestinas* (2012), do compositor pernambucano, Mateus Alves, que posteriormente escreveria a trilha original de *Bacurau* (2019). É uma composição erudita contemporânea, bem ao gosto de Clara, que já havia escrito sobre Villa-Lobos. A música é executada pela Orquestra Sinfônica Jovem do Conservatório Pernambucano, regida pelo jovem maestro José Renato Accioly, também pernambucano, e executada no Teatro de Santa Isabel, no centro do Recife. Enfim, uma trilha totalmente composta, executada e regida por pernambucanos.

É esta trilha que vai se sobrepor durante a sequência a seguir, que inicia, enquadrada pela moldura da janela de Clara, com cenas de sexo na vegetação da praia em frente ao seu apartamento, em um prenúncio do que estaria para acontecer no apartamento em cima. A composição de Mateus Alves, por conter células rítmicas nordestinas, é atravessada por tambores de maracatu de baque virado, uma genuína manifestação urbana pernambucana de origem africana. Assim, a trilha consegue atuar de forma sincrônica com a tranquilidade do apartamento de Clara, ao mesmo tempo que comenta a vida que acontece do outro lado da avenida, que agora é habitada por peles mais escuras e vindas das vizinhanças mais humildes do edifício Aquarius. Saem, portanto, de cena, o grupo que Clara frequenta pelas manhãs, majoritariamente de classe média, com tempo para praticar exercícios na praia, quando o restante da população trabalhadora está a caminho de seus trabalhos. Lembrando que, na primeira manhã em que vemos Clara praticando uma terapia do riso na praia, quatro rapazes negros se aproximam, causando apreensão e parando as risadas do grupo. Ou seja, se sentiram ameaçados pela alteridade social e de cor no espaço e horário do dia que deveria ser só deles.

Quando a festa no andar superior se inicia, há um verdadeiro contraponto de trilhas sobrepostas gerando um caos polifônico e polirrítmico no apartamento de Clara, tudo já antecipado quando a trupe sobe pelas escadas gritando à porta de Clara. Então quando Clara desiste de lutar, aumentando o som da televisão, em contraponto a um verdadeiro estilo de discoteca de “bate-estacas”, é que ela resolve lutar com *Fat Bottom Girls* (1978), do Álbum *Jazz* do Queen. É uma luta inglória que Clara trava com o som nas alturas e suas taças de vinho. E é uma trilha ironicamente sincrônica com o que está acontecendo no andar de cima, já que é uma letra que exalta o corpo feminino como o motor que traciona o Rock and Roll. Na parte interna do álbum, inclusive, há dezenas de mulheres nuas em cima de bicicletas, preparadas para uma corrida. Como de hábito nos filmes de Mendonça Filho, o design da trilha é controlado ao ponto de ser percebido, mesmo com o Queen nas alturas, que a batida continua em cima. Clara, uma crítica musical, luta como pode, com trilhas sonoras. Como já comentamos antes, nos filmes de Mendonça Filho, há um comentário político e crítica à atuação da segurança pública no Brasil, na qual os sitiados em seus filmes não chamam a segurança pública, nem mesmo em casos de abuso, como o que Clara sofre, o que não deixa de aludir ao contexto de desconfiança com a segurança do Estado na música de Chico Buarque, no auge da ditadura, ao ver uma viatura se aproximar do portão e gritar “chame o ladrão, chame o ladrão” (Acorda Amor).

Quando Clara desiste mais uma vez, e a música em cima continua, há mais um provável aparte de pernambucanidade, no sentido de que a invasão em Pernambuco se dá, também, culturalmente, e um ouvinte desatento talvez não perceba a ironia. É claro que o denominado gênero Axé tem enorme importância cultural, a princípio no carnaval baiano, e meados dos anos 1980, mas que depois se proliferou pelo Brasil, nos anos 1990, por meio da rádio e micaretas pré-carnaval, inclusive em Boa Viagem, em uma época em que parte da sociedade artística

pernambucana defendia um purismo maior cultural e musical. No roteiro original, para esta cena, Mendonça Filho usa uma expressão que destaca o contexto negativo do que vinha de cima: “Clara termina a taça de vinho, ao mesmo tempo que tenta não se abalar. A música eclética do 201 agora é axé. Ela vai a estante de discos e põe-se a procurar um antídoto” (Mendonça Filho and Dornelles 171). Ora, se Clara procura por um “antídoto”, certamente é para combater um veneno. E o antídoto nem precisa ser, necessariamente, algo pernambucano, como o que vinha tocando antes de a festa começar, mas até um grupo internacional como o Queen.

Na versão final, o gênero que toca é um forró eletrônico da banda cearense, Aviões do Forró, o que, de certa forma mantém a ideia original, de uma música formatada para tocar no automático nas rádios, sem muita preocupação de originalidade, ou propor algo artístico, daí que era um costume na época, por serem tão parecidas, as vocalistas das bandas anunciarem o nome do grupo em meio às músicas, como se fossem apresentadoras de auditório, tentando desambiguar com outros grupos. Mendonça Filho atua, assim, de forma puramente bairrista pernambucana, não por condenar estilos de fora do Estado, ou por querer congelar a cultura popular. O debate apenas continua o que é visto na cena de rua, em *O Som ao Redor*, em que um vendedor de DVD-pirata toca um axé nas alturas irritando o personagem João, ilustrando essa espécie de invasão cultural que ocorreu em todo o Brasil, quando um tipo de música pop originária da Bahia conseguiu, não só pela qualidade inicial dela, tomar o país com ampla estratégia de produção cultural nas rádios. Assim, até Caetano Veloso, como espectador baiano bem-informado se reconheceu no personagem do filme, apesar de ele não ser o alvo da crítica, e sim a música industrializada:

Ouvir a canção (ou paródia de canção) carnavalesca baiana irritando alguns moradores e trabalhadores desses prédios das redondezas da Boa Viagem (“Perigo de tubarões”, diz uma placa), isso dentro do cinema Glauber Rocha na Praça Castro Alves, é experimentar

uma espécie peculiar de iluminação (...) Sou o cara que canta a peça de axé hilária que soa no filme. (Belo é o Recife)

Esta cena do bacanal ao som do forró eletrônico dos Aviões do Forró ainda vai gerar um comentário sobre reflexividade mais abaixo, mas, se ainda é possível citar mais uma crítica internacional a *Aquarius*, esta é justamente sobre o fato de as músicas não serem traduzidas. Vimos já, quanto a *Recife, Minha Cidade*, de Reginaldo Rossi, o quanto se perde em termos de significado, até para os falantes de português, quando certas letras passam despercebidas do espectador. Assim, Jay Weissberg se queixa de uma música tão importante quanto a da abertura do filme, *Hoje* (1969), do cantor uruguaio-brasileiro, Taiguara, não ser traduzida: “So too the music, whose only fault is that the Portuguese songs aren’t subtitled. It is a pity, because the element of time is key player in many of the lyrics, such as the opening and closing song, “Hoje”, meaning “today” (Film Review).

Como acontece com algumas indicações de músicas no roteiro, a música de Taiguara não estava programada para a trilha sonora. Na verdade, a abertura com fotos aéreas de Boa Viagem, nos anos 1960–1970, em preto e branco, também não estava no roteiro. Mendonça Filho comenta que a música surgiu em meio a uma lista de reprodução que ouviam enquanto realizavam a montagem (*Aquarius*). Então surge esta oportunidade, trazendo a carga cultural prévia da música, de resgatar um compositor emblemático dos anos 1960–70 que, embora tenha tido uma passagem breve na bossa-nova, se consagrou na era dos festivais e de músicas de protesto contra o regime militar. Sua militância acabou forçando-o a se exilar do Brasil, assim como Caetano e Gil, e tantos outros, em Londres (Taiguara).

Sua música *Dia* abre um filme bastante centrado no personagem Clara, uma mulher que sobrevive a um câncer de mama, então não é difícil algum crítico saltar para a conclusão de que a

música tem em seu eu poético, ou tema, a personagem Clara, o que é válido, quando surgem os versos: “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” (Hoje). Contudo, sabemos que *Aquarius* não é somente um filme sobre Clara, mas sobre uma edificação em uma cidade grande, em que ambas, a construção e a cidade, também sofrem revezes e marcas do tempo. Então, os versos poderiam ser sobre o edifício Aquarius e Recife. Outro verso mais adiante também poderia ser apropriado por Clara, Aquarius e Recife, quando o eu poético se sente amedrontado pela presença dos “Homens sem medo (que) aportam no futuro” e “Homens de aço (que) esperam da ciência”. Taiguara escreve *Hoje* no auge da corrida ao espaço, do primeiro homem na lua, e a excitação dupla e paradoxal de uma ideia de futuro que chegou ao mesmo tempo que um fim próximo com a bomba de nitrogênio, além de uma ditadura brutal, no Brasil. Mas Clara, Aquarius e Recife, num universo menor, lutam com desvantagem contra homens e ciência suficientemente fortes para destruí-los, facilmente, com a música se adequando ao eu poético deles, Clara, Aquarius e a cidade.

Por fim, a música de Taiguara é emblemática, também, por alocar como primeira palavra da narrativa um dêitico, um advérbio de tempo. Então, este “hoje” que inicia em meio a imagens dos anos 1960, termina justamente quando o carro com Clara atravessa a praia do Pina, em 1980. Ao final do filme, exatamente na cena final, a música retorna em 2016. Assim, o dêitico cobre mais de meio século de possíveis “hojes” e, por extensão, de possíveis “agoras”, os quais são e serão constantemente atualizados enquanto houver um espectador assistindo às histórias de Clara, Aquarius e do Recife, em qualquer tempo e espaço.



Figura 46 Clara apresenta o Ave Sangria



Figura 47 Ossos e Azul



Figura 48 Corte para o disco de Vinícius de Moraes

7.4 Recife, Coqueiros e Mangues: as Imagens de Abertura

Antes de tudo, é preciso comentar os créditos iniciais. Em comparação ao primeiro filme, e com o sucesso dele, novos aportes já são notados em *Aquarius*. Dentre estes, o mais saliente é a entrada da gigante Globo Filmes na produção, e um banco estatal, o Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDES), além da sempre presente PETROBRAS. Ou seja, aportes pesados estruturais que acendem um alerta, quando lembramos das discussões sobre financiamentos, e o jogo de cintura, que Mendonça Filho sabe fazer bem, necessário para manter a integridade de um cinema autoral independente.

Além destes, há a presença estatal da Agência Nacional de Cinema (Ancine) e, de maneira conspícua, o suporte do Estado de Pernambuco: Fundo de Cultura (Funcultura), Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco e, por fim, Governo do Estado de Pernambuco. Assim, apesar da chegada da Globo e BNDES, o que poderia causar uma generalização, comparando *Aquarius* a qualquer produção do Sul do país, ainda assim é um filme com a presença forte do Estado de Pernambuco e seus órgãos e, principalmente, seu fundo estatal de financiamento do audiovisual. Portanto, antes de esses órgãos aparecerem com seus nomes nos créditos iniciais, o roteiro de *Aquarius* precisou ser submetido ao comitê de um edital com especificações claras sobre residência do produtor, uso de equipes locais, relevância cultural local, com reserva de direitos para exibição em salas públicas e escolas. Precisa também classificar-se diante da concorrência para, enfim, receber os fundos, estes que precisarão ser contabilizados em seu uso, e apresentados em minúcias aos órgãos fiscalizadores estaduais, na forma da lei. Enfim, um filme de cinema pernambucano.

Ainda sobre os créditos iniciais, é preciso retomar a questão da trilha e som. Como já havia sido provado em *O Som ao Redor*, Mendonça Filho é extremamente preocupado com o som de

seus filmes, e como este som é importante para situar personagens e espectador, em captar estados mentais dos personagens, ou até assustar os espectadores. Por isso, para melhores resultados, é preciso assistir aos filmes em volume consideravelmente alto, inclusive nas salas de cinema. Mendonça Filho comenta em entrevistas que sempre espera o momento em que Clara põe *Another One Bites the Dust* no cassete do carro, no início do filme, para saber se o som da sala está adequado ao que foi planejado, em termos de *sound engineering* (Heeney). Por isso, se o volume não estiver adequado, o espectador não perceberá que o filme começa já quando surge o nome da produtora do diretor, *Cinemascópio*, um dos primeiros créditos, com a chegada do som do mar, muito sutilmente.

Como vimos na exposição sobre a trilha sonora acima, a música *Hoje*, de Taiguara, explode na tela, em sua introdução com um naipe de metais, em um volume de som consideravelmente alto, juntamente com a primeira fotografia do bairro de Boa Viagem, em Preto & Branco. Esta abertura é uma montagem com fotos do Pina e Boa Viagem, do fotógrafo pernambucano Alcir Lacerda (2027–2012), entre os anos 1950–1970. É um conjunto de nove fotos, das quais uma delas, da praça de Boa Viagem e sua igreja, será reutilizada em *Retratos Fantasmagóricos*, para situar o espectador quanto à casa do próprio diretor, perto dali. Não existe geografia criativa nesta abertura. Todas compreendem uma faixa de cinco quilômetros da Av. Boa Viagem. A primeira sendo a poucos metros do Edifício Oceania-Aquarius.

A ordem das imagens é longe de ser aleatória. Inicia com o parque por onde Clara passou a infância e adolescência, e por onde irá passear com o neto, nos dias de babá para a filha. As cinco primeiras imagens contêm somente um prédio, um dos pioneiros na avenida, mas longe de ter a altura dos arranha-céus atuais. Além do mar e das pessoas de todas as classes que se utilizam da praia, outros personagens salientes são os coqueiros que ocupam a orla na avenida até o sul de Boa

Viagem. Estes produzem uma sombra não intrusiva, sem interferir na faixa de areia da praia, onde estão os banhistas, diferentemente daquela que os arranha-céus produzirão em poucos anos. Há um *match cut* exemplificando isso entre a quinta e sexta foto. Na quinta foto, embora tenha sido tirada de um dos prédios da época, apresenta-se a sombra dos coqueiros indo até a ravina protetora da praia, vegetação esta que protege a dissolução da faixa de areia com o vento. Na sexta foto já surge a fileira de prédios lançando as sombras além da ravina, na faixa de areia. Com a especulação imobiliária na cidade do Recife, e outras cidades costeiras do Brasil, estas sombras passaram a ser a norma, encurtando as horas de lazer ao sol em várias horas ou, em outras cidades, como o balneário Camboriú–SC, que antecipa as sombras na praia em seis horas, antes do por-do-sol. Essas sombras são bem capturadas por outro cineasta pernambucano, Gabriel Mascaro, em *Um Lugar ao Sol* (2009), que entrevista moradores de coberturas em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, e que certamente inspirou Mendonça Filho em alguns momentos de *Recife Frio* e *Aquarius*. A oitava foto também mostra, por um ângulo Leste-Oeste o que *O Som ao Redor* mostra do sul para o norte: um dos maiores manguezais urbanos do mundo por trás do Bairro de Boa Viagem e Pina, e como sabemos, até este sistema já foi atacado pelo Capital sem freio nem medida que comanda a cidade. A última foto apresenta uma vista aérea a partir do Pina, em direção ao norte, cobrindo o bairro de Brasília Teimosa, onde viverá a empregada de Clara, Ladjane e, ao fundo, o centro antigo do Recife, onde seriam construídas as torres gêmeas. À direita da imagem, os arrecifes que protegem a cidade, e que deram o nome a ela: Recife. Após estas fotografias, há um novo corte para um arrecife na praia do Pina, onde conheceremos, com a finalização da música, a jovem Clara passeando de carro por suas areias, em 1980.

Se olharmos para essa imagens pelas lentes da enunciação cinematográfica, como um endereçamento do filme a um espectador específico local, é possível ver a ação do *hoje* da música,

eternizando uma memória de cidade, e ação semelhante ao *isto, esse, este* (Recife) de *Recife, Cidade Roubada* como questionamento da ideia de cidade, sobre a que cidade o espectador se refere quando pensa ou diz: “Recife”, ou minha cidade, o Recife. Traz também Svetlana Boym e sua *reflective nostalgia* contemplando uma memória social e afetiva da cidade e seus futuros que não se concretizaram. Não é uma tentativa de voltar ao passado, ou se apegar a ele, até porque a causa ali já está perdida (lembrando o Anjo da História), pelo menos naqueles bairros de Boa Viagem e Pina, mas não deveria ter sido assim. E não foi assim em outras capitais do Nordeste próximas a Recife, como João Pessoa—PB, que mantém a duras penas, com algumas pequenas derrotas para as empreiteiras, uma lei que raciona a ocupação da orla da cidade, escalonando a altura dos prédios, a partir da faixa de areia, por uma distância de quinhentos metros (Bezerra). Mas, relembro, na última foto da abertura há Brasília Teimosa que, como diz o nome, desde os anos 1960, resiste. E está praticamente intacta, embora muito provavelmente com os predadores do Capital especulativo imobiliário à espreita, à espera de uma chance.



Figura 49 Coqueiros e suas Sombras não Intrusivas



Figura 50 Sombras invadem a praia



Figura 51 Brasília Teimosa. Sem Torres ao Fundo



Figura 52 Frame enlargement de *Um Lugar ao Sol* (2009) de Gabriel Mascaro

7.5 Reflexividade: *Aquarius* e Sua Trilogia Interna

Por mais que *Aquarius* pareça um drama convencional, com uma narrativa fluida centrada em uma personagem marcante e dominadora, se comparado ao seu *O Som ao Redor* e seus vários núcleos dramáticos, ainda assim é um filme carregado de reflexividade. Também, quando comparamos o que estava no roteiro original com o que de fato ficou na montagem, percebe-se que algumas destas decisões reflexivas foram tomadas nas filmagens ou montagem.

Contudo, algumas cenas do roteiro já contêm o efeito reflexivo nos planos, como é o exemplo das costas da camisa da empregada doméstica, na festa do início, ainda em 1980. Na verdade, a ideia original era citar uma loja de discos icônica de Recife, “A Modinha — Discos e Fitas”, dentro do clima da futura entrevista de Clara sobre os discos em vinil. Mas, nas filmagens, decidiram por outro *medium close-up* totalmente direcionado à audiência local, quando o *zoom-in* se concentra por alguns segundos dos dizeres “IV Encontro de Leitura — Livro 7”, evocando a livraria que era o orgulho da cidade, nos anos 1970–1990, considerada a maior do Brasil, e que

reunia em seus lançamentos de livros toda a comunidade de escritores da cidade, como Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Gilvan Lemos, Raimundo Carreiro, entre outros (Lacerda). Esses apartes de Mendonça Filho funcionam como *madeleines* proustianas, como ele mesmo cita em entrevista (Titze) que disparam a memória coletiva local, de um tempo em que a cultura na cidade tinha uma curadoria instintiva e orgânica, e que se realizava na cidade, no centro da cidade, com a participação não só de escritores e editores, mas de toda a sociedade, no espaço ao fundo da livraria. Mendonça Filho comenta sobre a cena:

Somebody wrote a full article on a T-shirt that's in the party. Because it's a T-shirt from Recife's most mythical bookstore that ran from 1971 to 1998. And it's a bookstore that I was taken to as a child by my parents. There is a maid in the kitchen in the opening segment with a very specific T-shirt that I remember. And this has triggered so many memories in so many people — that one T-shirt in the film! (Titze)

Com a proliferação dos shopping centers e abandono do centro da cidade, aliado ao comércio digital e predador, a livraria não resistiu, fechando as portas em 1998. Assim, Mendonça Filho realiza neste *zoom-in* na camisa uma homenagem ao espaço de cultura que a Livro 7 foi, deixando mais uma mensagem na garrafa, a qual é o filme *Aquarius*.

Quanto a outros aspectos de reflexividade, *Aquarius* continua as referências às salas de cinema, que surgem em *O Som ao Redor*, em meio às ruínas do engenho visitado por João e Sofia. Há, assim, como também nota David Conlon, a referência ao São Luiz no discurso das crianças, como um espaço inesquecível da experiência de *spectatorship* em grupo nas salas de cinema, além da referência de Clara ao cinema Moderno, no centro da cidade, que havia se tornado em uma loja de eletrodomésticos (2023). Em *Retratos Fantasma*s, Mendonça Filho irá retornar a essas imagens de *Aquarius* e informar ao espectador não local a importância desses cinemas para a memória

cinematográfica da cidade. Conlon também destaca a presença conspícua do pôster do filme de Stanley Kubrick, *Barry Lyndon* (1975), em várias cenas com Clara e nas reuniões de família, trazendo para dentro da narrativa não só o passado de crítico de Mendonça Filho, mas as coincidências na produção do filme, e o assunto relacionado a ascensão social do soldado irlandês, permeando também sutilmente a vida de Clara.

Quanto aos filmes-dentro-dos-filmes, *Aquarius* também carrega sua trilogia interna, que, na verdade, são quatro filmagens, mas duas sobre o mesmo assunto: os cupins. Como citado acima, *Aquarius* parece carregar este paradoxo de ser um filme sobre a permanência do material, do físico, da cômoda na sala, dos vinis e livros nas estantes, tudo contado e mostrado por meio do filme digital que é *Aquarius*. Mas Mendonça Filho mantém este interesse, a partir de *O Som ao Redor*, de trazer os celulares como produtores de conteúdo audiovisual, além de projetor de conteúdos audiovisuais digitais, em *Aquarius* e *Bacurau*. Se não é uma crítica ao celular, no mínimo é, primeiro, um contraponto à produção e consumo de cinema que vai desaparecendo juntamente com as salas de cinema, na forma como já foi um dia. Também, é uma constatação da proliferação de vídeos e câmeras e do quanto a realidade é agora filmada praticamente 24h por dia, quando muitas vezes se assiste e observa a realidade somente por meio das telas dos celulares, como tem sido a regra em espetáculos e shows. Existe então essa necessidade contemporânea de tudo filmar e compartilhar nas redes, disseminando uma realidade que mal foi vista a olho nu, embora devidamente capturada e registrada.

O primeiro celular que surge no papel de filmadora é justamente com a introdução do personagem de Diego, o senhorzinho da empreiteira encarregado de liquidar o *Aquarius* e subir o arranha-céus. Em um *close-up* em Clara, dormindo na rede ao som do mar e das folhas ao vento, vemos Diego adentrar o quadro, no canto superior direito. E ele já o faz com o celular filmando o

prédio tanto na posição retrato quanto paisagem, talvez pensando nas plataformas digitais que favorecem um ou outra. Este enquadramento de Clara e Diego é emblemático porque esconde o quanto é violento o ato de Diego, de catalogar sua nova presa, ele sendo descrito no roteiro como se ele fosse um “agente da polícia científica” (Mendonça Filho and Dornelles 143). Ou seja, um agente do chamado, no Brasil, de Instituto de Medicina Legal (IML), o órgão público encarregado de ir buscar cadáveres nas vias públicas. Isso vai em linha com diálogo posterior de Diego com Clara, em que ele diz que “nem vê mais o Aquarius”, somente aquilo que subiria em seu lugar. É, enfim, uma produção e filmagem de um predador, um filme promocional realizado com pouco profissionalismo, com imagens de baixa qualidade que remetem às produções de propaganda de imobiliárias mostradas reflexivamente e parodicamente no filme *Amor, Plástico e Barulho* (2013), da pernambucana Renata Pinheiro. Mas a violência da cena está também na maneira como a calmaria que Clara vive, em sua rede ao som do mar, está para se transformar em uma tempestade, com a intrusão silenciosa de Diego no enquadramento, neste filme-dentro-do-filme digital que ele produz em *Aquarius*.

O segundo filme é uma pornochanchada, produzida na noite em que o prédio Aquarius é literalmente invadido para a realização de um verdadeiro bacanal no apartamento superior ao de Clara. Esta produção não estava programada no roteiro, ainda assim torna-se no filme-dentro-do-filme com mais camadas e possibilidades reflexivas, pelo menos uma quanto às referências ao próprio cinema e sua decadência, outra quanto à presença de Sonia Braga em uma sequência que se torna totalmente erótica até o fim.

Como vimos na análise da trilha sonora, Clara é mais uma vez perturbada em seu sossego, desta vez à noite, com música alta e pontas de cigarro vindo do andar superior. Em vez de chamar a polícia, o que seria mais lógico, ela entra em uma batalha inglória de trilhas sonoras. Portanto,

se havia uma filmagem do gênero pornochanchada em cima, Clara já estava, de certa forma, participando da exibição do filme, como quem vai entrando na sala de cinema com o filme em andamento.

Clara então decide ir ao andar de cima ver o que está acontecendo, sendo surpreendida, não de maneira totalmente negativa, com o que ocorre dentro do apartamento, que mantém a porta destrancada. A partir daí, o que nós espectadores e Clara vemos e sabemos, é pelo ponto de vista de Clara, gerando, pela fresta da porta, uma dupla espectadorialidade (*spectatorship*). E o que vemos juntos é o *making-of* de um filme pornô, filmado pelo celular do encarregado das chaves do Aquarius, sempre presente nas cenas da construtora.

Não há nesta cena um julgamento moral por parte de Clara nem de Mendonça Filho, até porque, nos primeiros quinze minutos da narrativa, já tínhamos presenciado, sem antecipação alguma, as memórias tórridas de Tia Lúcia por todos os cômodos e cômodas do apartamento, e com um homem casado. Mas, embora as memórias de Tia Lúcia contivessem sexo explícito, o filme produzido na cabeça dela tinha uma aparência de filme erótico *soft-core*, mais elaborado esteticamente.

Apesar de não haver um julgamento de ordem moral, o filme de sexo grupal dentro do filme *Aquarius*, realizado digitalmente por celular, e nenhuma intenção estética, parece conter o vírus do pornô que, em parte, foi responsável pelo esvaziamento das salas de cinema do Brasil. Já comentamos no capítulo sobre financiamento que, em 1984, dos cento e quatro lançamentos comerciais, quarenta eram pornochanchadas populares. Isso se dava, também, devido à necessidade de preencher cotas de tela muito duras, nos anos 1970, com filmes nacionais, o que, segundo Randal Jonhson, causou um efeito contrário na manutenção das salas abertas, com produtores partindo para soluções fáceis e grosseiras na produção de filmes:

The result was the rash of poor-quality pornochanchadas that began to flood the reserve market in 1972-73, which left even less room for more cultural and more serious films. In the 1980s, such production became even more pernicious when aesthetic soft-core pornochanchadas were replaced by hard-core pornography. (The Nova Republica 132)

Assim, embora a produção da Boca do Lixo e seus filmes adultos seja importante para a constituição do cinema brasileiro, a proliferação das pornochanchadas no Brasil, em salas que não eram dedicadas, como nos EUA, a apenas filmes adultos, acabou por deteriorar ainda mais a frequência nas salas brasileiras. E a presença desta pornochanchada *hard-core* fica no coração do filme e do prédio como uma ferida anticinematográfica, aludindo ao fim do próprio cinema consumido em salas de cinemas do centro e dos bairros.

Quanto à presença reflexiva de Sonia Braga, retomamos Christian Metz e sua discussão sobre a memória que certos atores trazem consigo para seus filmes, daí que para certos papéis os diretores prefiram atores desconhecidos, que não carreguem consigo seus personagens prévios. Mas Mendonça Filho escolheu Sonia Braga, um ícone erótico que impactou toda uma geração de espectadores, dos quais os estrangeiros não ficaram imunes, como vimos acima sobre as primeiras críticas, nas quais o que mais chamava a atenção do filme era a sua presença. Assim, a personagem Clara, aqui inescapavelmente ligada aos papéis anteriores de Braga, longe de ficar extremamente irritada com o que vê pela brecha da porta, tem também suas ideias, e retorna para o seu apartamento, para chamar um menino de programa. Com a chegada de seu parceiro sexual, Clara enfim tem a chance de replicar com mais sucesso tudo o que ocorria em cima. Em vez de tentar combater a trilha sonora, ela realiza seu próprio *soft-core* com muito mais empatia e afeto, com uma contraparte que não se importa com a falta de um seio.

Por fim, com a descoberta da sabotagem de Diego ao prédio, trazendo para dois apartamentos uma colônia agressiva de cupins, surge o filme-dentro-do-filme que o roteiro planejava ser como uma mistura de filme *sci-fi* e horror, “ATENÇÃO: esta cena tem um clima de ficção-científica e horror, uma colônia alienígena”(Mendonça Filho and Dornelles 212), e que David Conlon chama de “Tomás’s guerilla documentary filmmaking”(36). Independentemente do gênero, é um filme de resistência de uma mulher sitiada. Clara recebe a denúncia de um dos trabalhadores, Rivanildo, de que algo de errado havia acontecido em dois apartamentos, quando da ausência dela no prédio.

Destaque-se que Rivanildo é interpretado por Rubem Santos, em sua segunda aparição, após *O Som ao Redor*, como um subalterno na sociedade pernambucana. Em *O Som ao Redor*, ele é o funcionário que tenta auxiliar a madame, mas é rechaçado grosseiramente, se vingando, então, ao arranhar o carro dela, o que faz parte do trailer oficial, como marca das tensões sociais no filme. Em *Aquarius*, ele é um trabalhador da construção que não compartilha das táticas da empreiteira, se arrepende e tenta consertar o dano avisando Clara sobre os cupins. Rubem Santos retornará ainda em *Bacurau* e *Retratos Fantasma*s, no papel de motoristas, sempre com uma função importante dentro dos filmes de Mendonça Filho.

Continuando, Clara resolve pedir a ajuda de amigos para entrar nos apartamentos. Chama, então, sua amiga advogada, Cleide, e Roberval, o salva-vidas amigo, que, na verdade, em Pernambuco, faz parte do corpo de bombeiros, um ramo da polícia do Estado. Apesar de a ação aparentar alguma legalidade, na verdade, Clara e Cleide estão dando seguimento às mesmas táticas que Diego já vem usando, ou seja, às margens ou completamente fora da lei. Mas como Clara pode pagar bons advogados e teve a anuência de um representante de Estado, recorrendo ao clássico “jeitinho brasileiro”, arrombam as portas dos apartamentos sem mandado judicial.

Assim, com a filmagem das colônias de cupins, em duas partes, uma dentro dos apartamentos, e outra na cena final, em que Clara devolve os cupins a Diego, dentro do coração da empreiteira, o filme-dentro-do-filme traz esses personagens, os cupins, para o centro da narrativa. Esses cupins, como se vê em *Retratos Fantasma*s, são autobiográficos, e se relacionam com as ruínas da casa vizinha a Mendonça Filho. Em *Aquarius*, eles deixam em aberto, mas com um tom pessimista, se o Aquarius resistirá a estas colônias ou não. Também, em *Aquarius* estes cupins aparecem no capítulo com o título de “O Câncer de Clara”, assumindo essa dubiedade, se o capítulo é sobre o Câncer que Clara teve, ou o câncer que Clara tem autoria e produz, no manuseio dos cupins contra a construtora, que deixemos para comentar na conclusão deste capítulo.



Figura 53 A camisa: mensagem para os locais



Figura 54 Primeiro filme da trilogia: entra Diego



Figura 55 Segundo filme: a Pornochanchada

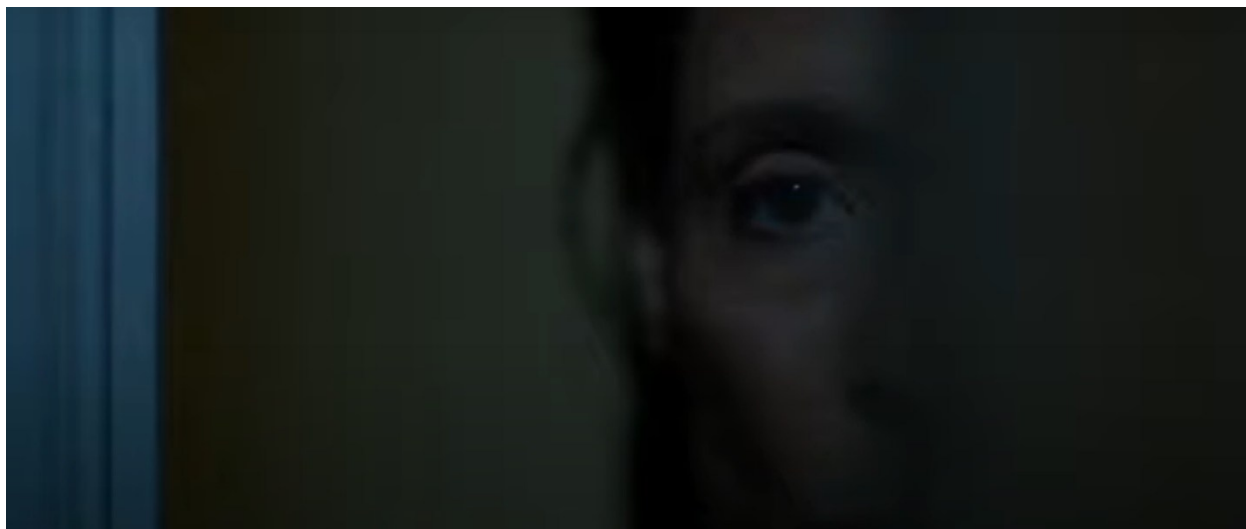


Figura 56 Clara e nós espectadores



Figura 57 Terceiro Filme: Guerrilha e Resistência

7.6 Sob Sítio e *Haunting*: Clara Entre os Vivos e os Mortos

Se Mendonça Filho diz que *Aquarius* é um filme sobre uma mulher sitiada e desrespeitada, todo o terço central da narrativa, de fato, realiza um crescendo de ataques vindos de todos os lados, a partir da construtora, de seus funcionários, e de seu testa de ferro, Diego, a partir de ex-vizinhos, e até de seus familiares. Clara também vive entre os mortos, com os quais ela vai travando contato em diversas situações e cenários, como no cemitério, ao visitar o túmulo do marido, ou nas

conversas com familiares, que trazem para a conversa a memória de mortos, ou no compartilhamento de álbuns de fotografias, com as imagens de antepassados olhando para as câmeras. Por fim, ela começa a ser assombrada por fantasmas, em um momento do filme em que o gênero realista cinematográfico começa a se flexionar com o de horror, como Mendonça Filho fez em *O Som ao Redor*. Há, portanto, um crescendo desenvolvido na sequência de praticamente dez cenas seguidas, e algumas esparsas, que vão solapando, por hora, a resistência de Clara, tamanha intensidade do ataque que o personagem sofre, como veremos abaixo. Clara enfrenta uma série de ataques na maior parte do tempo sozinha, às vezes com o apoio de amigos e da empregada Ladjane, até que consegue unir forças para o contra-ataque final contra a construtora, usando, como mulher de classe privilegiada, praticamente as mesmas armas que seus adversários estavam usando contra ela.

O mergulho existencial de Clara inicia-se com o namoro abortado dentro do carro, pelo pretendente que arranjara no clube dançante, ao perceber que ela não tinha um dos seios. Ela retorna, então, sozinha, de táxi, por opção dela, para o apartamento, com uma cicatriz dupla: no peito e na estima, mas entra no apartamento com altivez, como vimos nos comentários sobre a trilha, com Clara enfrentando o restante da noite bebendo vinho e dançando ao som de Roberto Carlos. Mas a lembrança da cicatriz no peito naquela noite é uma marca da morte que já se fez presente e a rondou de perto. E essa presença da morte, e dos mortos, irá se intensificando mais e mais na sequência, nos dias seguintes.

Ao amanhecer, Clara, como sempre, vai ao calçadão da avenida e se encontra com seu amigo, o salva-vidas Roberval. Antes de sofrer o primeiro ataque, há ainda um possível *cameo* intertextual, um aparte para o público de *O Som ao Redor*, quando um traficante jovem e branco, que serve a classe média do calçadão, passa de bicicleta. O traficante é o ator Yuri Holanda, o

mesmo que representou Dinho no primeiro filme de Mendonça Filho. Na diegese de *Aquarius*, é como se Dinho, o neto ladrão de carros do coronel Francisco, no filme anterior, não tivesse se concertado, e estivesse apenas diversificado suas atividades criminais no bairro de Boa Viagem, contíguo ao seu, em Setúbal.

Em seguida, Clara é abordada por Daniel, que já havia morado no Aquarius. Como citamos na introdução desta dissertação, o *modus operandi* das empreiteiras é comprar todas as residências da comunidade, uma por uma, até que os últimos resistentes se rendam, por se sentirem inseguros, isolados, ou, no caso de Clara, ameaçados por residentes que já fizeram negócio com as construtoras. No caso da família de Daniel, eles haviam trocado seus apartamentos no Aquarius não por dinheiro, mas por apartamentos novos, ou seja, só usufruirão da nova moradia quando todos os residentes saírem, o prédio ser destruído, e o novo construído. Clara sofre então um ataque duplo, porque Daniel, em carne e osso encarando-a, invoca também o pai morto, que partiu sem ver o negócio consumado, e não adianta Clara dizer que o viu crescendo com os filhos, porque recebe de volta uma ameaça, não muito velada, do adulto em que ele tinha se tornado. Em comentários sobre o filme, Mendonça Filho sugere que Daniel poderia ser uma das crianças que surgem brincando no quintal do prédio, em 1980, quando Clara desce para chamar as crianças para os parabéns a Tia Lúcia (Aquarius Audio Commentary).

Após as duas curtas cenas seguintes, em que Clara tem um momento afetivo com Ladjane, cantando a mesma *Canção da Cordialidade* do início da narrativa para ela, e logo após confrontar Diego sobre a chegada de uns colchões enigmáticos para o andar de cima, Clara vai ao cemitério, em cena que descrevemos anteriormente, e que tem como sequência Clara ouvindo com os netos e filhos o disco de Vinícius de Moraes. Mas queremos chamar a atenção agora para a crescente presença da morte a partir da cicatriz no seio, e no desfile de mortos que vai se formando nesta

sequência. Esta começa com o pai de Daniel, morto sem alegrias, e Clara sendo acusada pelo dano, e agora surge o próprio marido, Adalberto, que, segundo ela diz, logo em seguida, morreu enquanto morava lá, no Aquarius. É justamente o espectro do marido que é trazido de volta diversas vezes pela filha, Paula, como quem, de fato, criou os filhos e os sustentou. Paula acusa Clara de ter levado a vida que quis, viajando e escrevendo seus livros, e enviando cartões-postais. É um ataque mais duro do que o que ela sofreu no calçadão, porque vem de dentro da própria casa, da própria filha, para quem ela canta Lupicínio Rodrigues, “há pessoas com nervos de aço/ sem sangue no peito/ e sem coração” (Nervos de Aço).

Em seguida, provavelmente na noite deste mesmo dia, Aquarius é de fato invadido, sem a diplomacia inicial de Diego e avô, no início da narrativa, dessa vez com a chegada de alguns funcionários com mulheres e bebidas, enquanto Clara ouvia a orquestra pernambucana pela TV. O que conta aqui é que o espaço de resistência de Clara passa a ser praticamente, agora, o seu apartamento, já que os invasores já tomaram o restante das dependências do edifício-forte Aquarius. No roteiro original, Mendonça Filho descreve a chegada do grupo como uma furada de agulha no corpo de Clara, “como uma injeção que vai tomando do corpo, a entrada de gente no Aquarius vai fazendo efeito. Os ruídos de gente tomam a área da escada, passam pela sua porta e sobem para o segundo andar” (Três roteiros 171). Clara finalmente chama um garoto de programa recomendado pela amiga no Clube das Pás e, pelo menos, tem alguma compensação. Mas, ao fim da noite, como saberemos no dia seguinte, por meio de um *flashback*, o apartamento também é invadido.

Mais uma manhã em sequência na praia, em que Clara, enfrentando uma ressaca terrível, chega a pedir o telefone do salva-vidas, caso precisasse de um braço forte amigo (de preferência masculino), ela vai à festa de Ladjane no bairro popular adjacente, Brasília Teimosa. O que deveria

ser uma festa de aniversário, na verdade, é uma espécie de memorial do filho de Ladjane, morto um ano antes em um atropelamento, vindo do trabalho, provavelmente pela manhã, por um motorista bêbado. No caminho para o aniversário, Clara havia comentado que o crime “não deu em nada”, ou seja, implicando que, ou o sistema de justiça brasileiro não funciona, ou, provavelmente, os responsáveis fariam parte de uma elite protegida. O fato é que, mesmo em um ambiente de festa, Clara se depara com o terceiro morto, dessa vez um que nem teve reparo para a família, presente em fotografia ampliada, após Clara conviver com os fantasmas de marido e do pai do vizinho no dia anterior.

Ao conversar com a amiga na festa, Leticia, que havia providenciado o número do menino de programa, Clara começa a ter um *flashback* da noite anterior, que é quando a narrativa começa lentamente a transição de um drama convencional para uma de horror. Talvez devido às ocorrências dos dias anteriores, somados com a invasão noturna, vemos que Clara começa a sucumbir psiquicamente. Até então, a personagem não havia ainda demonstrado a paranoia da classe média, vista nos filmes anteriores de Mendonça Filho, em que são enfatizados os *extreme close-ups* nas maçanetas e fechaduras de grades e portas. Mas, na lembrança da noite anterior, realizada em tela azul, vemos o processo de fechar a porta, sem a trancar, três vezes. Em um plano aberto, com Clara deitada no sofá e a porta de entrada ao fundo desfocada, vemos um vulto escuro, com vestido verde entrar no apartamento. Na diegese do filme, o espectador terá que esperar para entender o que aconteceu, em uma reunião de família no apartamento, e muitos álbuns de fotografias, em uma das cenas mais complexas já filmadas por Mendonça Filho.

Antes desta reunião, pelo roteiro original, haveria o embate entre Clara e Diego, no quintal do Aquarius, devido aos colchões queimados do bacanal. Não obstante, mesmo que na montagem final tenha aparecido depois, esta cena ilustra a reunião de família, no que se refere a questão racial

e social que corre subterraneamente na reunião de família. Este embate também ilustra o lado crítico de Mendonça Filho sobre a questão racial no Brasil, e claro que sempre mantendo Gilberto Freyre no radar, como uma espécie de eminência parda. Esse lado crítico, às vezes é mais explícito no roteiro, mas acaba por ser atenuado, na passagem para a filmagem, gerando um efeito até contrário ao que estava planejado. Um exemplo é a cena no Clube das Pás, em que parece haver genuinamente uma comunidade sem divisões marcantes de classe e raça. Todos se divertem e cantam juntos. Mas no roteiro havia o comentário sarcástico na mesa de Clara de que os homens brancos ali só gostavam de dançar com as negras e morenas, mas nunca se casavam com elas. (Mendonça Filho and Dornelles 154)

Quanto ao embate no quintal de Aquarius, comentamos que Clara sofre uma espécie de injúria racial, quando Diego diz que a respeita, por conquistar o que conquistou, apesar da cor morena da pele, no que talvez seja o maior ataque e desrespeito realizado contra ela em toda a narrativa. Ela já havia sofrido ataques do ex-vizinho e da filha, mas este é o único que ela não consegue rebater. Diego apenas acrescentou a questão racial e social ao que, com outras palavras, a filha teria dito, de que ela se locupletou da segurança econômica do marido para viver sua vida, sem contribuir financeiramente para a família escrevendo livros. Clara então apenas dá as costas a Diego e se retira, deixando Ladjane para tomar as dores dela com Diego.

No roteiro original, há uma fala de Ladjane que não ficou na montagem, mas que ilustra bem o que está acontecendo nesta cena, e que possivelmente permite realizar ainda uma conexão com Freyre, mas não o Freyre de *Casa Grande*, e sim o de *Sobrados e Mucambos* (2006). No roteiro, Ladjane comenta: “Isso que a senhora falou lá embaixo, na cara dele, a maneira como a senhora enfrentou ele, gente rica brigando com gente rica, barão com barão, me deixou pensando como... como eu... não tive nem como brigar com ninguém quando meu filho morreu daquele

jeito, feito um cachorro, por causa daquele triste...” (Mendonça Filho and Dornelles 194). O comentário permite ilustrar que, apesar de levar um golpe baixo, Clara não está em desigualdade de armas com Diego. Ele tenta se arvorar na vantagem de ser branco, mas, economicamente falando, com sua vida recente de estudante, e primeiro projeto, talvez seja economicamente inferior à Clara, independentemente de como ela chegou ali.

Esse embate, que parece apenas trazer o intertexto racial de *Casa Grande & Senzala*, sempre presente nos filmes de Mendonça Filho, entre um senhorzinho de engenho e uma, digamos, alforriada, salienta mais fortemente, na verdade, um embate entre bacharéis. Já em *Sobrados & Mucambos* Freyre realiza uma continuação de sua obra-prima, seguindo agora a decadente oligarquia açucareira para viver em seus sobrados nas capitais. Segundo Freyre, sempre realizando análises sociais ligadas à arquitetura (assim como Mendonça Filho), esses sobrados eram muito mais porosos em relação à rua, permitindo uma infiltração de concorrentes em ascensão da cidade aos corações das sinhazinhas decadentes. Dentre esses concorrentes estava esta nova classe dos bacharéis, a nova geração dos filhos de abastados que iam estudar na Europa e que traziam maneirismos europeus de volta para o Brasil, às vezes sem nem conseguir mais se aclimatar ao país. Mas, com a fundação de universidades no Brasil, pobres e mestiços começaram a ter acesso à educação, e consequente mobilidade por meio de casamentos, como explica Freyre:

A ascensão social do bacharel pobre que, abandonado aos próprios recursos, não podia ostentar senão *croisés* ruços e fatos sovados (...) que estudara ou se formara, às vezes, graças ao esforço heroico da mãe quitandeira ou do pai funileiro; a ascensão do bacharel assim, se fez, muitas vezes, pelo casamento com moça rica ou de família poderosa. (ch. 11)

Assim, parece haver em Diego o espírito do bacharel abastado que, em vez de Europa, vai aos Estados Unidos estudar *Business*, e retorna para reformar a velha ordem representada pelo avô,

e que também desdenha de Clara como alguém que ascendeu socialmente por meio de casamento, tendo uma origem negra. É o mesmo olhar racista descrito por Freyre, comentando obra de Aluísio Alves (*O Mulato*), quando fala da resistência de algumas famílias em permitir o acesso ao sobrado destes bacharéis negros ou mestiços:

De volta ao Maranhão, “o mulato” desperta um grande amor em moça branca. Moça de sobrado. Moça de família cheia de preconceitos de branquidade. A família queria que a moça se casasse com português — já estando escolhido um branco feio e cujo tipo contrastava com o fino, eugênico e asseado do mulato. Este não era, aliás, nenhum pobretão. Herdara do pai e pudera viajar pela Europa depois de formado. Dá-se, entretanto, o choque desse amor romântico com os preconceitos sociais — talvez não tanto provocados pela cor do bacharel como pelo fato de ser ele filho de escrava, negra de engenho. (ch. 11)

É este caldo histórico de raça e sociedade, de bacharéis e ascensão social, que vai vir à tona na reunião de família e seus álbuns de retratos, seus mortos, seus recalques, suas empregadas domésticas, tudo isso adicionados do retorno do subalterno que já havia infiltrado o reduto de Clara, seu apartamento.

Nos comentários do diretor ao filme (Aquarius Audio Commentary), ele fala que passou dois dias gravando esta cena, e que considerou cortá-la ao final, por ficar muito longa, mas foi dissuadido pela esposa e produtora Emilie Lesclaux, que a considerava uma das cenas mais importantes do filme. De fato, é uma das mais importantes, e certamente a mais complexa em termos de camadas de sentido, de temas, e de técnicas cinematográficas, com inúmeros tipos de tomadas e pontos de vista. É um momento do filme que pode parecer marginal ao tema de ataque da construtora e resistência de Clara, já que ninguém sequer toca neste assunto. Mas é, mais uma vez, uma reunião familiar em que pessoas colocam discos para tocar, no caso, a segunda de

Gilberto Gil no filme, *Pai e Mãe*, do disco Refazenda (1975), em que ocorre o que Conlon chama de “protocols of cultural transmission and erotic seduction” (23), que ocorre no momento entre Tomás, sua namorada, Julia e Clara. A cena é semelhante à abertura, quando Clara põe música no carro para tocar, e troca olhares com Fátima, sua cunhada, que agora também está na sala, escolhendo fotos para o casamento do outro filho, Felipe. Esse momento cultural é justamente um contraponto ao consumo digital sem sensualidade, que Conlon atribui ao neoliberalismo, e que Clara tanto valoriza. Esta manhã é também o dia em que os funcionários da construtora limpam as fezes que deixaram nas escadas desde a noite da festa sobre sua cabeça. É como se ela e o Aquarius estivessem tendo um minuto de trégua, de limpar as feridas, pós-invasões.

A motivação da reunião é reunir fotos de Felipe, o outro sobrinho de Clara, que irá se casar brevemente, provavelmente para passar as fotos em alguma apresentação de slides. A cena toma mais de dez minutos e, como usualmente, Mendonça Filho não tem pressa de desenvolver os temas. Já citamos acima o ouvir música e a experiência afetiva que Clara experimenta nestes momentos. Mas, inesperadamente, há outros temas, recalques correndo subterraneamente na história de Clara, na de sua família, e na relação deles todos com seus subalternos, o que vai eclodir no retorno do *Uncanny* ou *infamiliar*.

Em primeiro lugar, a questão racial que tanto ocupa Mendonça Filho e, na ordem da montagem, será lançada da cara de Clara por Diego, deixando-a sem reação, e que tudo neste diálogo deles dois é um embate de bacharéis bem-posicionados na sociedade. Mas, inversamente à forma que, na passagem do roteiro para a filmagem, houve um atenuamento da questão racial na conversa no Clube, nesta cena a questão se extrapola pós-roteiro. Felipe, ao encontrar uma boa foto dele, quando criança, embranquece sua pele na fotografia, usando um aplicativo de celular. Dizemos que é uma extrapolação, porque no roteiro ele apenas cortaria os lados da foto, para um

melhor enquadramento, mas na cena torna-se uma coisa quase irracional, já que ele não tem o mínimo de aparência afro-brasileira. Contudo, apesar de sua noiva aparentar ser uma pessoa liberal no roteiro, na cena ela parece desconfortável com as conversas, piadas e comentários da família do noivo. Ela é educada, mas reservada, e decididamente branca. Felipe talvez se sinta pressionado a impressionar a família dela nas fotos, no dia do casamento. Assim, o personagem Felipe, na diegese do filme, se revela alguém com problemas quanto a sua origem e família. Em momento posterior, quando comentam sobre a formatura de um primo distante, e negro, Clara faz uma piada de advogado com o sobrinho, ou seja, ele também é bacharel.

Em segundo, ao começarem a mexer muito nos álbuns de fotografias, Clara, o irmão, Antônio, e Fátima se deparam com todo um cortejo de vivos e mortos, e em uma das fotos surge Adalberto com um dos filhos ainda criança e, ao fundo, esta figura escura, desfocada, uniformizada, a empregada doméstica à época, da qual ninguém se recordava o nome. Clara não se conforma, batendo o dedo na foto, tentando lembrar o nome dela, segundo o roteiro original, “uma alma penada” que Clara batia com o dedo indicador na foto “como um gato torturando um rato” (Mendonça Filho and Dornelles 200). Em seguida, Clara elogia a comida que ela fazia, e que todos gostavam dela, mas era “uma filha da puta que roubava nossas joias” (201). Já Fátima a defende, apesar de tê-los roubado, já que a exploravam também. Clara concede, mas continua sem lembrar o nome. Assim, esta personagem negra se torna, inadvertidamente, uns trinta anos depois, uma intrusa não convidada para a festa, em que ela vai aparecer em cinco fotos diferentes, quase sempre desfocada ou truncada, com a cabeça cortada. Ou seja, aparentemente já era intrusa desde então, ao ponto de ser cortada nos enquadramentos para favorecer o corpo inteiro das crianças. Não havia o cuidado de eternizá-la nas fotos.

Na continuação da cena, assim como em *O Som ao Redor*, o espectador começa a não ter mais confiança no que é realidade ou não, se o que ele vê é algo que acontece na diegese e visível aos personagens. Como Mendonça Filho já havia comentado em *O Som ao Redor* há uma interferência *fantastique* na narrativa dele. Como ele não elabora mais o que seja isso, queremos crer que ele se refira ao *Fantástico* enquanto termo literário. E se é o Fantástico como discutimos no capítulo sobre *Haunting* proposto por Todorov e Freud, ou seja, no campo da criação estética, precisa ser uma surpresa inexplicável no campo racional de uma literatura tida, pelo leitor, como realista.

Assim, quando Clara vai a um quarto, no fim do corredor, como se tivesse ouvido algo, segundos depois, a mulher negra que estava nas fotos, uniformizada de branco, passa de um quarto para outro, causando, mais uma vez, uma espécie de *jump scare*. Ela não foi vista pelos que estavam na sala, e nem é possível saber se isso seria possível. Mas o espectador, agora, sabe mais do que está acontecendo do que os personagens. Segundos depois, Clara volta com mais álbuns nas mãos e diz: “Juvenita. Juvenita era o nome daquela empregada”.

Se voltarmos agora àquele *flashback* no qual o apartamento é invadido à noite, é possível saber que o invasor era Juvenita, ou melhor, o espectro dela. E é até preciso se questionar se é de fato uma “invasão”. Melhor dizer que é o retorno do que está recalcado naquele apartamento, naquela família, naquela sociedade brasileira. É um espectro que retorna para o que lhe é familiar, enquanto, no plano dos vivos, sua presença é *infamiliar* e perturbadora. Avery Gordon, citando Nora Zeale, uma pesquisadora do folclore afro-americano no sul dos EUA, diz que fantasmas “hate new things”:

The reason why is because ghosts are characteristically attached to the events, things, and places that produced them in the first place; by nature, they are haunting reminders of

lingering trouble. Ghosts hate new things precisely because once the conditions that call them up and keep them alive have been removed, their reason for being and their power to haunt are severely restricted. (Ghostly matters xix)

Ou seja, se tomássemos por verdade este dito, Juvenita retorna porque tudo está como antes, e pouco ou nada mudou, apesar de, na aparência, parecer ter havido progresso na relação patrões-empregada, especialmente na relação Clara-Ladjane, mas até esta relação amigável entre senhoras de engenho e suas mucambas já era propagado por Freyre, na tentativa de atenuar a violência da escravidão.

Contudo, Juvenita, alguns minutos depois de ter seu nome lembrado, se é que não foi ela que soprou no ouvido de Clara, neste novo ambiente fantástico, tem sua contraparte, Ladjane, extrapolando sua mobilidade dentro do espaço da casa e na economia das coisas, ao se intrometer na conversa dos patrões, justamente quando o clima havia se desanuviado. Todos estavam rindo com Tia Lúcia, que acabara de fazer sua aparição no álbum de fotos, e Ladjane surge na sala para servir mais vinho, e põe bem no nariz da família mais uma foto do filho morto no acidente de moto. Este é um momento não previsto no roteiro, mas, como ilustra bem Stephanie Dennison, o corpo de Ladjane é truncado no enquadramento da mesma maneira que Juvenita nas fotos, cortando da imagem sua cabeça, “interrupting the social time of her *patroa* in an non-work-related gesture” (Remapping Brazilian Film 186). Acrescentamos a essa interrupção a nuance de que a falta de Ladjane foi de ter interrompido o riso dos patrões com seu luto e, pior, misturando no mesmo cortejo o seu morto com os dos patrões.

Perto do final da narrativa, Juvenita reaparece em seu uniforme branco, na cozinha do apartamento, à noite, em seus afazeres. Ao caminhar pelo corredor, a mesma aparência de espectro das fotos, como se fosse uma reprodução delas, sem face definida, se dirige ao quarto onde Clara

dorme. Só então é possível perceber que este momento é um sonho de Clara. Juvenita reencena no sonho de Clara, na mente de Clara, o roubo das joias. Clara observa de sua cama Juvenita se virar e encará-la tranquilamente, apontando para o seio de Clara que este está sangrando. Juvenita, assim, avisa a Clara da existência de um câncer no peito. Mas não é o câncer que Clara pensa ser, o dela, mas o de Aquarius, que ela só tomará conhecimento na manhã seguinte, com a descoberta dos cupins.

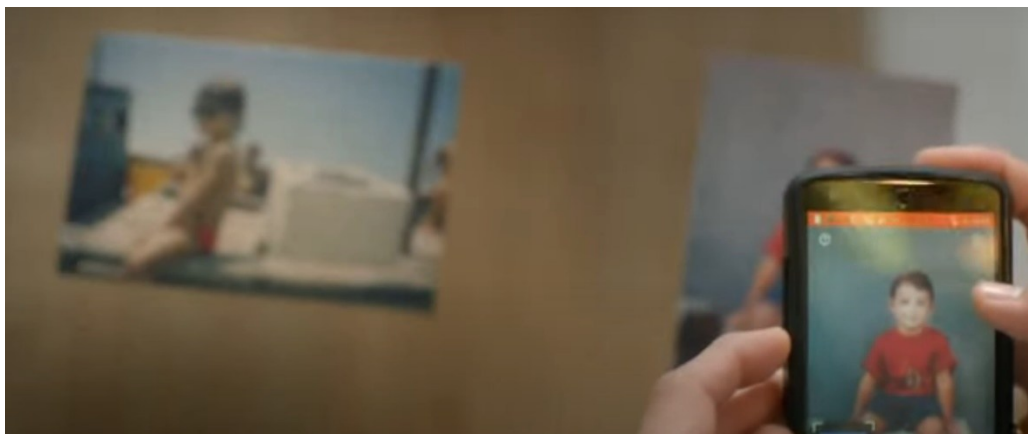


Figura 58 Sobrinho de Clara: Cor e Recalque



Figura 59 Porta entreaberta ao fundo: O Retorno do Recalcado

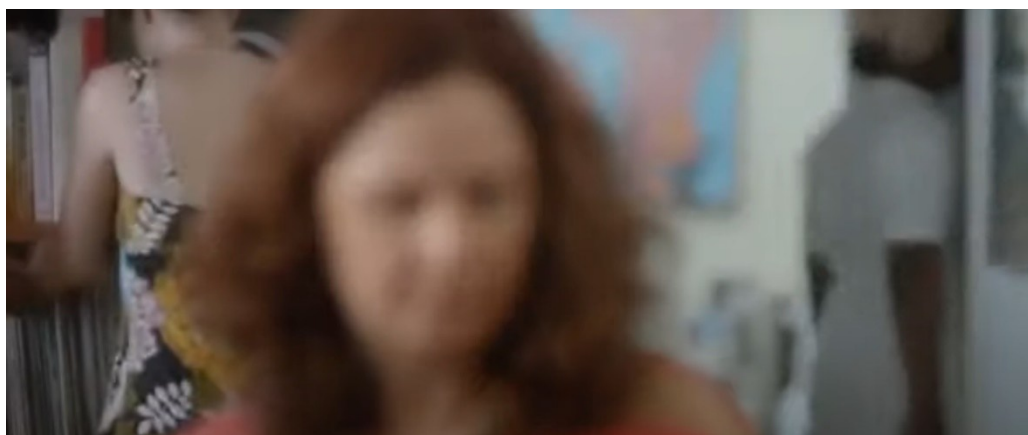


Figura 60 No Corredor ao Fundo: Aparição de Juvenita



Figura 61 Juvenita Truncada na Fotografia de Família



Figura 62 Ladjane Truncada na cena de Família

7.7 Cenas Finais e Conclusão: Câncer, Cupins e Ruínas

O terceiro e último capítulo de *Aquarius*, “O Câncer de Clara”, inicia-se justamente com a finalização da pintura do prédio, de azul para branco, sua cor nos anos 1960, por iniciativa de Clara, gerando um processo por parte da empreiteira, por fazer a pintura sem a anuência desta. Se o capítulo é sobre um câncer, é como se a pintura se tornasse em uma quimioterapia malsucedida, depois que se descobrir que o prédio já está infestado de cupins agressivos. Mas o título do capítulo, a tirar pelo uso de Clara, na última cena, deixa em aberto se o câncer é o da Clara, que

amputa seu seio, se é a praga de cupins que tentam destruir o prédio Aquarius e, por extensão, Clara, ou se é o câncer de autoria de Clara, que devolve os cupins na mesa da empreiteira.

A conclusão de *Aquarius* deixa uma mensagem de resistência quase inexpugnável, realizada por uma mulher na maior parte do tempo sozinha. Esta é sem dúvida a mensagem que Aquarius carrega dentro de sua garrafa, mesmo que seja constituída de 1 e 0 digitais, os dois únicos elementos deste universo. Mas o final ainda é regido pelo signo das ruínas e morte, que não podem ser esquecidas, até porque todo o entorno de Aquarius-Oceania foi apagado, incluindo seu último parente de meados do século XX, na avenida Boa Viagem, o edifício Caiçara.

Então essas ruínas são lembradas quando adentramos os apartamentos infestados, como se adentrássemos em verdadeiras catacumbas, até com pinturas assemelhadas a rupestres na cerâmica suja de um banheiro. Clara é impedida de entrar, a princípio, mas decide que quer entrar, como quem entra para reconhecer no IML um corpo de familiar morto. E quando Clara e Cleide vão ao arquivo da cidade, em busca de dados comprometedores contra a imobiliária, o principal arquivista acabara de morrer. Então este passeio de Clara pelas estantes de arquivos — que podem ser chamados de “arquivos-mortos”, desativados — espelha-se na cena da visita dela ao cemitério, passando por uma fileira de túmulos, até chegar no entulho de papéis e lixo jogando ao chão, onde estariam os documentos comprometedores. Um entulho tão desenterrado quanto os ossos que ela viu com os coveiros no cemitério.

O final também relembra ao espectador que Clara não é uma qualquer desprotegida e desamparada, mas que pode e sabe jogar o jogo que Diego pensa ser o único a dominar, em suas estratégias agressivas de Business aprendidas no exterior. E Clara joga este jogo almoçando com um velho amigo, editor de jornal importante, no restaurante mais tradicional pernambucano — um dado conhecido da audiência local — o Restaurante Leite, fundado em 1882, e frequentado há

mais de um século pela alta sociedade pernambucana, por presidentes do Brasil, e por um ilustre sociólogo, Gilberto Freyre que até batizou nomes de pratos. É para este local de poder que Clara se dirige para tentar arrancar algum dado comprometedor de uma família pernambucana, quando, como se provou na conversa, todas as famílias tradicionais compartilham algum parentesco ou favor em comum, no Estado. É como estava no roteiro original, na fala de Ladjane, “briga de barão”, de ricos. Mas é uma briga encampada por uma mulher livre e proprietária de seu imóvel, lutando por seus direitos em um tipo de guerra relativamente recente, de algumas décadas, de agressão do Capital contra as comunidades e a paisagem urbanística das cidades.

Quanto ao câncer de Clara do título, se seria o que ela sofreu no corpo, provavelmente não seria, porque já é um caso resolvido desde o início. Mas, se são os cupins que implantaram no peito de seu forte, o *Aquarius*, então é possível dizer que os cupins jogam dos dois lados, a depender de quem os comanda, e Clara os devolve dizendo que prefere dar um câncer a receber outro. A violência da cena com a qual ela joga a colônia na mesa da diretoria, e a maneira como que ela quebra as madeiras infestadas dos bichos, tudo isso marca o início, na cinematografia de Mendonça Filho, da contenção e atenuações, que muitas vezes são vistas até então, na passagem do roteiro para a montagem final.

Apesar de que o roteiro de *Bacurau*, seu próximo filme, já vinha sido escrito, nos últimos dez anos, a ascensão da extrema-direita, com o primeiro Donald Trump e, na sequência, Jair Bolsonaro, vão compelir Mendonça Filho, agora com Juliano Dornelles, a soltar a imaginação e a evitar economia de sangue em seus filmes. E se a reflexividade e dispositivos de filmagem passam a produzir filmes de guerra e policiais dentro de *Bacurau*, o *Haunting* presente na narrativa deixa de apenas assombrar a classe-média pernambucana para agora abençoar execuções sumárias e decapitações de invasores no *Nordestern sci-fi* distópico que é *Bacurau*.

8. *Bacurau*: Regionalismo Revisitado

8.1 Introdução

Em 2019, Mendonça Filho lança *Bacurau*, coescrito e dirigido com Juliano Dornelles, e que vence o prêmio da crítica do festival de Cannes. O filme, que desta vez afasta Mendonça Filho dos grandes centros urbanos, retrata a vida de uma comunidade situada no sertão nordestino, quando se vê atacada por mercenários estrangeiros e sanguinários, participantes de uma espécie de safári humano. O filme, que assume posições fortemente políticas e de resistência ao recrudescimento do fascismo em escala mundial, tem sido desde então sucesso de público e de crítica.

Bacurau exemplifica graficamente e com todas as letras a “subida de tom” tão citada por Mendonça Filho, desde seu primeiro filme (Três roteiros 18). O roteiro foi escrito ao longo de dez anos, e iniciado em 2009, ou seja, antes de *O Som ao Redor*, em 2012. Mas, ao longo desses dez anos, o Brasil e o mundo passaram por uma explicitação e amplificação surpreendente do fascismo, do neonazismo, do racismo, na política e nas redes sociais. Tudo que vivia, mais ao menos subterrâneo, veio à tona por meio de depoimentos de governantes e postagens no Facebook e Twitter, tudo multiplicado exponencialmente pelos algoritmos.

Bacurau sempre teve o planejamento para ser um mix de filmes de gênero, o que traz à tona, logo de saída, aspectos reflexivos, com toda a intertextualidade e acenos para os especialistas e comunidades cinéfilas, especialmente as relacionadas com John Carpenter e suas trilhas sonoras (*Bacurau* e sua escola pública “João Carpinteiro” abandonada), os fãs de westerns, de filmes de guerra, de ficção científica, com vilões e mocinhos bem definidos. Mas, segundo Mendonça Filho, esse vilões, que, aparentemente, pertenciam apenas ao mundo da ficção saltaram para a realidade, depois de ele assistir a Mark Hamill ler tuítes de Donald Trump com a voz do Coringa, do universo de Batman, o que para o diretor foi “um choque satírico entre realidade e ficção. O caricato era

agora verdadeiro” (Mendonça Filho and Dornelles, 18). Assim, como forma de reação ao real, o lado do roteiro, que, para os autores, era o mais estridente e exagerado na violência explícita, seria então mais do que nunca necessário.

Bacurau mantém questões sobre reflexividade iniciadas em *O Som ao Redor*, passando por *Aquarius*, na proliferação de câmeras, a começar das lentes do satélite ou disco voador que vigia a terra na abertura. E segue com as exibições de execuções do personagem, Pacote, projetadas em tela grande na cidade, ou nas imagens através das lentes de fuzis, das imagens de câmeras do drone espião dos invasores, das filmagens com celular, por parte da população, dos estrangeiros executados. Todas essas câmeras e lentes propiciam estes diversos filmes policiais e de guerra — do Golfo, Iraque, Vietnã, ou Canudos — dentro do filme *Bacurau*, e de matanças, em que os locais têm que reagir com firmeza e violência adequada ao momento.

Mendonça Filho e Dornelles, em meio a esse ato de resistência, fazem vários acenos sutis aos locais, como um ato de resistência não apenas bélico, mas cultural. No início da reação do povoado, em uma das cenas mais brutais, Damiano, uma espécie de pajé do vilarejo com suas pílulas psicotrópicas, e sua esposa, os dois nus, reagem aos invasores com tiros de bacamarte. A maneira como eles atiram é uma tradição do interior do Estado, em que grupos de bacamarteiros dão tiros com pólvora seca, segurando as armas com os braços esticados, em festividades do São João. Também, ao se prepararem para o combate, eles o fazem em uma roda de capoeira. Ainda, a presença de Lia de Itamaracá, cirandeira pernambucana, verdadeira pedra fundamental da cultura em Pernambuco, como a matriarca morta, Carmelita, traz um elemento feminino, de grande mãe que unifica, cura e protege a comunidade. Como vimos, no curta *Recife Frio*, Lia já havia realizado uma aparição, ao final, quando, ao cantar uma ciranda — todos dançam de mãos dadas, não importa cor ou condição social —, o sol faz uma reaparição na praia, após longo inverno. Em

Bacurau, a população se une em torno dela para seu funeral, com trilha sonora de Sérgio Ricardo (de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*). Em momento decisivo ao final, em mais uma ocorrência de *Haunting*, Carmelita/Lia aparece em uma visão, como uma santa protetora, uma Palas Atena pernambucana, ao líder dos invasores, Michael (Udo Kier), convencendo-o a se render.

Importantíssimo, também, é o papel de *Bacurau* na discussão sobre pernambucanidade e regionalismo, em face das leituras de Albuquerque Jr. e Gilberto Freyre, em que notamos uma revisitação do regionalismo, por parte de Mendonça Filho. Assim como *Baile Perfumado* (1996) já questionava o sertão árido e em preto e branco das representações do passado, apresentando verdes e águas abundantes, *Bacurau* também, mesmo com falta de água, apresenta uma abundância de frames em *widescreen* e verdes exuberantes. *Bacurau* assim mantém a tradição do cinema pernambucano em contrariar o estereótipo da terra rachada e caveiras de bois. E, em vez de urubus, o único pássaro relevante é o habitante noturno, o pequeno *Nyctidromus albicollis*, vulgo Bacurau. *Bacurau* ainda é assolado pela falta d'água, como nos filmes do Cinema Novo. Mas esta é de um tipo amplificado pela ação predatória do consórcio Estado-Capital, ao acesso da água, lançando a comunidade no centro de uma guerra mundial, a guerra pelo acesso livre da água. Também, a comunidade de Bacurau, longe de se comportar com coitadismo e pedidos de esmola de governantes, age de maneira coletiva e organizada, sem pedidos de apadrinhamento ou seguindo messianismos, em uma cidade extremamente avançada em termos de diversidade e tolerância.

Vimos também, quanto à relação a algumas questões com o sul do país, que Mendonça Filho trilha certos caminhos com Gilberto Freyre, na defesa da região, mantendo o tom desafiador contra preconceitos de raça e social contra o norte, quando deixa os estrangeiros constrangerem seus comparsas brasileiros e a ideia que tinham de si, de europeus aclimatados nos trópicos. Por fim, ainda na trilha dos caminhos Mendonça Filho-Freyre, ou como uma corrente subterrânea de

Bacurau, há a postura fundamental da pernambucanidade, ligada à restauração pernambucana contra os holandeses, de que os resistentes não têm medo de invasores louros e de língua estranha. Pelo contrário, conseguem vencê-los com artimanhas e escaramuças, e armas centenárias. Além disso, veremos na trilha sonora que a provocação do cantador, Carranca, aos sulistas, na verdade, são letras escritas por Mendonça Filho e Dornelles. Em suma, *Bacurau* e o cinema de Mendonça Filho são sobre estar sitiados contra um inimigo externo, mas não sem recursos de defesa e contra-ataque, seja esta reação feita por balas ou músicas, estas últimas usadas para ainda provocar os nacionais que os desprezam.

Assim, quanto a estrutura do capítulo, como tem sido com os outros filmes do corpus, faremos uma breve investigação na fortuna crítica, especialmente a crítica especializada inicial, quando o filme está sendo divulgado, porque gera um grande impacto na recepção dos que procuram saber se querem ou não assistir ao filme, com essas críticas guiando, de certa forma, a leitura do filme.

Em seguida, analisaremos a trilha sonora, que, em termos de músicas pré-existentes ao filme, desde *Aquarius*, passou a ganhar importância central na narrativa e na relação intertextual dessas músicas com outros contextos e filmes.

Na sequência, analisaremos com mais profundidade as questões de reflexividade, na proliferação de dispositivos, nos filmes-dentro-dos-filmes, a questão cultural e os apartes aos locais, e a presença reflexiva da atriz Sonia Braga, agora como a médica alcoólatra, Domingas. O encontro curioso de Domingas/Braga com o invasor branco e europeu, Michael/Udo Kier, e o impacto que ela (s) causa (m) no estrangeiro, suscita as ideias de Metz quanto à carga dos papéis anteriores que os atores carregam. Isso se dá especialmente pelo fato de a atriz já causar tamanho impacto na audiência estrangeira, como vimos nas reviews sobre *Aquarius*. Agora ela consegue

sobreviver inexplicavelmente justamente ao líder do grupo sanguinário, representado por Kier, com vários papéis nazistas no passado, inclusive como Hitler, que também são explorados em outro diálogo com seus comparsas (100 Jahre Adolf).

Por fim, quanto ao retorno do *infamiliar*, do *Uncanny*, não se pode contornar a presença espectral dos cangaceiros e seus ajudantes, os coiteiros, afinal a pequena vila de Bacurau é uma terra de coiteiros, com uma história bem documentada em seu museu. A comunidade tem seus segredos e pactos sociais e históricos — como o túnel-tumba-casamata abaixo da terra —, seus códigos que deslocam um pouco a questão maniqueísta da luta do bem contra o mal. Então a cidade carrega esta dubiedade de ser um lugar esquecido pelo poder público e, ao mesmo tempo, não ser regida pelas leis deste mesmo poder, ou poder nenhum. Portanto, o filme traz de volta discussões quase centenárias locais sobre o banditismo por questão de classe, em que se dividem os que veem os crimes na região apenas como crimes, ou, do outro lado, como resistência e justa vingança, divisões que ocorrem inclusive na própria cidade natal de Lampião, Serra Talhada, cada vez que se tenta homenagear o bandido lendário.



Figura 63 Verdes Abundantes

8.2 Fortuna Crítica

Por vencer o prêmio do júri de Cannes, em 2019, presidido pelo diretor mexicano, Alejandro González Iñárritu, *Bacurau* tornou-se no filme mais comentado de Mendonça Filho, recebendo críticas em todos os principais canais especializados, como *Indie Wire*, *Variety*, *Roger Ebert*, entre outros, e jornais de grande circulação internacional, como *New York Times* e o *The Guardian*. A maneira como os diretores fundiram gêneros de *Westerns*, *Horror*, *Sci-Fi* e alegorias políticas foi o mais citado e elogiado. O momento do lançamento foi importante, já que tanto os EUA quanto o Brasil tinham suas primeiras experiências de choque, com as chegadas às respectivas presidências, de Donald Trump e Jair Bolsonaro. A mensagem do filme de solidariedade em comunidade, decolonialismo e intervenções estrangeiras, também realizou conexões com audiências internacionais.

Embora a maioria das críticas são, na maior parte, elogiosas, é interessante notar de saída uma que tem sentimentos mistos quanto ao filme, especialmente devido à quantidade de camadas que a narrativa carrega, algumas intraduzíveis para um estrangeiro, causando irritação:

“Bacurau” is that rare movie that probably would have been better if it had been dumber, or at least less ambitious (...) Mendonça Filho and longtime collaborator Juliano Dornelles overthink it, delivering a visually impressive but unevenly paced thriller that feels as if it’s meant to be analyzed more than enjoyed, and for which footnotes might actually have done more good than subtitles (...) “Bacurau” doesn’t quite work in traditional genre-movie terms. Rather, it demands the extra labor of unpacking its densely multilayered subtext to appreciate. (Debruge)

De fato, Peter Debruge tem suas razões. Às vezes há muita informação e simbologias, especialmente locais, que talvez necessitassem notas de rodapé, em vez de legendas. E essa

dissertação é, de certa forma, uma espécie de notas de rodapé ao filme, tentando desempacotar essas camadas de significado. Quanto a não ser ambicioso, é um desejo impossível de realizar só para agradar à crítica.

Esta ambição vem em parte da experiência de sucesso dos filmes de Mendonça Filho, mas aponta para uma característica do cinema produzido em Pernambuco, desde, pelo menos, *Baile Perfumado*: para os diretores do *Baile Perfumado* era uma mistura de gostar do risco, associada ao medo de não saber quando se teriam outra chance de filmar, de fazer cinema. É como se houvesse não só uma inquietação saudável, mas uma certa desconfiança, justificável pelo histórico de dificuldades econômicas, de que não teriam outra chance tão boa de produzir um filme de longa metragem no Estado. À época do lançamento, alguns criticaram a quantidade de técnicas cinematográficas presentes no filme, ao que Paulo Caldas e Lírío Ferreira candidamente responderam à Folha de São Paulo:

Folha — Há quem diga que as extravagâncias narrativas foram exageradas. O que vocês acham?

Caldas — Isso tem muito a ver com o nosso divertimento no filmar. Não podíamos ficar no meio do caminho, ousar até a metade. Era um risco, mas quanto mais arriscado é um projeto, mais ele me interessa. Fizemos um filme que queríamos ver como espectadores.

Ferreira — A gente nunca optava pela medida exata, mas sim por transbordar o copo.
(Couto)

Portanto, esse transbordar do copo ambicioso, aparentemente, sempre vai existir, pelo menos até o ponto na história em que se esqueça de que, no início, nem câmera se tinha para filmar em Pernambuco, nem laboratório para revelar os filmes. Tudo era feito no sul do país. E a

expectativa de se ter recursos para fazer o próximo filme, no Brasil, em geral, nunca pode ser otimista. Então, que seja ambicioso o cinema de Mendonça Filho e Dornelles.

Peter Bradshaw, em outra crítica atenta aos detalhes do filme, cita inclusive os créditos finais, que contêm uma indireta a Jair Bolsonaro sobre financiamento. Mas antes, contextualizando o comentário que Bradshaw faz, é importante notar, relembrando nossa discussão sobre financiamentos, a importância da Lei Rouanet para a retomada do cinema brasileiro. Curiosamente, o ataque a esta lei é uma das grandes bandeiras de engajamento da extrema-direita, que a considera como beneficiária de artistas ligados à esquerda brasileira. Ainda em 2025, um dia após Fernanda Torres vencer o Globo de Ouro de melhor atriz, Jair Bolsonaro tentou ironizar o prêmio citando a lei, mas o comentário acabou se virando contra ele porque o filme *Ainda Estamos Aqui* de Walter Salles não usou a lei para o financiamento (Martins). Já quanto a Bradshaw, ao finalizar seu comentário sobre Bolsonaro, ele comenta o posicionamento estratégico da mensagem: “This movie’s closing credits pointedly note that the production created 800 jobs”(Bradshaw).

Essa nota deixada pela produção certamente foi em resposta não só aos que pensam que os artistas estão se locupletando do dinheiro público, mas como réplica a um motorista, e ao tipo odioso que ele representa, de ódio à classe artística, na mudança do clima político, no Brasil. Mendonça Filho conta que nunca esqueceu “de um motorista que passou gritando a plenos pulmões contra a equipe de uma centena de trabalhadores de cinema, ali fazendo *Aquarius*: ‘vão trabalhar, bando de filhos da puta!’”. O grito do pateta infeliz poderia ter soado engraçado, mas infelizmente não foi” (Três roteiros 16). Daí a informação-resposta sobre o número de pessoas empregadas na produção do filme.

Na imprensa brasileira, especialmente a sulista, o filme teria que causar celeuma, talvez até por haver, na narrativa, um casal de brasileiros sulistas e colaboradores dos invasores em maus

lençóis. Para citar apenas uma crítica na Folha de São Paulo, e de jornalista que nem é crítico de cinema, é possível ver que ele tenta colar no filme, e nos diretores, a pecha de revolucionários ultrapassados e maniqueístas, tanto quanto à ideologia quanto ao aspecto econômico (Magnoli).

Demétrio Magnoli, um crítico ferrenho dos governos do Partido dos Trabalhadores, a partir tanto da Folha quanto da Globonews, já dispara no título: “*Bacurau* é testemunho da extinção de vida inteligente na esquerda brasileira”. Para ele, a única coisa que se salva no filme é a abertura, com a voz de Gal Costa, e isso ele diz logo no primeiro parágrafo. Daí em diante, ele sai ao ataque, ao dizer que Mendonça Filho revisita temas de Glauber Rocha, sem perceber que o Brasil não está mais em 1969, e que o roteiro é tão simplista quanto uma cartilha do PC do B, a versão mais recente do velho Partidão no Brasil. Obviamente, Magnoli se queixa de pertencer ao “Brasil do Sul” que se alia com os vilões, esse Brasil citado no visor do rádio do caminhão-pipa, na busca por Lunga, e o Brasil das execuções em praça pública em São Paulo que uma TV reporta. Mesmo quando elogia a liberalidade sexual e de consumo de drogas da comunidade de Bacurau, ainda o faz, acidamente, comparando Bacurau ao descolado Leblon carioca, “um Glauber do século XXI”.

Por fim, ele ironiza que os nomes de Marielle Franco (a vereadora assassinada por milicianos) e Marisa Letícia (ex-esposa do presidente Lula) sejam citados entre os nomes das vítimas, pelo DJ Urso. Ao final, ao falar da admiração da cidade por Lunga e Pacote, ele tenta induzir o leitor que isso seria semelhante à união de Fernandinho Beira-Mar, Marighella e Che Guevara. Ou seja, igualando os dois últimos ao maior traficante de drogas do Brasil, e preso desde 2002 com uma pena de mais de 300 anos. A crítica de Magnoli é, em suma, paradigmática, porque, parte aparentemente de uma política de centro-direita, mas que levanta bandeiras que a extrema-direita de Jair Bolsonaro adota, de associar o pensamento progressista a fórmulas econômicas

arcaicas e, associando primeiramente a resistência política com a criminalidade. Portanto, para ele, no circuito artístico da oposição, esta é aliada de bandidos, e precisa ser tratada como tal.

Em comparação a essa má vontade de Magnoli com o filme, no excelente artigo, “Bacurau: humour and speculative fiction in contemporary Brazilian cinema”, de Diego Hoefel e Mariana Baltar (2024), os autores trazem uma boa lacuna na fortuna crítica de *Bacurau*, no que se refere aos aspectos humorísticos que a crítica não captou com toda a magnitude. Isso apesar dos relatos sobre a reação da audiência nas salas de cinema, no auge da exibição do filme, em 2019, em que “in cinema theatres, the violent scenes did not exactly evoke reactions of shock or fear; they were primarily accompanied by laughter, shouts of support, and applause, culminating in a cathartic explosion recorded in several screenings of the film” (68).

Para os autores, o humor não é um recurso secundário ou acessório no filme: “Our argument is that humor plays a key role in *Bacurau*, establishing connections between speculative fiction and historical reality, which underpins the film’s political work” (68). É esse tipo de ficção especulativa que permite, cremos, a extrapolação de fronteiras não só de gêneros cinematográficos, mas também da realidade rodeada de discos voadores e delírios psicotrópicos. O problema é que parte da crítica, como vimos acima, especialmente no sul do país — e até alguns espectadores, como veremos abaixo — levou muito à sério a violência exagerada, do tipo “gore”, como se os diretores estivessem chamando a população para pegar em armas, ou sair decapitando desafetos políticos pelas ruas. Pelo contrário, a luta é no campo simbólico, no qual os invasores são ridicularizados e humilhados diante da soberba deles. Assim, para Hoefel e Baltar:

More than a call to arms, *Bacurau* summons a unity on one side to mock the opposing political field. This mockery occurs through the ridicule and symbolic annihilation of different instances and structures of colonial domination, whether internal colonialism

(represented by the motorcyclists from the South-Southeast) or external (represented by the foreigners from the Global North). Thus, the film translates the dilemmas of a polarized society into a literal battle, making the death of characters who emulate the opposing side primarily humorous, which explains the screams, applause, and laughter in the movie theatres. (81)

Entre os exemplos citados, há o assédio explícito do cantador da cidade — que analisaremos à frente — ridicularizando os sulistas brasileiros e cúmplices dos invasores, ou a interessante mudança de ponto de vista, na sequência final, como se fosse *Home Alone* (1990), em que passamos a assistir ao filme pela perspectiva assustada e sofrida dos vilões e invasores. E nessa perspectiva vamos tomando conta da desumanidade grotesca dos personagens, como um que veio esquecer a mulher, em vez de matá-la, mas tomando parte em um extermínio de inocentes, ou a invasora e sua metralhadora Thompson herdada do avô, como se fosse uma boneca inofensiva. Destaque-se, também, a forma como a narrativa de *Bacurau* parodia os invasores e sua comunicação militarizada ao rádio, como se fossem combatentes profissionais, quando na verdade são apenas amadores prestes a serem massacrados.

Os autores concluem que o humor em *Bacurau* é um vetor de subversão que desestabiliza hierarquias coloniais, raciais e de gênero, em um momento de ascensão da extrema-direita no Brasil e no mundo:

a complex web of emotional states and affective connections unfolds, often fueled by a sadistic humor that glorifies revenge as a tool for social justice restoration. Through the portrayal of symbolic vengeance with a visually intense horror characteristic and the creation of ironic and caricatural elements, the film crafts an allegorical narrative that elicits a cathartic response. (81)

Continuando, são incontáveis os artigos que começaram a surgir logo após o lançamento do filme, alguns chamando a atenção para as reações da audiência *in loco*, nas salas de cinema, como em Jocymar Dias (2020), em que o próprio autor testemunhou a emoção que tomou a audiência, em uma sessão de filme com Q&A com os diretores, quando se aplaudia a cada invasor que ia sendo decimado. Quando um rapaz se levantou, ao final, no Q&A, só para dizer que de fato estavam vivendo em uma distopia e que “we have to . . . really . . . kill them”, rapidamente Juliano Dornelles retrucou que “If you are going to kill them, kill them here, on the screen, apontando para a tela do cinema atrás dele” (84). Assim, Dornelles trouxe o rapaz de volta para o alegórico da resistência, em vez do literal da violência que parecia se insurgir.

Todavia, Dias argumenta que, no universo dos filmes *Sci-Fi* com temática de vingança, a violência é válida para a catarse dos espectadores, como em pelo menos três filmes de 2009, *Inglourious Basterds*, de Quentin Tarantino (enquadrado com tal no artigo) *District 9* (2009), de Neill Blomkamp e *Avatar*, de James Cameron, todos eles relacionados com uma certa forma de racismo. Então, *Bacurau* estaria incluído nesse rol, já que é uma invasão de racistas contra uma comunidade que, no Brasil, traz para o cinema todo um rol de extermínios, especialmente, na atualidade, dos povos originários da Amazônia, por exploradores de ouro e ligados ao agronegócio. Dias, portanto conclui que, se a arte não deve conduzir a uma reação literária, com tomada de armas, ainda assim, deveria inspirar outros tipos de ação: “Bacurau can be understood as an attempt to translate in powerful images perhaps in the hopes that new ways of resistance may flourish from the impact of its spectatorial experience the foundational violence that has always already been everywhere in Brazilian society” (86).

Já Marcelo Ikeda (The Ambiguities) traz o questionamento sobre como *Bacurau* trabalha na intersecção da tradição cinematográfica política brasileira, como no Cinema Novo, com Glauber

Rocha, e o cinema como espetáculo, como o da versão de *Canudos* (1997), de Sérgio Resende, além da relação mais clara com John Carpenter. Para Ikeda, enquanto Mendonça Filho se desvia do exótico alegórico de Rocha, também evita glamourizar a miséria dessa versão de *Canudos*, de Resende, já sob a batuta de produções inspiradas em técnicas televisivas dos anos 1990. Segundo Ikeda, o filma ainda assim transita nas intercessões estéticas e de produção atuais, se endereçando a vários tipos de audiência, daí a ambiguidade de *Bacurau*. Para Ikeda, *Bacurau* se dirige à esquerda brasileira, contando a história de uma invasão estrangeira e tecnocrata, e que encontra uma resistência inusitada dos sitiados brasileiros, enquanto, ao mesmo tempo, se projeta para o mercado internacional para divulgar sua mensagem universal. *Bacurau* então funcionaria, para a esquerda, como um manifesto sobre o “oppressed who resist”, e para os que frequentam os multiplex, um bom filme de ação vindo de uma terra distante, com o filme se lançando assim “through these layers of expectations”.

Dentro do que vimos sobre filmes que criticam o capital, mas com financiamento em um sistema capitalista, Ikeda conclui não haver uma resposta definitiva sobre *Bacurau*, reconhecendo o valor e complexidade do filme, quanto a sua posição dentro do sistema industrial do cinema. Isso sabendo que é produzido pela Globo Filmes, que se capitaliza com o filme, além de validação da reputação pelo lado mais comercial de Cannes e as capas do *Cahiers du Cinéma*. Ikeda então se pergunta se *Bacurau* se infiltra no sistema para criticá-lo, ou se “is just a way to get to the red carpet without actually changing anything (...) perhaps it is both”. É, enfim, uma crítica válida e, de fato, sem respostas definitivas. Para um cinema de autor como o de Mendonça Filho, o trajeto será sempre o de se equilibrar nessa corda bamba de manter a integridade e propagar sua mensagem, funcionando dentro da indústria do cinema brasileiro e internacional, com o apoio dos festivais e mídia especializada.

Por fim, destaque-se em Michael Fischer (Bacurau Flies) o papel dramaticamente atualizado do filme para o contexto da pandemia da Covid-19, durante o ano de 2020, e os eventos que dispararam o movimento do Black Lives Matter, com o assassinato de George Floyd, em maio do mesmo ano. Michael Fischer destaca, assim, a atualização do roteiro, e como este seria atemporal, já que levou dez anos para ser executado, mas soou extremamente atual em 2020. O filme, com tanta carga racial supremacista, mostrou-se atual não só nos EUA, mas na própria capital de Pernambuco, Recife. E, no caso do Recife aconteceu, não surpreendentemente, nas famigeradas torres gêmeas levantadas no centro da cidade.

Fischer chama a atenção para a tragédia ocorrida nas torres, quando o filho de uma empregada doméstica, que havia sido levado para o local de trabalho, foi negligenciado pela patroa, quando a mãe saiu para andar com o cachorro, o que gerou protestos de grande proporção na porta do edifício. O que Fischer não aprofunda são os detalhes sórdidos da tragédia, embora Fischer ainda cite Gilberto Freyre, como um recifense, e elogiando seu esforço de integrar as raças no Brasil, mas reconhecendo a vulnerabilidade de suas teorias. Faltou também, talvez por falta de espaço, destacar o quanto esses detalhes do acidente se misturam com a filmografia de Mendonça Filho.

Portanto, quanto ao crime-acidente nas torres, é importante aprofundar, primeiro, porque ocorreu justamente nos prédios que servem de referência aos filmes de Mendonça Filho, além de suas torres irmãs do projeto Novo Recife, levantadas no cais, e apesar das lutas do Ocupe Estelita. Em segundo, o tema das empregadas domésticas é central, como vimos nos seus filmes, desde os curtas, como *Recife Frio*. Dessa forma, o caso do garoto Miguel Silva nas torres é extremamente emblemático para ilustrar este relacionamento complexo e tortuoso das empregadas domésticas e

seus patrões, no Brasil, inclusive porque envolve o trabalho de duas empregadas, mãe e filha, e um neto, exatamente conforme retratado em *O Som ao Redor*.

No caso específico deste crime e tragédia, envolve, em primeiro lugar, o abuso do empregador, que forçou a empregada a vir para o trabalho na pandemia. Em segundo, na negligência com o menor incapaz (uma criança de cinco anos), quando a patroa, Sari Corte Real, o colocou sozinho em um elevador e apertou o botão da cobertura. Terceiro, corrupção, já que o salário delas vinha sendo pago com dinheiro de uma prefeitura, Tamandaré – PE, onde o marido era prefeito. O menino, ao subir no elevador sozinho, acabou se perdendo no edifício e foi brincar em uma sacada, perdendo o equilíbrio e caindo do nono andar (Ferraz).

O caso segue na justiça em quatro categorias de processo: criminal, trabalhista, Cível e uma ação civil pública. Nesta última, o Tribunal Superior do Trabalho condenou-os por Racismo Estrutural e R\$ 386 mil de multa por dano moral coletivo (Caso Miguel). Por fim, ainda trazendo a empregada Ladjane e *Aquarius* para este assunto, quando ela não teve justiça para o filho atropelado, no caso do garoto Miguel, depois de seis anos, os patrões ricos e influentes na política, com seus inúmeros recursos, ainda não dormiram uma noite sequer na prisão.

Quanto à pandemia, o artigo de Michael Fischer destaca, assim como outros que escreveram sobre *Bacurau* durante a pandemia, o papel de todo o elenco na divulgação do *lockdown*¹⁵, em contraponto à presença irresponsável de Jair Bolsonaro na mídia dizendo o contrário. Então, como diz a chamada do DJ Urso na chamada para este filme de utilidade pública: “vamos fazer como no filme, vamos imitar a arte”, usando justamente a cena do prefeito Tony Jr. sendo ignorado em sua visita à cidade, e seu convite para virem às ruas, com toda a população recolhida nas casas. Por mais que tenham se utilizado da imaginação e até pessimismo, já que o

¹⁵ Disponível em: <https://youtu.be/qgozN5efD8c?si=LCHQWkj7PQV6n6Hy>

filme se passa no futuro, Mendonça Filho e Dornelles jamais imaginariam que, ao lançarem o filme, iriam ter um Tony Jr. ficcional deles como presidente do Brasil.



Figura 64 Campanha do "Fique em Casa"



Figura 65 Karina Teles e Antônio Saboia no Fique em Casa



Figura 66 Alli Willow no Fique em Casa

8.3 A Trilha Sonora: de Sérgio Ricardo e Joaquim Cardozo a Provocações ao Sul

Assim como aconteceu com a música de Taiguara que abre *Aquarius*, desta vez Mendonça Filho e Dornelles iniciam *Bacurau* com uma canção também lançada em 1969, *Não Identificado* (1969), de Caetano Veloso, mas que fez parte do primeiro disco solo de Gal Costa (1945-1922), *Gal Costa* (1969). Se retomarmos o que falamos sobre trilha sonora em *Aquarius*, percebe-se que músicas importantes da trilha de *Bacurau* têm existência prévia, isto é, não são compostas originalmente para o filme (*original score*), e por isso possuem vida e contextos próprios anteriores ao filme (*appropriated score*). Falamos também que as trilhas podem ser sincrônicas ou contrapontísticas, quando se relacionam de acordo ou não com o clima ou tema das cenas.

Portanto, a abertura com *Não Identificado* projeta uma relação complexa com a narrativa de *Bacurau*, primeiro porque é uma canção ainda inserida na Tropicália e todo o jogo deste movimento em realizar sincretismos culturais, como o arranjo desta música, em específico, que abre com um arranjo psicodélico e estridente, comum na música pop-rock internacional à época, para desaguar em uma balada de Jovem Guarda brasileira, um “iê-iê-iê sentimental”. Essa balada,

apesar de manter aspectos estrangeiros, já traz uma aclimação brasileira, que poderia traduzir outra característica retomada do modernismo brasileiro, de antropofagia, de devorar influências e ressignificá-las de maneira brasileira. E se a Tropicália realizava essa antropofagia esteticamente na música, muito mais ainda no cinema, e de fato, na deglutição da carne estrangeira, em *Como Era Gostoso o meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos. Portanto, só com essa carga da Tropicália que a música traz para *Bacurau*, seria possível antecipar que haverá fusão de gêneros, choque entre o moderno e o arcaico, e um final não muito feliz para o estrangeiro.

Ainda assim, há o contraponto da trilha quanto ao clima romântico da letra^[2], em que o campo semântico tem, em parte, muito a ver com a narrativa de *Bacurau*, como “Minha paixão, há de brilhar na noite/No céu de uma cidade do interior”(Veloso), que é a cidade de Bacurau. Contudo, é mais ainda antitética quanto à carnificina que se seguirá. E, obviamente, este “disco voador” é uma personagem central para a narrativa, na forma do drone que vigia e mapeia a vida da cidade com o fim de destruí-la.

Em adição, a presença de Geraldo Vandré, com *Réquiem para Matraga* (1965), composta originalmente para *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos, carrega vários sentidos prévios que se inserem e comentam a narrativa de *Bacurau*. Assim, há obviamente a relação intertextual com o filme, adaptado do conto presente em *Sagarana*, de Guimarães Rosa (2001). Conto e filme contam a história de um homem violento, Matraga (Leonardo Villar), que procura redenção de seu passado violento, na defesa de uma pequena vila, contra o ataque de outro velho jagunço, Joãozinho Bem-Bem (Jofre Soares), em final épico de duelo, em frente à igreja do vilarejo.

Em *Bacurau*, a música de Matraga se insere justamente quando Pacote leva no veículo os corpos de seus dois amigos para convencer Lunga a se juntar à resistência da cidade. Assim, há

esse intertexto e comentários claros que a música, como *appropriated score* realiza na construção do personagem Pacote e, por extensão, Lunga e seus parceiros exilados da cidade. Todos eles têm um passado sangrento, mas retornam à cidade com o desejo de se reformar, mas têm que recorrer à experiência do passado, na ajuda da resistência. Embora *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* não faça parte do que se considera *Cinema Novo*, a citação da música de Vandrê — outro artista barbaramente perseguido pela ditadura — carrega este aceno à resistência, e ao cinema brasileiro dos anos 1960, nos quais o sertão e os sertanejos e seus códigos de honra são temas centrais, assim como o são em *Bacurau*.

Falando de Cinema Novo, a presença da música de Sérgio Ricardo (1932–2020), esta sim se apresenta como intermediária com Glauber Rocha, por Ricardo ter composto a trilha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Também devido a sua relação com o próprio cinema realizado em Pernambuco, no início dos anos 1970, quando dirigiu no Estado seu filme *A Noite do Espantalho* (1974), como já comentamos no panorama sobre a história do cinema em Pernambuco.

Contudo, assim como com outras músicas da trilha, esta não foi composta originalmente para o filme, e nem a letra é dele, mas baseada no texto do poeta e dramaturgo pernambucano, Joaquim Cardozo, em sua peça *O Coronel de Macambira* (1963). A peça de Cardozo, que é, na verdade, um Bumba-meu-boi estilizado, é repleta de assombrações e conflitos entre os senhores da terra e o povo simples. Alguns deste povo simples são inspirados na guerra dos cabanos, no século XIX, em Pernambuco, Alagoas e Pará, numa espécie de prévia de Canudos, revoltas sempre barbaramente debeladas. Na rubrica que introduz o segundo quadro da peça, de onde Sérgio Ricardo retirou a letra, é possível ver o fantástico, tão apreciado por Mendonça Filho se instaurar na noite do sertão:

O capitão e seus assistentes partiram para a região onde se encontra a Fazenda Macambira com o fim de evitar a morte do boi; chegando aos limites da fazenda é noite fechada; em torno deles, de repente, desencadeia-se uma dança de fantasmas; Jaraguá, Babau, Caipora surgem em claros repentinos de luz, diante deles, batendo queixadas; o pinica-pau também aparece procurando bicá-los; o capitão, Mateus, Catirina e Bastião agacham-se ao pé de uma grande cerca de ramos trançados, e assistem transidos de medo a uma dança de espíritos diabólicos “dança dos bichos do medo da noite. (Segundo quadro)

O clima fantástico da peça acaba por se transpor para a narrativa do filme, por intermédio da trilha sonora comum, na qual a noite que cerca a cidade é carregada pelo terror que vai se instaurando no estado de sítio. Mas se há o terror para os da vila de Bacurau, há também a resistência realizada pela própria natureza, seu calor insuportável para o estrangeiro, seus insetos, sua flora agressiva, e pelos bichos da noite da fantasmagoria local. E acima de tudo, o fantasma de Carmelita e dos cangaceiros, com seus segredos guardados no museu da cidade e sob a terra da cidade.

A presença de Sérgio Ricardo (João Lutfi), um descendente sírio-libanês, o que o liga ao contrerrâneo que filmou Lampião, Benjamin Abraão, no filme *Baile Perfumado*, é marcante na trilha sonora por sua composição conter, na flora e fauna descrita na letra “Bichos da Noite” (1967) o nome não só do pássaro, Bacurau, mas do Caipora, uma divindade das florestas semelhante ao Curupira, mas só que com os pés virados para a frente, normalmente. O Caipora é protetor das matas e, muito apropriadamente, no contexto da narrativa de *Bacurau*, assassino de caçadores inescrupulosos (Cascudo 159). Assim, os versos de Cardozo, musicados por Ricardo, seguem neste tom lúgubre e de horror, permeando de morte e tragédia a noite do sertão nordestino:

São muitas horas da noite

São horas do bacurau
Jaguar avança dançando
Dançam caipora e babau
Festa do medo e do espanto
De assombrações num sarau
Furando o tronco da noite
Um bico de pica-pau
Andam feitiços no ar
De um feiticeiro marau
Mandingas e coisas feitas
No xangô de Nicolau
Medo da noite escondido
Nos galhos de um pé de pau
A toda dança acompanha
Tocando seu berimbau
Um caçador esquecido
Espreita de alto jirau
Não vê cotia nem paca
Só vê jaguara e babau
Alguém soluça e lamenta

Todo esse mundo tão mau

Picando a sombra da noite

Pinica o pinica-pau

Alguém no rio agoniza

Num rio que não dá vau

Alguém na sombra noturna

Morreu no fundo perau (Ricardo).

Ainda sobre a presença marcante dos cabanos na peça de Cardozo, esses personagens simples têm suas falas na peça muito semelhantes ao perfil do povo de Bacurau, e ao que está nos versos fantásticos de *Bichos da Noite*, de Ricardo. Dessa forma, com o uso comum das trilhas entre a peça e o filme, toda a carga poética e de coragem dos cabanos é repassada para os habitantes de Bacurau, como nesta fala dos cabanos, citando, inclusive, o sentimento de comunidade, a coragem, as artimanhas nas ciladas, a presença dos intrusos, dos estranhos, os perigos das estradas, a vegetação difícil:

Somos o chão — e no chão —

Vestígios: marcas de muitas vontades,

De muitas vontades conjuntas;

Vestígios! Vontades firmes,

Marcadas no barro, na rocha;

Aberta nos ares desertos,

Lançadas sobre águas correntes.

Somos os próprios caminhos

Eriçados de espreitas, de tocaias.

De emboscadas, de acusmas;

Caminhos erguidos, eriçados

De margens cobertas de flechas,

De unhas, de puas, de urtigas e espinhos.

Entremetidos, entremeados

De tiriricas selvagens;

Caminhos erguidos, eriçados,

Para conter os intrusos, os estranhos.

Somos caminhos, cabanos! (Primeiro quadro)

Quanto a outra intertextualidade bem estabelecida por meio da trilha sonora apropriada de outros contextos, há a presença marcante da música sintetizada do diretor e compositor, John Carpenter. Essa trilha sonora fecha o circuito entre Mendonça Filho e Dornelles com o diretor e compositor americano, depois de várias alusões a Carpenter nos nomes de escolas, tanto em *Bacurau* quanto em *O Som ao Redor*. Assim, o clima de horror e dos tipos de *siege films* do diretor americano, como *Assault on Precinct 13* (1976), são ainda mais ressaltados porque o compositor da trilha original de *Bacurau*, o pernambucano Mateus Alves, também explora os sintetizadores, como em *Nighthawk* (2019), em variações sobre o tema de Carpenter, *Night* (2015), este último sendo usado na cena de capoeira, que é, na verdade, um ritual de preparação de combate. Mateus Alves consegue assim realizar essas transições entre o estilo eletrônico de Carpenter com outros motivos e estilos orquestrais que Alves já havia explorado na trilha sonora de *Aquarius*, nas cenas

em que Clara aparece ouvindo música clássica contemporânea na televisão, em seu apartamento à noite. E, por fim, a trilha de Alves, distanciando-se de Carpenter e das orquestrações dissonantes, aproxima-se da cultura local com, mais uma vez (depois de *Recife Frio*), Mendonça Filho trazendo um artista popular, um violeiro, cantador e repentista, para funcionar como um coro grego e provocador na diegese de *Bacurau*.

Sobre este violeiro, há na narrativa a presença marcante de trilha sonora intradieética por meio deste personagem, Carranca, o cantador e violeiro da cidade, interpretado pelo ator, compositor e músico cearense, Rodger Rogério, um veterano da geração cearense brilhante de Belchior, Amelinha e Ednardo, desde o início dos anos 1970. O canto de Carranca demarca vários momentos importantes para a vida da comunidade, a começar pela execução do réquiem no velório de Carmelita e seguindo o cortejo do caixão para o cemitério da cidade. Ele também assume essa função funerária ao final, quando a população sai dos esconderijos para se reunir na frente da igreja para contar os mortos e julgar os prisioneiros de guerra, o prefeito Tony e o invasor, Michael.

Contudo, sua presença mais marcante é na função de repentista e interrogador do casal de motociclistas que vai a Bacurau tomar pé da situação e instalar um *jammer* de sinal de celulares, deixando a cidade, assim, além de apagada do mapa, também incomunicável com o mundo exterior. A atuação de Carranca, no início, é de simples arguição, já que os forasteiros chegaram suspeitamente minutos depois de o caminhão-pipa chegar furado de balas. Como os forasteiros dão uma de desentendidos, a provocação se inicia. E aí, inequivocamente, Carranca começa a canalizar mais uma provocação ao sul, com autoria de Mendonça Filho, agora com a parceria de Juliano Dornelles.

Lembramos, quando discutimos sobre a pernambucanidade e o regionalismo de Gilberto Freyre, a maneira como Barbara Weinstein se mostrou surpresa com a delicadeza de Freyre ao

responder com receitas de doces às questões que vinham do sul do Brasil, de eugenia, embranquecimento, preconceito contra o norte do país. E que falamos, que na postura renovada de defesa da região de Mendonça Filho, não há mais espaço para delicadezas, pelo menos nas telas de cinema. Então, é público, em uma simples busca pela internet, o tamanho e a gravidade da xenofobia¹⁶, do racismo e da discriminação, contra o nordestino, no Brasil, só para citar essas três palavras. Então, passaram-se mais de cem anos, desde que Freyre começou a defender a região, e praticamente nada mudou, ao ponto de alguém precisar pegar o bastão e continuar, especialmente porque à época do lançamento do filme, 2019, o então presidente, Jair Bolsonaro, era o campeão do preconceito contra a região, ao ponto de ser possível coletar, facilmente, dez declarações feitas por ele em suas *lives* sobre o nordestinos¹⁷.

Assim, quando o repentista Carranca vê que não vai conseguir suas informações, começa a improvisar uma toada sobre os forasteiros, algo muito comum nas praças turísticas da região, quando os cantadores ganham alguns trocados cantando para turistas, em parte os elogiando, em parte fazendo pilherias para que todos riam. No entanto, o casal não gosta da abordagem, o que só faz piorar a situação, e o que até então era apenas uma provocação pessoal, torna-se em uma do tipo associado às origens geográficas dos forasteiros:

¹⁶ *Xenofobia contra nordestinos na época da eleição fez número de denúncias disparar na internet, mostra pesquisa.* , <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2023/02/08/xenofobia-contra-nordestinos-na-epoca-da-eleicao-fez-numero-de-denuncias-disparar-na-internet-mostra-pesquisa.ghtml>.

¹⁷ *Confira os 10 piores insultos de Bolsonaro aos nordestinos.* , <https://www.cut.org.br/noticias/confira-os-10-piores-insultos-de-bolsonaro-aos-nordestinos-594b>.

Esse povo do sudeste

Nem dorme nem sai do sol

Aprende a pescar peixe

Sem precisar de anzol

Acha que é melhor que os outros

Mas São Paulo é um paiol.

Após esses versos, o homem se mostra irritado, e pergunta à mulher sobre como o violeiro sabia que ele era de São Paulo, ao que ela diz ao violeiro que ela era do Rio de Janeiro, o que não altera em nada, já que o cantador começou se referindo ao sudeste, do qual o Rio de Janeiro faz parte. Ela oferece dinheiro, achando que vai se livrar dele, ao que ele retruca: “Eu não quero seu dinheiro, moça/Eu tou aqui só de gaiato!”, ao que ela devolve a tréplica ameaçadora de “você não me conhece”. É justamente quando o casal sai de Bacurau, cheios de ira, que eles matam a dupla que voltava da chacina na fazenda, o que quebrou as regras do jogo dos invasores, sendo fuzilados barbaramente quando retornaram à base. Esse fuzilamento ocorreu não sem antes ouvirem da boca do invasor branco “you’re not white” (Mendonça Filho Bacurau), como mais uma canalização da voz dos diretores na boca dos personagens:

Prosseguindo, trazendo algumas notas sobre a trilha sonora, seria bom não deixar passar pelo menos duas marcas satíricas sutis na trilha sonora, e uma romântica, antes de encerrarmos os comentários sobre um filme tão violento e com tanta carnificina.

Uma satírica (mas que poderia ser até reflexivamente romântica, entre os atores) surge quando Domingas enfrenta Michael com seu banquete ao ar livre. Domingas está em frente à casa, que, na verdade, é o posto avançado da cidade de Bacurau, e de onde saem os avisos do trio romântico que vive lá, sobre quem está chegando, seja o prefeito ou sejam os motociclistas. De

dentro da casa sai o som de uma música romântica em inglês, de onde é possível ouvir os versos “this is the sound of my soul”, que Domingas se apressa em chamar a atenção, para agradar Michael, apontando para os ouvidos, dizendo em português: “música americana”. A informação de Domingas soa como um comentário satírico decolonial dos diretores, já que a música é em inglês, mas não é americana, e sim inglesa, *True* (1983), do grupo do New Age inglês, Spandau Ballet. Domingas talvez ache que Michael é americano, por ter tentado salvar uma do grupo, sem sucesso. Ao achar que inglês é tudo a mesma coisa, Domingas demonstra um desinteresse em diferenciar o que é estrangeiro, um tanto faz. Ou seja, qualquer coisa da cultura estrangeira para os de Bacurau não tem muita significância. Mas, para os diretores, que sabem muito bem que Spandau Ballet não é americano, surge como uma inversão paródica à visão homogeneizadora que os do Norte Global têm dos que estão abaixo da fronteira EUA e México ou países em desenvolvimento.

Um segundo momento paródico, desta vez não tão sutil por parte dos diretores, especialmente para quem assistiu a *O Som ao Redor*, é a chegada do prefeito Tony Jr. na cidade, em sua primeira visita, quando, todos já avisados, correram para as casas, deixando-o falando sozinho. O gênero de música do jingle, “é Tony Silva, é Tony, é Tony/é Tony 150”, que toca nas últimas alturas de seu carro de som, é um axé baiano. Assim, repetindo o vendedor de DVDs pirata na rua de *O Som ao Redor*, mais uma vez o axé surge perturbando a paz de pernambucanos.

Como já dissemos, isto é mais uma piada local, que até Caetano Veloso relevou, mas que, por um tempo, foi debate em Pernambuco, quando da invasão (difícil usar outra palavra) do gênero, em fins dos anos 1980 nas rádios, mas especialmente às vésperas do carnaval. Nessas prévias os trios elétricos faziam uma parada de mais de 3 km, na Av. Boa Viagem, replicando um tipo de carnaval alienígena à tradição pernambucana. Então, parece que, sempre que podem, no mais puro espírito da pernambucanidade, os diretores encaixam esses chistes sobre invasões culturais no Estado de Pernambuco.

No lado romântico, em trecho também muito rápido, mas significativo, a trilha sonora parece incorporar um comentário que expande o arco da narrativa para antes da diegese do filme. Quando Pacote vai com os dois mortos no Jipe chamar Lunga para a resistência, ela pergunta se o até então Acácio em busca de reforma voltaria a ser o, agora necessário para a ocasião, Pacote dos velhos tempos. E nisso entra o papel da trilha sonora extradiegética expandindo ou sugerindo, para o espectador, mais significados e possibilidades do que as simples palavras da pergunta de Lunga. Neste exato momento em que ela pergunta a Pacote, se ele voltaria a ser velho Pacote, entra a valsa do compositor pernambucano, Nelson Ferreira, *Entre as Hortências* (1958), sugerindo que a pergunta de Lunga tinha duplo sentido, quanto ao velho Pacote matador, com certeza. Mas também quanto a um provável Pacote de uma relação romântica prévia à narrativa do filme.

Com relação a essa escolha de Nelson Ferreira (1902-1976), e relacionando com os comentários sobre invasão cultural acima, há uma dupla ironia: ele foi um dos mais importantes compositores de frevo, juntamente com Capiba (1904-1997), e foi, inclusive pianista de cinema mudo, no Cinema Pathé, no Recife, nos anos 1920 (Guerra). Sua presença então faz essa retomada do cinema do Ciclo do Recife, e ainda conta com a presença de mais um pernambucano na trilha sonora. Seu papel como diretor da mais importante gravadora pernambucana, a fábrica de discos

Rozenblit, possibilitou a disseminação do frevo em doses industriais nos discos e nas rádios, levando o gosto do frevo para a classe média no Brasil. Além disso, ele teve um papel relevante em conservar as formas do frevo, embora ele mesmo fizesse algumas experimentações. Com o sucesso do frevo, este acabou por chegar justamente a Salvador –BA, realizando uma invasão pernambucana na cultura da cidade, nos anos 1950, que criou à época seus primeiros trios elétricos, como o de Dodô e Osmar, conduzidos por mini guitarras elétricas. Nos anos 1980, com a fusão do frevo com ritmos afro-brasileiros e caribenhos, o que gerou o axé, este gênero, na verdade, só fez devolver a invasão realizada trinta anos antes. Mas, como se vê, Mendonça Filho não se rende ao gênero em seus filmes, gênero este que tem excelentes produções, mas que se massificou em subgêneros puramente enlatados e sem substância, pela indústria das gravadoras na cultura brasileira.

Concluindo, a trilha sonora de *Bacurau* tem uma rica expressão intertextual, trazendo com suas música pré-gravadas e anteriores ao filme, oriundas de filmes e peças teatrais, diversas nuances que aprofundam o significado da narrativa, a profundidade dos personagens, a própria ambiência de horror do filme, carregando ironias, paródias, expandindo a percepção do espectador, além de manter referências à cultura pernambucana, seus escritores e compositores, as referências ao Cinema Novo e Pernambucano, desde o começo do século.

8.4 Reflexividade: *Bacurau* e Narrativa Duplamente Filmada

Em *Bacurau*, os dispositivos de mídia e filmagem continuam a se intrometer na diegese e contar suas histórias dentro da história. Recapitulando, até então, que, em *O Som ao Redor*, a paranoia daquela sociedade é duplamente representada por câmeras de vigilância, ou por câmeras realizando o papel de vigilância. Começando pelos seguranças, que são vigiados, sem serventia quanto à segurança, em si, pelas câmeras dos prédios e da casa de Anco. As câmeras de rua filmam

execuções que têm como espectadores os próprios vigilantes de outras ruas, enquanto Clodoaldo e colegas assistem morbidamente a estas produções robotizadas nos próprios celulares. E no condomínio de João, câmeras diversas são utilizadas, pelo senhorzinho de engenho transposto para a cidade, em filmagens de vigilância do porteiro que pretendiam demitir. Em contrapartida, o porteiro também assiste como, um *voyeur*, à vida privada dos patrões, pelas câmeras nos elevadores. O título do filme é sobre o som, mas poderia ter o subtítulo de “uma comunidade vigiada”.

Em *Aquarius*, os celulares são usados desde a função de captura de uma presa pelo predador, o prédio Aquarius e o empreiteiro, Diego, passando pela produção de pornochanchadas no apartamento superior ao de Clara e, por fim, por duas vezes tendo como protagonistas os cupins, em pequenos filmes de guerrilha e resistência, em que os cupins assumem o trabalho duplo, na diegese de *Aquarius*, de trabalhar tanto para a construtora quanto para Clara. Enfim, constituem-se de uma meia dúzia de filmes-dentro-de-filmes que vão realizando suas próprias narrativas, reforçando geralmente o tom do filme principal, mas também realizando uma intromissão digital no mundo analógico, no caso de *Aquarius*, que o filme tenta preservar.

Em *Bacurau*, logo nos créditos iniciais, ao som de “Não Identificado”, com Gal Costa, é possível ver já um primeiro dispositivo que filma a Terra, e vai realizando um *zoom-in* no Nordeste do Brasil, para logo transicionar para o verde da vegetação à margem da estrada, situada na diegese no oeste de Pernambuco. Esta localização geográfica do Nordeste ou Pernambuco, por imagem aérea ou de satélite, não é a primeira na filmografia de Mendonça Filho, já que, em *Recife Frio*, o suposto documentário argentino realiza, para o seu público, uma localização gráfica para o espectador, indicando exatamente onde se passavam os eventos. Assim, essas localizações nesses dois filmes se direcionam quase que exclusivamente à audiência não brasileira, ao situar

exatamente no mapa não só onde se dá a narrativa, o Estado de Pernambuco, mas a partir de que parte do mundo este cinema fala. A presença do drone-disco voador — ou “objeto não identificado”, OVNI — irá se tornar, ao longo da narrativa, quase no principal dispositivo de produção de imagens. Ou seja, após esta função de GPS para o espectador estrangeiro, ele passa a realizar outros gêneros os mais variados, dentro da diegese de *Bacurau*, de vídeos de vigilância a jornalismo sensacionalista e, até, inclusive, uma produção pornográfica.

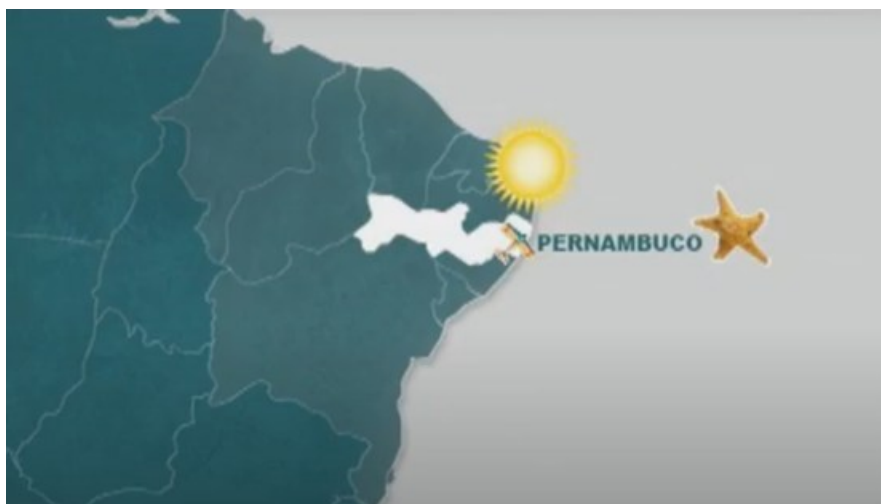


Figura 67 Mapa de Pernambuco em Recife Frio

Sobre a produção de filmes de vigilância, o disco voador/drone é responsável por todo o mapeamento geográfico da cidade de Bacurau, assim como controla o comportamento de alguns de seus moradores-chave, como no caso de Damiano, o curandeiro e responsável pelo fornecimento de psicotrópicos da vila. É o drone que também monitora os motociclistas cúmplices brasileiros, e captura a execução — não permitida a eles — de seus conterrâneos, quando a dupla de Bacurau voltava da fazenda onde houvera a chacina da noite anterior. Na filmagem das execuções, o drone se torna em um do tipo de guerra, tão popularizado agora com as guerras da Ucrânia-Rússia e a dizimação da população civil da Faixa de Gaza por Israel. É toda uma estética de guerra que abastece os *outlets* de mídia pelo mundo, com suas lentes com réguas graduadas nas

margens, como se fosse possível mensurar em polegadas e metros a carnificina que ocorre no solo. Por ser uma narrativa que acontece no futuro, o papel deste drone carrega o pessimismo quanto à situação do presente, com o sentimento de que nada irá mudar. A execução dos dois homens de Bacurau, descobrimos depois, também é filmada a partir do capacete de um dos motoqueiros (não mostrada na diegese), realizando-se assim uma produção cinematográfica mais elaborada, com duas câmeras, uma produzindo um enquadramento mais estético e posado, enquanto a câmera do capacete apresenta um cinema verité ou de videogame e imersão total na *mise-en-scène* da execução.

Figura 68 Ponto de Vista do Drone-Disco Voador

Em outra execução de moradores de Bacurau, desta vez o casal que foge à noite da cidade, não vemos a cena pelas lentes do drone, mas, em seguida, ao monitorar o casal de invasores em seu retorno à base, os flagra fazendo sexo na ravina, sadicamente excitados que estavam com a adrenalina das execuções. Assim, semelhantemente à filmagem de *Aquarius*, na cena do bacanal, vemos novamente dispositivos na diegese do filme produzindo filmes-dentro-do-filme, e este um *porn* com requintes de sadismo. Toda essa documentação imagética por parte do drone nos remete

a mais uma produção midiática e reflexiva dentro de *Bacurau*, que é a possível confecção de um documentário sobre este safári dos invasores.

No dia em que os motociclistas brasileiros retornam à base, pós-execuções de seus compatriotas, e devidamente seguidos e ameaçados pelo drone, há esse aspecto pouco comentado na narrativa de *Bacurau*, e que é uma das muitas paródias de gêneros que os diretores inserem na diegese do filme: a produção de um documentário sobre o safári, com depoimentos dos envolvidos sobre como estavam lidando com a situação, sobre como despertaram para o amor pelas armas. Então vemos dois dos invasores, Jake and Terry, sentados ao canto de um aposento, dando depoimento para provavelmente uma câmera, que não aparece no *frame*, reclamando que achavam que seria mais fácil, mostrando para a câmera oculta uma imagem de urtigas, como se não as conhecessem, e que causavam irritação. Enquanto isso, em outra sala, Julia, outra invasora, dá depoimento sobre como passou a amar as metralhadoras Thompson M1 de seu avô, da Segunda Guerra Mundial, como se falasse de brinquedos inofensivos, de bonecas trancadas em uma redoma de vidro. Portanto, há inserida em *Bacurau* essa pré-produção de um documentário distópico e bizarro, uma espécie de série para a TV do tipo “Our Planet” ou “Nat Geo” às avessas para *armchair travelers*, nos quais os animais em foco não são os selvagens ou dos oceanos, mas os seres humanos habitantes de Bacurau. Apenas lembrando que, quando os motociclistas brasileiros perguntam à dona da mercearia sobre “quem nasce em Bacurau é o quê”, a criança sentada atrás do balcão responde: “quem nasce em Bacurau é gente”, fato muito provavelmente esquecido ou ignorado pelos invasores estrangeiros e brasileiros.

Apesar do bizarro dessa produção de não ficção na diegese da narrativa, não são os invasores os únicos a criarem seus filmes. Uma parcela dos moradores de Bacurau tem também sua predileção pelo sensacionalismo e violência, principalmente porque o astro dos documentários

sobre execuções a que assistem, Pacote, voltou a viver entre eles. A coletânea que o DJ Urso projeta em seu caminhão, na mesma tela que projetou Carmelita em seu enterro, intitula-se “Top 10 Rei do Teco Pacote”, propiciando, assim, um cinema ao ar livre na cidade, com uma audiência compenetrada. A coletânea mostra diversas execuções sumárias capturadas em circuitos fechados de segurança (CFTV), em várias cidades do Estado de Pernambuco, inclusive no centro do Recife.

Assim, repetindo o gênero assistido pelos seguranças em *O Som ao Redor*, dessa vez o espectador do filme *Bacurau* pode assistir à performance que essas câmeras propiciam, realizando uma produção muito mais de espetacularização da violência do que propriamente vigiar algo. Ao final, os dispositivos móveis, celulares e tablets dos jovens de Bacurau ainda surgem para registrar, em fotos e vídeos, as cabeças degoladas dos invasores. O gênero resultante dessas filmagens será, dentro do quadro distópico instaurado, provavelmente *reels* de Instagram ou TikTok, ou outras redes sociais.



Figura 69 Pacote como estrela dos CFTV



Figura 70 População produz seus filmes

Portanto, esse histórico de violência apreciado pelos moradores, e pela experiência de andar à margem ou contra a lei estabelecida, tudo tão bem orgulhosamente mantido no museu, diminui bastante a diferença entre a brutalidade dos invasores e a dos moradores, deixando claro ao final que a aventura era muito mais arriscada do que os estrangeiros pensavam. Quando os motociclistas brasileiros fizeram uma visita à cidade, para instalar um cortador de sinal de celular, por duas vezes foram convidados a visitarem o museu, como se fosse um aviso, mas este foi

ignorado por eles. E ao final, Terry, o invasor morto por Lunga passou a pertencer ao inventário do museu, com suas roupas furadas de bala, e seu próprio sangue na parede, que não será mais lavada ou pintada para a posteridade.

Há também, quando este mesmo Terry adentra uma casa, a presença de uma TV ligada, com a notícia de que as “execuções públicas recomeçam às 14h” no Vale do Anhangabaú, na região central da cidade de São Paulo. A informação é legendada na versão americana, trazendo uma expansão do arco narrativo, com informações que não existiam, até então, sobre o contexto brasileiro na narrativa, que se passa no futuro. Então, além do que o espectador já sabia, sobre o desvio da água da cidade, e do conluio entre o político local e os estrangeiros, esta tela insere um vídeo do gênero jornalístico sugerindo que, provavelmente, o Brasil está sob um regime autoritário e reacionário, geralmente afeito a esse tipo de espetáculo grotesco exemplar de execuções ou flagelos em praça pública. A duplicação da tela da TV dentro da tela do cinema traz, portanto, uma camada extra de significado relevante para a narrativa principal.



Figura 71 TV expandindo reflexivamente a narrativa

Quanto à comunicação do filme com o espectador pernambucano, já citamos o papel de Damiano não apenas como uma espécie de Pajé conhecedor das plantas e medicinas naturais, mas

ele e sua esposa como bacamarteiros. Os bacamarteiros de Pernambuco têm tamanha presença no folclore estadual que eles têm o dia de São João, 24 de junho, como o Dia Estadual do Bacamarteiro, instituído por lei (Vasconcelos). A origem da tradição se confunde com o passado de resistência aos holandeses e a guerra do Paraguai, com Mendonça Filho e Dornelles mantendo, assim, a mística da resistência pernambucana em um momento crucial para a narrativa: eles são os primeiros de Bacurau a executarem invasores, explodindo literalmente a cabeça do estrangeiro, Willy, tornando Bacurau em um gênero realmente *gory*. Para Mendonça Filho, a intenção era esta mesmo: de chocar, embora ainda ele pense que, na maior parte do tempo, o sentimento predominante é o de terror vindo de uma ameaça externa por um bom tempo não nominada:

Of course, people seem to be very impressed by the very graphic scene in the cabin. When we get the first reaction from the people of Bacurau. And we thought that it should be graphic and surprising and startling in how graphic it was, is. So, the word horror has come up a few times. But I do believe that the film is built on a feeling of terror. Particularly involving the siege, the attack, and the sense of destruction that comes from the outside. (Titze)

Portanto, os bacamarteiros têm essa dupla função de demarcar o início da reação, e é uma reação realizada explicitamente por uma manifestação pernambucana, com todas as camadas de sentido ocorrendo ao mesmo tempo, com o passado e origem do folclore. E é uma reação com armas do século anteriores ao século XX, ou seja, bem mais antigas e *vintage* do que o que a invasora Julia pensava de sua metralhadora Thompson. Por ser uma cena tão brutal e gráfica, como assim o queriam os diretores, além de o casal estar totalmente nu, talvez a maneira de empunhar as armas passe despercebida. Mas nas fotos, nas paredes do Museu de Bacurau, há uma segunda

chance de o espectador entender que a maneira que eles atiravam não era aleatória, ao mostrar várias fotos posadas de bacamarteiros do passado.

Em adição, há ainda a roda de capoeira, com todo o seu histórico de precursora do Frevo, que é a maior manifestação pernambucana, em mais um círculo de solidariedade nos filmes de Mendonça Filho. Essa relação da capoeira com o frevo é explorada em *Retratos Fantasmas*, quando capoeiristas, ao perceberem a aproximação da polícia, passam a dançar frevo, tamanha a semelhança de alguns movimentos. Desde *Recife Frio*, com a roda da ciranda que traz o sol de volta, passando pelo círculo de amigas de Clara, em *Aquarius*, nos deparamos com esses círculos na cinematografia de Mendonça Filho.

No caso de *Bacurau*, o círculo se apresenta como preparação de combate pelos que ficaram para lutar juntos, e como comunidade. No roteiro original, o casal que foge da cidade era talvez a família mais abastada da cidade, morando na melhor casa, e os únicos a registrarem as retinas com o prefeito para votar. Ou seja, um casal sem consciência nenhuma de vida em comunidade, que se sujeita a um político totalmente corrupto, por talvez identificação de classe, e que procura soluções individuais para problemas que só poderiam ser resolvidos pela comuna. Na versão filmada, o aspecto de classe social não é apresentado, ainda assim, ao tentarem fugir na calada da noite são fuzilados na estrada pela dupla que estava à espreita. No enquadramento que vemos a capoeira, percebe-se à distância que é, na verdade, um semicírculo, mas, no próximo corte que aproxima o espectador do grupo, este semicírculo apenas esperava o posicionamento fixo da câmera que, com seu ponto de vista, põe o espectador no lado que faltava para fechar o círculo, inserindo-o na comunidade.



Figura 72 74 Bacamarteiros em ação



Figura 73 75 Bacamarteiro no museu da cidade



Figura 74 Os círculos de Mendonça Filho: capoeira

Finalizando essas questões da reflexividade que, sempre lembramos, nem sempre se relacionam com quebras de quarta parede ou a presença de dispositivos e processos de filmagem dentro dos filmes, retomamos Christian Metz quanto ao aspecto de se utilizar atores muito conhecidos, que trazem dos outros filmes “ecos” de seus papéis passados, despertando, de certa maneira, o espectador de seu sono e imersão na ficção da narrativa (Impersonal Enunciation 69).

E não é necessário aqui falar apenas de atores célebres, como Sônia Braga e Udo Kier, mas, como já citamos, Rubem Santos, só para trazer talvez o ator mais presente nos filmes de Mendonça Filho, como, agora, o motorista do caminhão-pipa. Mas, apenas destacando outros, em *Bacurau*, há a presença importante de Bárbara Colen, como Teresa, que fez o papel de Clara jovem, na abertura de *Aquarius*. Há a Clebia Souza, a empregada Luciene, de *O Som ao Redor*, num papel discreto e sem fala, como Ângela. Presente também Black Jr., o DJ Urso, com papel importantíssimo para a comunidade de Bacurau, que já havia participado de *Recife Frio*, como um dos vendedores de bugigangas adaptadas ao frio da cidade, e de uma cena longa, em *O Som ao Redor*, como proprietário de banca de revistas do bairro, que foi infelizmente cortada da versão final. Mendonça Filho conta, em (2020 9), o quanto foi triste ter de cortar a cena, porque o filme

já estava muito longo, sem avisar ao ator. Mas, em *Bacurau*, o diretor parece ter recompensado plenamente Black Jr. pelo corte em *O Som ao Redor*. Lamentavelmente, o ator Black Jr. faleceu em 2022, aos 49 anos. Há a presença também de Buda Lira, como o homem que foge com a esposa à noite, sendo fuzilados na estrada, e que foi o irmão de Clara na segunda parte de *Aquarius*. E, por fim, em outra nota triste, presente está a excelente Zoraide Coletto, que foi a inesquecível Ladjane, a empregada de Clara em *Aquarius*, e que, em *Bacurau*, é a Madame do caminhão-bordel que visita a cidade com sua trupe. A atriz faleceu em 2020, e recebeu uma homenagem de Mendonça Filho em suas redes sociais¹⁸.

Contudo, para se deter apenas em Rubem Santos, com participação em *O Som ao Redor*, *Aquarius*, *Bacurau*, e *Retratos Fantasmas*, é muito difícil não ver a reflexividade em cada personagem que o ator vai dando vida. E a cada filme os personagens vão ganhando mais espaço, metragem e, acima de tudo, o espectador passa a saber mais sobre eles, ficando a impressão de que todos eles representam um panorama de personagens mais humildes, vindos das classes menos favorecidas, mas importantes na economia das narrativas e da compreensão da própria sociedade brasileira.

Pode-se dizer que Rubem Santos faz parte de um *star system* ou um *star text* na filmografia de Mendonça Filho, pelo qual o espectador passa a reconhecer seu papel intertextual através dos filmes. A partir de pequenas participações, sua presença vai cada vez mais se demarcando, ao ponto de, em *Retratos Fantasmas*, ele representar um dos prováveis fantasmas da narrativa. Assim,

¹⁸ “Zoraide Coletto RIP, grande atriz, grande pessoa. Acordei com a notícia de que nos deixou hoje. Tive a honra e o prazer de trabalhar com Zoraide em AQUARIUS e em BACURAU. Ela foi Ladjane com enorme compreensão de como o Brasil e Pernambuco funcionam. Foi a madame em BACURAU, dona do trailer dos prazeres e lembrando o prefeito que “puta também vota”. Que rosto, que voz e que mulher forte. Obrigado. Um grande abraço na família e nos amigos.” Disponível em: https://www.instagram.com/kleber_mendonca_filho/p/CF9YMaJB4Wx/

em o *Som ao Redor*, sua participação se resume a duas cenas. A primeira, quando João tenta arrancar informações dele e do lavador de carro sobre o roubo do carro da namorada. Eles, por medo de represálias, se calam e dizem que nada viram. Em seguida, ao tentar auxiliar a madame que saía para pegar o carro, com as mãos carregadas, é escorraçado por ela de maneira grosseira. Ele se vinga arranhando o carro com a chave dele, pelas costas dela. É uma cena de tal violência contida, e tão representativa de toda a tensão social da qual o filme trata, que o som da chave na lataria do carro é um dos mais importantes “sons ao redor”, senão o mais importante. Em *Aquarius*, como vimos, ainda em um papel de subalterno, de pedreiro da construtora, Rivanildo desde o início demonstra que não concorda com o comportamento abusivo de seus chefes, mas, como precisa do emprego, se submete. Ao final, resolve sair da empresa e retorna para avisar a Clara sobre os cupins. Assim, em *O Som ao Redor*, não sabemos quase nada sobre ele, embora ele aja da mesma maneira, tentando salvar o emprego, e não se meter em “briga de barão”, como dizia Ladjane. Mas em *Aquarius* já é possível ter uma compreensão sobre seu código de ética, de um homem pobre que precisa do emprego, mas não coaduna com práticas desonestas.

E chegamos a *Bacurau*, em que ele faz o papel de um homem simples, Erivaldo, que dirige um caminhão-pipa, realizando um papel vital para a sobrevivência da cidade. Não sabemos se ele trabalha para alguém ou o caminhão é dele, mas é possível ver agora várias características de seu caráter, de coragem, de ser destemido, ao visitar com Teresa a represa que desvia a água de Bacurau, e nem se move ao ver o capanga dar tiros para o alto. Ele também tem um código de ética, agora fortemente arraigado na tradição de Bacurau, a cidade dos coiteiros. Ou seja, na comunidade, não se delata ou entrega fugitivos da justiça, principalmente quando esses fugitivos estão lutando pela sobrevivência da cidade deles, como Lunga. Por falar em Lunga, um detalhe que pode passar despercebido, Erivaldo trata Lunga como “ela”, demonstrando uma sensibilidade

avançada, para um homem do sertão, quanto à questão de gênero. Então há uma mudança entre o personagem de *O Som ao Redor*, que não delata o neto do coronel por medo, e Erivaldo que não delata, nem com a recompensa, porque sabe sobre onde ele pertence e qual o código de honra da comunidade, o que é também imediatamente confirmado por Teresa, ao lado dele no assento de passageiros do caminhão.

Enfim, Rubem Santos carrega esta reflexividade, segundo Metz, de ir carregando seus papéis prévios de outros filmes, o que se torna ainda mais interessante quando o ator trabalha em vários filmes do mesmo diretor, como é o caso dele com Mendonça Filho. Quando falarmos de *Retratos Fantasmas*, retomaremos mais uma participação bastante relevante de Rubem Santos, desta vez como um motorista de Uber que conduz o próprio Mendonça Filho pela cidade do Recife à noite, como se fosse a criatura passeando com seu próprio criador.

Por fim, a presença de Udo Kier e Sônia Braga traz para *Bacurau* todo o jogo de referências para cinéfilos e, também, de paródia que o próprio filme carrega. O espectador que não percebe essas referências perde muito deste lado até humorístico que o filme carrega, levando a narrativa muito a sério. Um exemplo dessa paródia está na presença de diálogos clichês de filmes de guerra, e linguagem militar que os invasores adotam, comunicando-se pelo rádio e ditando posições geográficas para os comparsas deles, como se fossem soldados profissionais. E quando Joshua, um dos invasores, mata uma criança, o debate que se segue entre Terry e Michael é totalmente paródico e intertextual. Primeiro porque Michael, forçando bastante o sotaque de alemão falando inglês, faz toda uma análise dos personagens que Joshua e Terry estão desempenhando na narrativa e, por extensão, de filmes de gênero, de *bad guy* e *good guy*. Em segundo, porque Terry, ao chamar Michael de “Nazi” traz para a narrativa os papéis passados de Udo Kier, inclusive como Hitler, que se ofende, e atira nele e seu colete à prova de balas.

Ao final, temos este encontro extraordinário de Michael-Kier e Domingas-Braga na entrada da cidade, quando ela recebe o estrangeiro com uma mesa e banquete. No roteiro, já há a informação de que Michael havia começado a agir erráticamente, principalmente porque Carmelita já havia feito uma aparição ao lado dele (cena não mantida na versão final). Mas o fato é que Michael não executa Domingas, e até se explica depois com os companheiros que “ele não matava mulheres”. Mas, ao descrever pelo rádio esse encontro, não há como não notar que, mais uma vez, ele trouxe para a narrativa de *Bacurau* o papel agora de um espectador estrangeiro de Sonia Braga. Ao comentar o encontro com Domingas, ele então diz “I met this interesting and very strange lady”, o que poderia se referir à Sonia Braga de *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, mas, muito provavelmente, a *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), de Hector Babenco, em que Braga faz o papel duplo desta mulher misteriosa dos filmes imaginários, portanto filmes-dentro-do-filme do personagem Luís Molina (William Hurt) e a mulher das memórias de Valentin (Raul Julia), os dois prisioneiros que dividem a cela na narrativa.

Assim, além do jogo intertextual e paródico de *Bacurau*, dos filmes-dentro-dos-filmes realizados por drones e dispositivos móveis, é possível ver ainda a presença destes atores carregando reflexivamente seus papéis prévios para dentro da narrativa, mesmo quando o ator não tem a função de protagonista, como Rubem Santos e, com certeza, com a presença de estrelas como Udo Kier e Sonia Braga, que enriquecem a narrativa de *Bacurau* com sua carga intertextual, de seus personagens anteriores, mas também, como Sonia Braga, o papel que a atriz exerce na audiência estrangeira, tão percebido nas resenhas sobre *Aquarius*, e que ser reproduz na diegese de *Bacurau*, no encontro de um cidadão e ator europeu com uma mulher e atriz brasileira.¹⁹

¹⁹ Apenas como nota anedótica, Sonia Braga conta em entrevista que Udo Kier a convidou para um almoço, quando estavam filmando na pequena cidade de Parelhas-Bacurau: “tomorrow we have a date”. No dia seguinte, diz Braga que ele bateu na porta dela totalmente à caráter, de paletó

8.5 *Haunting*: os Espectros de Cangaceiros e Coiteiros Retornam

Em *Bacurau*, os mortos não descansam. Assombrações percorrem o sertão não como entidades espirituais dissociadas da realidade, mas como forças latentes que se recusam a desaparecer diante da narrativa de progresso, mesmo em face da discrepância do domínio tecnológico do pequeno povoado em relação ao invasor. Esta pequena vila que dá nome ao filme é, ela mesma, um fantasma cartográfico: apagado já desde o início da narrativa do mapa oficial, eliminada, assim, da geografia tecnológica de um provável *Google Maps* que decide o que quer ou não mostrar em seus mapas virtuais. Mas já de saída, também, Mendonça Filho retoma, como antídoto, o uso de suas cartografias afetivas e de resistência, vistas em *Aquarius*, na carta dos meninos a tia Lúcia, ou, posteriormente, retornaria com a cartografia sentimental em *Retratos Fantasmas*.

Assim, quando o professor Plínio e seus estudantes carentes percebem que a vila de Bacurau não aparece nem no tablet surrado com visor quebrado, nem na imagem projetada na TV, o professor simplesmente volta ao mapa que estava enrolado na parede. Este mapa é fiel ao que estava planejado no roteiro, quando Mendonça Filho e Dornelles o descrevem como “um desenho artístico ilustrativo da comunidade, um mapa analógico e afetivo de Bacurau (...) Mapa técnico de Bacurau em tons lindamente manuais” (Três roteiros 240). No mapa belíssimo, o professor Plínio assegura aos seus alunos que Bacurau existe e continua lá na cartografia local, como sempre esteve. Como vimos no capítulo sobre o conceito de *Haunting*, conforme pensado por Derrida e retomada por autores como Avery Gordon e Mark Fisher, é possível compreender esse retorno dos

e gravata, cabelo impecável, quando a temperatura estava na casa dos 37 Centígrados. Foram, assim, almoçar em uma padaria, que era o melhor lugar naquele dia na cidade. (Bacurau Audio Commentary)

invisibilizados, nem sempre fantasmagóricos, como uma prática de resistência à violência histórica social do apagamento.

Quanto a este tópico do *Haunting*, recapitulemos o que já foi dito sobre *Bacurau* e alguns estudos de casos que já surgiram em capítulos anteriores, e que serão ainda explorados neste capítulo. Portanto, além da resistência da própria *Bacurau* em existir no mapa do Brasil, há o retorno assombrado de Carmelita, como uma espécie de protetora da cidade contra os invasores estrangeiros, e há o retorno alegórico do cangaço e a presença quase física dos cangaceiros originais, representados por suas cabeças expostas em fotografias no Museu da cidade. Essas cabeças tornam-se quase atemporais no contexto de violência no campo, nas matas, nas cidades, no contexto de desigualdade social que o capitalismo ainda não conseguiu resolver, nem nos centros mais desenvolvidos economicamente, nem muito menos ao sul do globo terrestre. A presença dos cangaceiros surge, assim, como um senão brasileiro ao fim da história, como vimos em Derrida contra Fukuyama, um senão que põe essas assombrações em posição semelhante ao fantasma de Marx assombrando a ideia de capitalismo que não conduz a algum tipo de igualdade social.

Além dessa assombração cangaceira simbolizando as contradições capitalistas, que não fazem chegar prosperidade para todos, pelo contrário, retiram o acesso livre até da água (também privatizada) da pequena *Bacurau*, o retorno dos cangaceiros é também uma assombração tipicamente cinematográfica brasileira. Esta assombração volta para questionar essas contradições e ambiguidades na sociedade brasileira quanto ao banditismo por questão de classe. Ou seja, questiona-se se o banditismo é causa ou consequência da violência, especialmente a violência do Estado.

Portanto, quanto ao cinema pernambucano, essa presença do cangaço, continua a assombrar, desde a retomada, nos anos 1990, suas telas. Lembrando aqui a aparição do próprio Lampião, em suas imagens recuperadas, em *Baile Perfumado* (1996), e, dissimuladamente, no vigia de *O Som ao Redor*. Agora, em *Bacurau*, há a aparição desta dupla Pacote e uma Lunga andrógina, esta última que parece reunir em um só corpo Lampião e Maria Bonita, ambos retornando em defesa da comunidade que os protegia no passado.

Assim, em *Bacurau*, os espectros não apenas assombram; eles protegem e inspiram o revide. Bacurau não é apenas uma pequena vila esquecida e desprotegida, uma paisagem surpreendentemente verde para o sertão. Ela é um memorial de inúmeras lutas, violências e massacres que correm subterrâneas à cidade — literalmente. A cidade é um arquivo da história na resistência de Canudos, o cangaço, as lutas indígenas, as lutas camponesas (lembrando a influência tão importante do documentário *Cabra Marcado para Morrer*) e, importante, a violência policial nas cidades brasileiras.

Quanto a esta violência policial, várias cenas de *Bacurau* indicam que a cidade foi não só abandonada, mas que há uma animosidade patente entre a população e a segurança pública, com seus carros antigos furados de bala, neste tempo futuro em que se situa a narrativa. E pior: a clara alusão aos assassinatos da polícia de pessoas negras nas favelas, quando uma das crianças é assassinada pelo invasor, Josh. Na justificativa dele, ele diz que o menino carregava algo na mão (na verdade, uma lanterna), que poderia ser uma arma, e por isso atirou. Desculpa semelhante foi dada pela polícia, ao caso do garçom assassinado, Rodrigo Serrano, na favela Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro, por carregar um guarda-chuvas (Moura). Enfim, cada fragmento do espaço da comunidade de Bacurau está impregnado dessas camadas de resistência, e com um memorial tão bem mantido em seu museu. E o retorno do reprimido — conceito central tanto no *Unheimlich*

freudiano quanto na *Hauntology* derridiana — se atualiza aqui como a recusa de silenciar os vencidos ou simplificar a leitura sobre a violência no Brasil.

Embora o filme carregue muitas camadas interpretativas, esforço que Mendonça Filho sempre tenta imprimir em seus filmes, não é preciso ir muito longe para interpretar *Bacurau* como um *Nordestern* brasileiro, atualizado para o século XXI. São muitas as marcas deixada ao longo da narrativa de que a vila de Bacurau tem um passado rebelde com relação à ordem estabelecida, o que é manifestamente revelado no museu, mas ocultado sob seu marco metálico de Azimute, o qual é escavado por Lunga e população para enterrar o chefe dos invasores, Michael. Assim argumenta-se aqui, quanto ao retorno de assombrações, que *Bacurau* é um filme pernambucano sobre uma comunidade fronteira nordestina que resiste ao apagamento geográfico e social. Essa resistência envolve uma luta organizada pela sobrevivência diante da violência política, incluindo limpeza étnica, fome e acesso à água potável.

Essa violência política, dirigida não apenas aos pobres, mas também às comunidades indígenas e negras, gerou, entre o final do século XIX e meados do século XX, no Brasil, movimentos messiânicos e o fenômeno dos bandoleiros conhecidos como cangaceiros. Embora esse fenômeno tenha deixado de existir — especialmente após o assassinato e a decapitação de Lampião e de sua esposa, Maria Bonita, em 1938 — seus espectros ainda exercem um debate controverso no Brasil sobre a criminalidade em contraste com a falta de justiça social, embaralhando frequentemente as linhas entre o bem e o mal, heróis e criminosos. Atualmente, ainda se levanta a questão: se estivessem em uma região com menos opressão social e fome, os cangaceiros sequer teriam existido?

Bacurau é uma cidade fronteira habitada por uma comunidade diversa de nordestinos, mas que também abriga seus cangaceiros do século XXI — como o matador de aluguel "Pacote"

e sua parceira, a heroína e assassina andrógina local, "Lunga". A cidade também conta com os descendentes dos coiteiros, os moradores que costumavam oferecer abrigo, refúgio e proteção aos cangaceiros no início do século XX. Assim como aconteceu no passado, a cidade também é atacada por forças especiais pagas pelo Estado, o que faz desses invasores uma versão moderna da Volante — a força policial especial encarregada de caçar os cangaceiros. Por meio de uma presença fantasmagórica — especialmente concentrada na memorabilia do museu da cidade — reforçada pela trilha sonora, os espectros dos cangaceiros decapitados retornam ao cinema pernambucano e brasileiro com grande sensacionalismo e decapitações bárbaras.

No cinema pernambucano, eles fazem parte do imaginário coletivo, especialmente quando, no filme *Baile Perfumado*, cangaceiros reais fazem uma aparição fantasmagórica em imagens de arquivo dos anos 1930, filmadas por Benjamim Abraão. Em duas das cenas filmadas por Abraão, o próprio Lampião se dirige à câmera, falando de maneira assustadora. Por ser um cinema silencioso, sem a captação do áudio no momento da filmagem, e falado em um português dialetal da época, o que Lampião disse em uma das cenas não foi ainda totalmente traduzido por sua expressão labial. Mas, na que foi traduzida, enquanto ele desembainha um punhal de quase meio metro para a câmera ele diz: “esse é pra furar todo mundo. Muitas pessoas. Fura até o chifrudo” (Mello). Ou seja, no universo fantástico e violento de Lampião, nem mesmo o demônio escapa das escaramuças sangrentas do sertão brasileiro.

Essas assombrações dos cangaceiros em o *Baile Perfumado* e *Bacurau*, numa espécie de presença em ausência cinematográfica, representam, por um lado, uma problematização da injustiça social na região, lembrando Avery Gordon, de que esses fantasmas voltam para o que lhes é familiar. Portanto, nesse regime de loucura e violência que é a narrativa de *Bacurau*, de injustiça social, de opressão Estatal, os antigos espectros dos cangaceiros ouvem o chamado para

retornar e assombrar novamente não só a cidade, mas o próprio cinema brasileiro. Mas, por outro lado, os espectros também inspiram um ato de vingança, consumado nas execuções invertidas na cidade, quando os poderosos forasteiros são os que acabam grotescamente decapitados.

Quanto ao cinema brasileiro, o tema do cangaço foi, por muitos anos, um dos preferidos. Nas décadas de 1950 e 1960, dezenas dos chamados *Nordesterns* foram lançados no mercado nacional, chegando a trinta e quatro produções (Nogueira and Cunha Filho 40). *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, é um bom exemplo, tendo vencido o Prêmio Internacional em Cannes, de melhor filme de aventura, no mesmo ano de seu lançamento. O Cinema Novo também não escapou da influência do cangaço, com Glauber Rocha trazendo repetidamente os cangaceiros de volta em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).

Neste último, Rocha explora contundentemente todas as implicações da injustiça social, da fome, do misticismo e do cangaço, quando o matador de cangaceiros Antônio das Mortes, presente no primeiro filme, retorna para investigar uma possível nova ameaça cangaceira na cidade. No entanto, descobre-se que o “perigo” era apenas um beato — outra figura familiar nesse ambiente conturbado —, alucinando e incorporando o espírito e os discursos de Lampião. Não é difícil ver neste filme a assombração, tal como descrita por Avery Gordon, de fantasmas ligados a eventos que os unem ao passado e precipitam suas reaparições. E, no caso, um fantasma que, de fato, fala. Em *Bacurau*, embora os cangaceiros do passado não falem, sua presença é inegável.

Ainda contextualizando essa presença dos cangaceiros no cinema brasileiro e em *Bacurau*, o tema de Lampião é algo incontornável no imaginário popular do Nordeste, e, por isso mesmo, o tema ressurge recorrentemente nas artes, no cinema, e na música. Um exemplo da importância de Lampião no imaginário popular, e, porque ele sempre retorna, foi o anedótico e peculiar plebiscito

em sua cidade natal, Serra Talhada –PE, em 1991, sobre se erigiriam na cidade uma estátua gigante em homenagem ao cangaceiro. O plebiscito contagiou a capital do Estado, Recife, e se estendeu ao sul do país (Mendes). Ou seja, em uma espécie de *Haunting*, Lampião retornava a sua cidade natal para uma campanha, dessa vez não com armas de fogo e punhais, mas de forma fantasmagórica, tentando firmar de vez sua imagem como herói local. Após acalorado debate, o “sim” à estatua venceu com 76% dos votos, mas, ironicamente, a estátua não foi construída em praça pública, como se queria.

Enfim, o “não” já ia vencendo tacitamente, desde então, quando, em 2018, o assunto voltou à tona. Segundo reportagem da BBC Brasil, um novo projeto de levantar-se não uma, mas três estátuas, avançou, com a inclusão de uma de Maria Bonita, e uma de Zambelê, um dos cangaceiros mais próximos de Lampião (Mendes). Apesar de haver oposição e ameaças, as estátuas acabaram por serem erigidas, mas em uma propriedade privada, ao lado de um museu temático do cangaço. Contudo, quanto àquele conturbado início dos anos 1990, com quedas de muros, de fim da União Soviética, de reformas neoliberais, foi surpreendente que o fantasma de um cangaceiro, de um bandido morto nos 1930 no sertão mais arcaico, insistisse em retornar, em plebiscito acalorado.

Na sequência do plebiscito, dois anos depois, Lampião e os cangaceiros ressurgem em três músicas, uma de Gilberto Gil, e duas de Chico Science & Nação Zumbi. Na música de Gil, impressionado pelo plebiscito de Serra Talhada, *O fim da História* (1992) o compositor o compara a um mito e a um czar deposto e reconduzido, o que seria o retorno do “governador do Nordeste”, como era apelidado o cangaceiro à época dele:

Não creio que o tempo

Venha comprovar

Nem negar que a História

Possa se acabar

Basta ver que um povo

Derruba um czar

Derruba de novo

Quem pôs no lugar

(...)

Por isso é que um cangaceiro

Será sempre anjo e capeta, bandido e herói

Deu-se notícia do fim do cangaço

E a notícia foi o estardalhaço que foi

Passaram-se os anos, eis que um plebiscito

Ressuscita o mito que não se destrói

Oi, Lampião, sim, Lampião não, Lampião talvez

Lampião faz bem, Lampião dói

Sempre o pirão de farinha da História

E a farinha e o moinho do tempo que mói

Tantos cangaceiros

Como Lampião

Por mais que se matem

Sempre voltarão (Gilberto)

Então não foi surpreendente ver, nessa sequência de eventos, mais uma aparição do cangaceiro, desta vez na cidade do Recife, no disco inaugural — e seminal — dos *mangueboys* Chico Science e Nação Zumbi (CNSZ), *Da Lama ao Caos* (1994). Já na abertura do disco, na faixa *Monólogo ao Pé do Ouvido*, Science anuncia:

Viva Zapata!

Viva Sandino!

Viva Zumbi!

Antônio Conselheiro!

as panteras negras

Lampião, sua imagem e semelhança

Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia (Monólogo)

Como se pode ver, Chico Science, vindo de uma periferia pobre e violenta, seria partidário do “sim” no plebiscito, associando Lampião com uma hoste de rebeldes e revolucionários que, com a exceção de Zumbi, foram alguns contemporâneos do cangaceiro, como o mexicano Emiliano Zapata, o nicaraguense Augusto Sandino, e o brasileiro Antônio Conselheiro sendo uma referência mais antiga. Nenhum deles teve morte natural. Zumbi e Conselheiro mortos sitiados em combate. Sandino, Zapata e Lampião em emboscadas. Apesar de o disco começar com a imagem mítica de Lampião, ligada a outros revolucionários, o cangaceiro se atualiza na faixa seguinte, *Banditismo Por Uma Questão de Classe*, como um habitante dos morros e favelas das grandes cidades brasileiras, perseguido por uma polícia brasileira altamente problemática, que, por ser uma organização de Estado, não poderia manter um histórico de vendetas de matadores (*vigilantes*) e esquadrões da morte:

Há um tempo atrás se falava de bandidos

Há um tempo atrás se falava em solução

Há um tempo atrás se falava em progresso

Há um tempo atrás que eu via televisão

(...)

Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela

A polícia atrás deles e eles no rabo dela

Acontece hoje e acontecia no sertão

Quando um bando de macaco perseguia Lampião

E o que ele falava outros hoje ainda falam

Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala

Em cada morro uma história diferente

Que a polícia mata gente inocente

E quem era inocente hoje já virou bandido

Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido (Banditismo)

Portanto, para Chico Science, muda-se a época e a geografia, do sertão para o espaço urbano, mas os atores são os mesmos, as condições sociais permanecem precárias, e a solução policial do Estado, do “bando de macaco”, matando no atacado, sem julgamento, a gerar mais cangaceiros e Lampiões. Em menos de dois anos, após o lançamento de *Da Lama ao Caos*, Lampião faria sua estreia em *Baile Perfumado*, com imagens documentais, mas que, ao longo do

cinema de Mendonça Filho, sempre está retornando de maneira alegórica, como em *O Som ao Redor e Bacurau*.

Em *Bacurau*, essa batalha alegórica e moderna encenada entre cangaceiros, volantes e coiteiros é, por vezes, explicitamente declarada, e, em outras, apresentada de forma mais sutil. Quando o caminhão-pipa faz sua primeira viagem para Bacurau, na sequência inicial, uma imagem de Lunga aparece no mostrador do rádio, indicando uma recompensa para quem a entregar ("a", como se refere o motorista Erivaldo à criminosa andrógina). Tanto Erivaldo quanto Teresa afirmam expressamente que jamais fariam isso, mesmo sabendo que a recompensa é alta. Assim, eles se revelam como coiteiros, enquanto Lunga é apresentada como uma cangaceira. Na cidade, há o outro foragido, Pacote, que leva uma vida tranquila na comunidade, aparentemente tentando se regenerar. Mas a cidade — especialmente os homens e os jovens — o veem como uma celebridade. Todas as noites, como comentamos acima, há uma espécie de exibição cinematográfica de seus assassinatos capturados por câmeras de segurança espalhadas pelo Estado de Pernambuco. Ele tenta negar a autenticidade de alguns desses registros, mas sem sucesso. Mais uma vez, parece evidente para o público, especialmente em Pernambuco, que a cidade não condena o foragido (o cangaceiro).

Ainda, o prefeito, Tony Jr., é o político corrupto estereotipado que explora a comunidade e aparece apenas para pedir votos. Ele finge estar praticando caridade ao descarregar um caminhão de livros velhos no chão e distribuir medicamentos e alimentos vencidos. Ao mesmo tempo, está envolvido em um impasse com empresas de água ou energia que construíram uma barragem, cortando o acesso da cidade à água potável, além de ter vendido a cidade para o safári dos estrangeiros. Mas Tony Jr. representa ainda mais arquétipos na diegese alegórica de *Bacurau*. Ele é assim um senhor de Casa Grande, com poder sobre os corpos de todos: homem, mulher ou

menina da cidade. Após os moradores evitarem falar com ele, escondendo-se dentro de suas casas, ele envia um de seus capangas para trazer uma das prostitutas, contra a vontade dela, para levá-la e satisfazer seus caprichos e dos capangas.

Quando a cidade percebe que está sob cerco, Pacote vai atrás de Lunga em busca de ajuda. Lunga é uma das personagens mais marcantes do filme e é uma cangaceira perseguida por ter se aliado à população e tentado, sem sucesso, explodir a barragem. Como não há cangaceiras em Bacurau, Lunga ocupa ambos os papéis. Seu papel é crucial tanto para o enredo quanto para os espectros dos cangaceiros, por ser Lunga a encarregada das decapitações com grande estilo e fúria. Ele/Ela (ou Elo) é, verdadeiramente, um anjo da vingança.

Quando a cidade é de fato invadida pelo grupo do safári, o museu de Bacurau começa a atuar quase como um personagem. O museu é um dos elementos que parecem justificar as críticas feitas por Peter Debruge quanto às muitas alusões à cultura e história local, em que notas de rodapé seriam mais úteis. Por isso, espectadores alheios à cultura nordestina podem sentir o mesmo estranhamento ao entrar no museu que o atirador estrangeiro, Terry (Johnny Mars). Logo após entrar, há um plano muito engenhoso no qual a câmera utiliza as pernas de Terry como moldura para enquadrar uma página de jornal antigo exposta na parede. A manchete traz uma notícia sobre a polícia atacando coiteiros em Bacurau, “Coiteiros de Bacurau são alvo da volante”. Contudo, como não é possível a nota de rodapé explicando o que são coiteiros, a legenda em inglês para os estrangeiros torna-se em um caso de *lost in translation*, com “Rebellion Quashed in Bacurau”. Permanece, de certa maneira o aspecto rebelde da cidade, mas perde-se um dado importante sobre a sua própria identidade e referências da narrativa: Bacurau é uma cidade habitada por coiteiros e cangaceiros, e Terry está caçando-os como parte de uma unidade volante moderna. Ele deveria ter

presentido os maus presságios ao entrar no museu, que vão se reforçando com a ausência de armas da parede, mas seu sentimento de superioridade ocidental o trai.

A primeira manifestação dos espectros dos cangaceiros é muito sutil e rápida — qualquer espectador poderia tê-la perdido com um simples piscar de olhos. Mas os cangaceiros estão ali, ou pelo menos suas cabeças decapitadas, mostradas numa fotografia que a câmera revela *en passant*. Quando Terry é baleado e morto por Lunga, o *close-up* nas cabeças dos cangaceiros torna-se mais explícito, com o auxílio de efeitos sonoros tensos, adicionando dramaticidade e ligando claramente a ação de Lunga à vontade dos cangaceiros.

Logo após, Terry e o restante de seus companheiros serem mortos e decapitados, o regime de loucura se intensifica. O líder do grupo, Michael, tenta se suicidar. No entanto, ele é interrompido por uma visão de Carmelita, a matriarca de Bacurau, que o impede e o distrai para a chegada de um dos defensores avançados da cidade, que o rende colocando-o geograficamente como um estrangeiro: “o que você está fazendo na minha terra?”. Infelizmente para Michael, ele não terá muito tempo para responder, pois logo em seguida é enterrado vivo na masmorra subterrânea da cidade, sob as ruas de Bacurau.

Por fim, uma das cenas finais, e já comentadas na seção sobre reflexividade, possui uma importância ainda maior e é crucial para compreender o subtexto em múltiplas camadas do filme: trata-se de duas inversões finais na iconografia tradicional e histórica do Nordeste brasileiro e do cinema nacional. A primeira delas é que as roupas de Terry passam a fazer parte da memorabilia do museu — e até mesmo as marcas ensanguentadas de suas mãos são preservadas intactas na parede. Ou seja, o lado que supostamente representaria a civilização contra a barbárie deste Western (ou Spaghetti western) é justamente o lado que ficará exposto agora ao lado dos considerados bandidos e bárbaros. Mas, em adição, as cabeças decapitadas dos integrantes de sua

unidade volante moderna do século XXI são expostas em frente à igreja, para serem filmadas e fotografadas por celulares, invertendo e encerrando assim um ciclo histórico de aproximadamente noventa anos, desde que Lampião e seus cangaceiros foram decapitados nos sertões do Brasil, e tiveram suas cabeças expostas nas escadarias da prefeitura de Piranhas –AL. Parece evidente que Bacurau oferece aos espectros dos cangaceiros não apenas uma chance de se manifestarem, mas, ao colocá-los em confronto direto com a violência de Estado, alegoricamente representada pelos invasores, em conluio com um prefeito, o filme lhes concede uma forma de redenção.



Figura 75 O mapa analógico de Bacurau resiste



Figura 76 O marco de Bacurau. Tampa do arquivo da cidade



Figura 77 Carro de polícia cravado de balas: mau augúrio

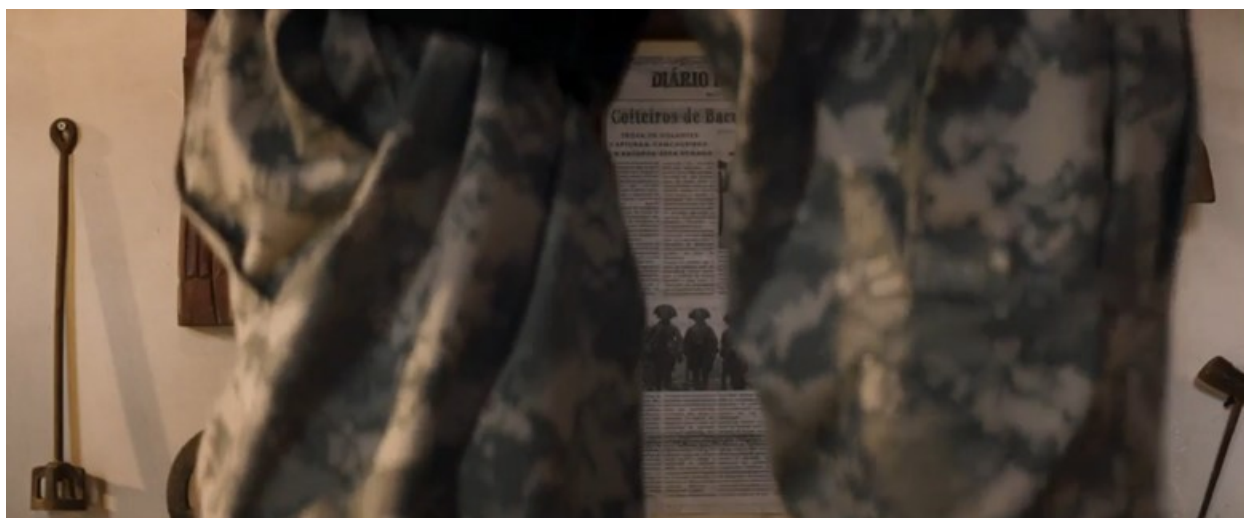


Figura 78 Pernas do invasor como frame. Coiteiros ao fundo



Figura 81 As cabeças de Lampião, Maria Bonita e cangaceiros: Fonte: Folha de São Paulo.



Figura 79 Inversão: as cabeça dos invasores-volante

8.6 Conclusão

Bacurau é o filme mais bem sucedido e de maior complexidade de produção de Kleber Mendonça Filho, realizado desta vez com seu longo parceiro na direção de arte de *O Som ao Redor* e *Aquarius*. A partir de sua premiação em Cannes, teve sucesso estrondoso no Brasil, chegando a ocupar 283 salas de exibição no Brasil, que foi prejudicado pela chegada da COVID 19, quando de sua estreia no exterior (Bacurau Box Office). Mesmo assim, com a crítica favorável nos principais sites especializados, foi criada uma expectativa favorável ao filme, que alcança uma média geral de 7.4, no *Rating Breakdown* do IMDB, enquanto no Brasil é de 8.1, comprovando o sucesso do filme, desde seu lançamento em 2019 (Bacurau Box Office).

Bacurau é também a culminação, até o momento, de uma carreira cinematográfica de mais de três décadas, já antecipada pelo profundo envolvimento de Mendonça Filho com o cinema em sua crítica jornalística. Assim, Mendonça Filho realizou todo o percurso especializado de jornalista, de curador de filmes de arte, de diretor de curtas, até se consagrar com seus longas-metragens, dos quais *Bacurau* foi o que recebeu o Prêmio do Júri de Cannes de 2019, mas que

continuou a ser nominado até 2021 em festivais, como para *Best International Film* no *Hollywood Critics Association*.

Essa consagração de *Bacurau* reforça o que vimos de estratégias para a internacionalização do filmes, com lançamento em festivais do prestígio de Cannes, para posterior retorno ao Brasil. Mas também demonstra como uma narrativa com tantas cores e referências locais, traduzidas apenas pela audiência local, consegue se dirigir a um público mais amplo, com sua ampla gama de referências a um público especialista ou adepto de filmes de aventura.

Por fim, *Bacurau*, com todo esse diálogo internacional, mantém os pés fortemente enraizados, por vezes em um regionalismo revisitado e militante contra os que olham de cima para baixo os nordestinos, e o faz sem pedir ninguém o respeito, mas conquistando-o, por um lado, quanto à produção do filme, mostrando extremo profissionalismo e competência tanto formal e estética quanto de distribuição. Por outro lado, na diegese do filme, conquista o respeito de maneira desafiadora e provocadora, e mantendo o espírito de pernambucanidade na defesa da soberania e expulsão de invasores indesejados.

Portanto, *Bacurau* é este local misterioso e invisibilizado, mas tão real quanto as balas com as quais eles recebem seus invasores, com sua cangaceira andrógina e uma comunidade cheia de códigos e histórias compartilhadas, como naqueles filmes da mostra de *Mapping Bacurau*, seu museu e assombrações. Assim, para os estrangeiros que se dirigem à pequena cidadezinha, a placa na estrada, na abertura do filme, é simples, mas é tanto uma admoestação quanto ameaça também: “Bacurau 17 Km SE FOR, VÁ NA PAZ”.

A seguir, como epílogo desta jornada que é uma dissertação de doutorado, antes da conclusão geral, lançaremos um breve olhar neste retrato autobiográfico do diretor Mendonça Filho e do centro do Recife, que é *Retratos Fantasma*s. Como é uma narrativa híbrida entre o

documentário e a ficção, que vem sendo chamado de filme-ensaio, escreveremos, então, em contrapartida, para fazer jus ao filme, um texto de forma mais ensaística e calorosa.



Figura 80 Admoestação ou ameaça

Epílogo: *Retratos Fantasma*s e o Cinema De Ruínas

Início do século XX, 1925, em imagens em P&B, um trem cargueiro parte do porto do Recife ao som da música *Happy End* (1972), de Pádua e Tom Zé, com o mar a sua esquerda e o rio Capibaribe à direita, provavelmente em direção aos armazéns, perto de onde, décadas depois, seriam erigidas as torres gêmeas. *Spoiler Alert*: a letra de Tom Zé já avisa, em bom português, justamente o contrário do que se ouve em inglês: que “*não vai ter happy ending*”. Parece um dado insignificante, mas só percebido pelos falantes do português, já que, como de costume, nos filmes de Mendonça Filho, as letras não são traduzidas para as legendas. No entanto, embora não seja um final feliz, não quer dizer que seja totalmente infeliz. Cabe ao espectador julgar.

Na sequência, ainda o mesmo filme em P&B, o plano mostra agora outro veículo ferroviário dos anos 1920, um bonde de passageiros da Pernambuco Tramways, que havia sido recentemente adquirido para levar banhistas para a chamada então ilha do Pina. Neste dia, vai carregado de autoridades para a inauguração da Av. Boa Viagem, e da linha que levava ao ponto de inauguração. Ao chegar à praia do Pina, o bonde vira à direita, a poucos metros da laje onde Ladjane receberia, quase cem anos depois, Clara e seus amigos para a festa de aniversário. Esta curva também fica a poucos metros de onde seria construída minha casa, nos anos 1950, que ficaria em pé por pouco mais de cinquenta anos. O trem, ao seguir margeando o litoral passou certamente em frente de onde seria construído, e destruído, o Ed. Caiçara, que inspirou *Aquarius*; e onde seria construído, e quase também destruído, o Ed. Oceania.

Em seguida, com um pulo de algumas décadas para o futuro, e contraste gritante, para os anos 1950, desaparece o trem, e surgem agora os automóveis realizando corridas, com multidões assistindo da calçada, em uma avenida pavimentada e larga: a Av. Boa Viagem. Esta agora surge quase terminada, mas com os velhos trilhos ainda visíveis, quase apagados sob o piche, como se formassem com o asfalto palimpsestos de diferentes eras da cidade grande.

Em mais um salto no tempo, nesta sequência inicial de *Retratos Fantasma*s, nos deparamos com uma fotografia da praça de Boa Viagem, e sua igrejinha católica, final dos anos 1960, a 4 km de onde o bondinho fizera a curva à direita, às margens da praia. Essa igreja, a Paróquia de Nossa Senhora da Boa Viagem, está ali desde 1707, mostrando finalmente que alguma coisa consegue se manter em pé nesta cidade, talvez pela ajuda de Deus.

E com esta fotografia da praça e igreja, entra, enfim, a voz do narrador, o próprio Kleber Mendonça Filho, que explica do que se trata a imagem, a localização da praça no bairro, destacando a presença do Hotel Boa Viagem, construído nos anos 1950, e destruído nos anos 2000. O Hotel Boa Viagem serve de conexão a mais uma cena em P&B, dos anos 1950, em que aparece, com este hotel ao fundo, a lendária atriz britânica, Janet Leigh, andando alegremente com seus filhos nas areias da praia de Boa Viagem, as crianças molhando os pés nas águas do Atlântico.

Em seguida, apenas mais um corte de volta para a voz de Mendonça Filho e a imagem da igrejinha de Boa Viagem, quando há um *zoom-in* no pedaço de mangue onde seria construído seu apartamento, nos anos 1970. Em seguida há um *dissolve to* para um plano da praça na atualidade, com automóveis percorrendo a moderna Av. Boa Viagem, e os arranha-céus de 25 andares ou mais em seu entorno, inclusive o que sucedeu o Hotel Boa Viagem.

Dessa maneira, nesse vai e vem na paisagem da cidade, especialmente Boa Viagem, se encerra o prólogo de *Retratos Fantasma*s, filme este dividido em três partes, a primeira, que se passa no apartamento do diretor, no Bairro de Setúbal; a segunda, no centro do Recife; e a terceira, sobre os cinemas do centro e bairros do Recife que se tornaram em igrejas evangélicas.

Surpreendentemente, esta sequência inicial, descrita acima em cinco parágrafos, consumiu, apenas, irrisórios 1min 30s da metragem do filme. E neste minuto e meio, como vimos, transcorreram-se quase exatos cem anos da história do Recife, que culminam na questão pessoal

de Mendonça Filho, de seu apartamento, a partir do qual partirá a narrativa de *Retratos Fantasma*s. Mas é uma sequência que também permite antecipar algumas reflexões sobre o que acontecerá no filme, e sobre o que tem acontecido na própria cinematografia de Mendonça Filho, e nesta dissertação, em geral.

Em primeiríssimo lugar, *Retratos Fantasma*s usa essas imagens originalmente silenciosas, de trechos de um documentário, *Veneza Americana* (1925) da Pernambuco Films, dirigido por Ugo Falangola e J. Cambieri, pioneiros dos *naturaes*, sobre os quais falamos nas primeiras páginas, sobre a história do cinema pernambucano. É, portanto, uma produção contemporânea dos primeiros filmes do Ciclo do Recife, como *Retribuição* (1923–1925), de Gentil Roiz, *Jurando Vingar* (1925), de Ary Severo, e *Aitaré da Praia* (1925) de Ary Severo, e um ano antes do grande *A Filha do Advogado* (1926), de Jota Soares.

Mas *Retratos Fantasma*s, depois de todas as trilógicas e filmes-dentro-de-filmes que vimos, é um verdadeiro navio ou trem cargueiro de filmes dentro de sua narrativa, a começar deste, da pré-história do cinema pernambucano e brasileiro, até produções recentes, passando pela era do Super-8, sempre citando no *voice over* os nomes de seus diretores, atores, programadores, projetistas, todos devidamente citados, com o mesmo nível de importância que o são Janet Leigh, Tony Curtis e Sônia Braga. É, enfim, o nível máximo de reflexividade que Mendonça Filho atingiu até o momento, sobre o fazer cinema, sobre o cinema em Pernambuco, sobre se conectar com a audiência local, sobre o seu próprio cinema.

Ainda quanto ao *Veneza Americana*, este filme foi realizado em um momento de euforia com a reforma do porto do Recife, que passou a receber navios de grande porte da Europa, e a primeira parte do documentário é sobre essa reforma do porto, e a construção dos novos armazéns

nas proximidades. Havia a esperança de o Estado se inserir no progresso industrial que já se adiantava no sul do país.

O centro do Recife antigo, este que surgiu a partir do porto, também começava a sua transformação, tão criticada por Gilberto Freyre, ao derrubarem os casarios de origem portuguesa e holandesa para a construção de edifícios altos e avenidas largas, boulevards em estilo arquitetônico e urbano francês. E o cartão de título de *Veneza Americana* embora mais sóbrio, não deixa a dever ao ufanismo encontrado em *A Filha do Advogado*, e sua terra de “heróis indomáveis”. Ou seja, o filme teria a missão de “atestar, ainda mais, a grandeza do Estado de Pernambuco, que, sob o benéfico impulso de administradores criteriosos, marcha seguro no caminho do progresso para alcançar o lugar que lhe compete ao lado dos mais prósperos Estados da União”.

Muito importante aqui citar que é a grandeza do “Estado” que é enaltecida, e não da cidade do Recife, embora as filmagens sejam sobre o progresso da capital, Recife. Não dá para nomear este cinema que se desenvolveu ali, a partir da capital do Estado, de cinema recifense, porque o que acontece na capital irradia-se para o interior, e vice-versa, no vai e vem capital-interior dos trens que partiam dali, na troca cultural litoral-interior.

Outro aspecto importante: embora os produtores anunciem que não tiveram recursos públicos para a filmagem dos eventos, certamente estava ali, de forma embrionária, a relação Estado e produtores cinematográficos que viria propulsionar de maneira tão decisiva o cinema em Pernambuco, a partir dos anos 1990. Dessa forma, Mendonça Filho, ao iniciar um filme sobre seu percurso cinematográfico, sobre o cinema e as salas de cinema do Recife, homenageia os precursores locais, e posiciona-se, ele mesmo, como herdeiro de um comprometimento centenário dos pernambucanos com a arte de fazer filmes.

Esse posicionamento de Mendonça Filho pode ser até redundante para a audiência local ou brasileira, mas percebe-se que, no decorrer da narrativa, e fragmentos conduzidos por sua própria voz no *voice over*, Mendonça Filho quer se endereçar muito atentamente, às vezes didaticamente, às vezes indiretamente, à audiência estrangeira. Há uma intenção de situar o cinema pernambucano, a cidade do Recife, os cinemas do Recife, todos estes, em um círculo de prestígio para a história do cinema mundial, apesar das ruínas, do abandono, do mau cheiro do centro do Recife.

Mendonça Filho soa muito, mais uma vez, como um Freyre defendendo a importância do decadente, política e economicamente Pernambuco de sua era, mas com Mendonça Filho mantendo um orgulho mais dissimulado do que o do mestre de Apipucos. Aliás, o narrador Mendonça Filho só deixa escapar a emoção em dois momentos, em 90 min de metragem. Nem quando ele fala sobre o ano da morte da mãe, Joselice, deixa escapar algo. Mas perde a paciência quando fala sobre os gatos que miavam o dia todo na sua vizinhança, “que encheram o saco e tomaram conta, puta que o pariu”, e quando fala do apego pelo Cinema Veneza, embargando um pouco a voz.

Um exemplo desse endereçamento ao espectador estrangeiro é como o diretor e narrador providencia descobertas da história do cinema e mapas tão detalhados da cidade do Recife, apesar do cheiro de “maré, fruta e mijo” — que ele mesmo avisa aos desavisados. Com essa carta de navegação do centro do Recife, que é *Retratos Fantasma*s, qualquer turista pode perambular pelos quarteirões sem seus celulares de guia, portanto, de forma analógica e livre, ainda assim muito bem orientada. Da mesma forma que o mapa desce da parede do prof. Plínio, em *Bacurau*, Mendonça Filho se antecipa contra qualquer apagamento misterioso do Recife no Google Maps e

Waze da vida, abrindo sua folha de papel singela de “cartografia sentimental”, que poderia ter sido desenhada e colorida por um de seus filhos. Não duvido que tenha sido.

O outro exemplo de prestígio, retirado deste minuto e meio, foi trazer Janet Leigh, com o peso de seus dois Oscar de melhor atriz, pela primeira vez na montagem (ela surge depois no centro do Recife, com Tony Curtis), como maneira de estabelecer a importância da cidade, e da existência desta cidade no mapa das estrelas de Hollywood. Ao longo do filme, surgirão outras iniciativas como essa em colocar o Recife e o Estado de Pernambuco de vez nos livros de história do cinema, e até cobrindo algumas lacunas da breve história do cinema do Recife que foram feitas no início desta dissertação, nos anos 1940-1950.

Por fim, ainda sobre este pequeno prólogo, como uma preocupação central no seu cinema, Mendonça Filho apresenta toda a mudança da paisagem no litoral, de uma natureza idílica para a atual selva de concreto. Contudo, agora que é possível ouvir sua voz, e não a de seus personagens, o tom é cuidadosamente contido.

Assim, no que se refere a reagir e questionar as mudanças, as invasões, e como a cidade mudou, percebe-se um tom mais contemplativo. Não há mais uma reação com colônias de cupins explodidas na mesa de construtoras, nem decapitações de invasores galegos, que é como se chamam os louros em Pernambuco. Ao longo da narrativa, que muitas vezes tem uma sintaxe e conexão muito mais imagética do que verbal, percebe-se uma tentativa de reagrupamento momentâneo do diretor, na batalha pela existência da cidade, e para os que vivem nela. Pela existência das salas de cinema como espaços de convivência e resistência, o cinema São Luiz surge em *Retratos Fantasmas* como este ponto de encontro dos batalhões, para reorganizar a defensiva. Mas, registre-se: continua de pé, e recentemente reformada, a pioneira sala de exibição, o Teatro do Parque (1915), a poucos quarteirões do São Luiz, e outros cinemas públicos na cidade, como

coadjuvantes nesta resistência. Enfim, há ecos de *Bacurau* e sua população compactada e coordenada, na defesa contra um inimigo mais forte e preparado: o dinheiro. A falta de dinheiro. O desdém. Os cupins.

Antes de seguir, quanto a crítica especializada, *Retratos Fantasma*s vem, desde o início, sendo visto como um filme-ensaio (*essay film*) ou como uma mistura de autobiografia e história, “A true hybrid work, *Pictures of Ghosts* (...) fuses the personal and historical to examine the role of filmmaking in one’s life. And, at the same time, it examines movie presentation as a cultural institution in Filho’s seaside hometown of Recife in Brazil (Phipps). Ou como o experiente crítico da cinematografia do diretor, Jay Weissberg, que funde gêneros na sua análise: “Kleber Mendonça Filho’s poetic docu-essay is a passkey to his previous films as well as a personal reflection on his relationship with Recife and cinephilia” (Weissberg)

Essa proliferação de definições é herdada da própria instabilidade do gênero do tipo ensaio literário, com o qual se pode comparar *Retratos Fantasma*s. Dentre essas abordagens, que se baseiam mais fortemente na teoria da literatura, Timothy Corrigan traz o que pode ser um ponto de partida para analisar. Primeiro, ele cita as dificuldades com o gênero e sua hibridez:

The difficulties in defining and explaining the essay are, in other words, the reasons that the essays are so productively inventive. Straddling fiction and nonfiction, news reports and confessional autobiography, documentaries and experimental film, they are, first, practices that undo and redo film form, visual perspectives, public geographies, temporal organizations, and notions of truth and judgment within the complexity of experience. (The essay 4)

Diante dessa variedade de gêneros acontecendo na forma do ensaio, com um ou outro crítico pendendo para um aspecto ou outro, ou criando conceitos hifenizados, Corrigan toma

emprestado uma estrutura de Aldous Huxley, dividida em três polos de referência que consistem em “the intersecting activity of personal expression, public experience, and the process of thinking” (14). O ideal, tanto para Huxley quanto para Corrigan, é que o ensaísta não penda desproporcionalmente para nenhum destes polos acima, e que consiga operar nesta mistura de esfera individual e pública, adicionado do componente da reflexão filosófica, crítica, histórica, etc., no endereçamento a um leitor ou espectador.

Já aqui é possível ver que Mendonça Filho consegue alinhar sua narrativa — que parece errática, às vezes — inicialmente com sua esfera pessoal, não só na parte dedicada a seu apartamento, mas ao longo de sua vida como cinéfilo no Recife, levando-as então para esfera pública da história do Recife e do cinema. Ele consegue navegar entre o autobiográfico e o histórico, sempre sublinhando suas impressões, algumas afirmações, mas não muitas conclusões, especialmente na terceira parte, sobre a transição dos cinemas para igrejas evangélicas.

Quanto a essa inconclusividade, Corrigan, mais uma vez apresenta uma possibilidade de análise, na forma dos *essayistic diaries*, fruto dos diários e notas tomadas ao longo tempo, revisitados sempre com novas perspectivas e percepções (Corrigan). Isso se aplica diversas vezes na narrativa de Mendonça Filho, ao visitar não suas notas tomadas em um livrinho de cabeceira e com chave fechando-o, mas no seu arquivo extenso de filmagens e fotografias, às quais ele vai tentando arrumar, com sua voz, ou em uma sintaxe de conexões de imagens inesperadas. Um bom exemplo é como ele “descobre” estes diálogos entre títulos de filmes nas marquises dos cinema, ou como, aludindo a um *stand off* de *Westerns* ele cita o enfrentamento entre os cinemas Trianon, Art Palácio e São Luiz, em ambas as margens do Capibaribe.

Há também, nessas conexões em seu arquivo, o aguar de plantas de Bia (Maeve Jinks) no apartamento de Setúbal, que faz um *match cut* com um jardineiro no topo de edifício na Av.

Guararapes, quase um jardim suspenso da Babilônia, com vista para todo o local de ação do restante da narrativa, de frente para o cinema Trianon e São Luiz ao fundo. Estaria Mendonça Filho tentando aguar as plantinhas que insistem em explodir por entre as brechas das ruínas do Recife, criando uma expressão artística das ruínas?

Diante de tantos resgates neste baú pessoal, algo que para Corrigan é importante, é não deixar, nesta recuperação ensaística, que a memória pessoal prevaleça, mas torne-se pública, coletiva. Isto é o que Mendonça Filho deseja, e sempre se queixa quando os críticos chamam *Retratos Fantasmas* de uma peça autobiográfica, apenas, como nesta entrevista à *Letterboxd Magazine*:

I feel like I am fighting an uphill battle because a lot of people say *Pictures of Ghosts* is an autobiographical work, but I don't think it is. It is about places that I came to know, and I just happened to be your guide: the filmmaker making observations about the places I know and how cinema has reshaped—or reorganized—these spaces. I happen to say I live in this place, and this is my mother and my brother, but I don't think sharing such things makes the film autobiographical. (Ross)

Assim, *Retratos Fantasmas* prossegue nesta abordagem ensaística, em um vai e vem entre o pessoal e o coletivo, entre o passado e o presente, às vezes viajando no tempo. Que é o que Mendonça Filho admite gostar de fazer, como na primeira parte de *Aquarius*, em 1980 (Graham). Um exemplo claro deste ensaio sobre a passagem do tempo é o telefone do cinema Veneza, em uma filmagem dos anos 1970, tocar durante alguns minutos, sem ninguém o atender. Em um plano posterior, percebemos que quem ligava para aquele número era Mendonça Filho, no tempo presente, mas, infelizmente, ninguém atendeu. Estaria ele ligando para o Mendonça Filho do passado, aquele que vive perambulando pelas salas de projeção ou varrendo o chão de um cinema

abandonado? Não deixa de ser uma tentativa de comunicação quase espírita, logo ele que foi chamado de médium pelos amigos, por capturar o fantasma em uma fotografia, ao tentar contato com um cinema que está morto, mas não invisível. Que o filme é sobre invisibilidade, apesar da presença material destes invisibilizados fantasmas, não há dúvida, como o fim de *Retratos Fantasmas* e seu motorista de Uber curioso confirma.

Quanto a este belíssimo e finado cinema Veneza — o mais luxuoso que o Recife jamais teve — ele faz parte de um conjunto de ruínas que Mendonça Filho nos conduz a admirar, em uma verdadeira tour de “Ruinophilia” ou, trazendo de volta Svetlana Boym, em outra abordagem da nostalgia, uma “Appreciation of Ruins”:

A tour of “ruin” leads you into a labyrinth of ambivalent temporal adverbs — “no longer” and “not yet,” “nevertheless” and “albeit”—that play tricks with causality. Ruins make us think of the past that could have been and the future that never took place, tantalizing us with utopian dreams of escaping the irreversibility of time. (Ruinophilia)

Esta tour de ruínas e viagens no tempo que é *Retratos Fantasmas* é o que sempre nos traz Boym e Benjamin para uma apreciação dos filmes de Mendonça Filho, especialmente neste diário ensaístico em que ecoa o Anjo da História realizando seu belo voo de frente para o passado e o presente. Neste centro do Recife cheio de escombros, há uma inversão na ação do capital, porque, como o diretor cita duas vezes, o dinheiro foi embora do centro sendo levado o para o sul da cidade, ou porque o centro não tem ar-condicionado, ou porque o centro não tem estacionamento.

Mas quanto ao Veneza e a frieza do capital, ele diz que a indústria cria o produto e o mantém enquanto é do seu interesse, enquanto é rentável. Quando o deixa de ser, eles abandonam o projeto, e deixam os que se apegaram àquela experiência de assistir filmes no Veneza órfãos e desamparados. Enfim, como é público, o capital não tem alma. Abandona mulher e filhos e nem

sequer paga pensão alimentícia. Assim, Mendonça Filho, com todas essas perdas, que nós recifenses compartilhamos, como a do Veneza, o cineasta sofreu, mas cresceu, engrossou a casca, e foi fazer filmes, para continuar visitando — e nós juntos — estes cinemas. Somos ele e nós todos *Time Travellers*, viajantes do tempo em *Retratos Fantasma*s.

Assim, Mendonça Filho vai nos guiando por essas ruínas, que já começam na casa vizinha infestada de cupins, mato e gatos, e prossegue nas outras partes do filme para os cinemas Art Palácio, Polyteama, o ginásio Marista, entre tantas outras edificações apenas mostradas sem comentário. É como se Mendonça Filho voltasse no tempo pré-histórico do cinema e estivesse tentando aprontar algum truque de mágica cinematográfico, como em *The Demolition of a Wall* (1895). Este é um filmete silencioso mostrando não só a demolição da parede, mas, com a reversão da bobina, traz a parede de pé novamente, um “ruin cinema”, “a man-made wall reduced to rubble and then resurrected by the power of the medium” (Von Moltke 396).

Mendonça Filho, ao se inserir neste cinema de ruínas de Von Moltke, de Boym e Benjamim, perambula pelas ansiedades da modernidade e a fatalidade de tantos projetos de futuro que não são mais do que, no máximo, um shopping center desengonçado instalado nas entranhas do Veneza, com direito a morcegos de filmes de horror voando pelos corredores. Ruínas que, segundo Von Moltke oferecem apenas “memory traces of an abandoned set of futures” (401). Enfim, não só *Retratos Fantasma*s, mas *O Som ao Redor* e *Aquarius*, apresentam um set inteiro de Recifes promissores que seriam, e não são mais, mas que, pelo menos, podem ser rebobinados cinematograficamente, em uma experiência atemporal para nós espectadores.

Sobre esses futuros não realizados, e seguindo aquela ideia de demarcar a importância do cinema local, há este contraste constante na montagem, entre o presente e o passado, com Mendonça Filho resgatando o contexto da construção dos cinemas protagonistas, especialmente o

Art Palácio e o São Luiz. Este, primeiramente, contém em sua gênese uma ironia que Mendonça Filho destaca: o prédio do São Luiz foi também um demolidor da história da paisagem arquitetônica do centro do Recife, ao destruir a antiga igreja dos ingleses no local. Segundo Mendonça Filho, foi o reflexo da perda de importância da Inglaterra no Recife pós-Segunda Guerra, e com a ascensão dos Estados Unidos da América. Os ingleses acabaram por transferir a congregação para uma belíssima igreja em pedra negra e vitrais, no bairro dos Afritos, na zona norte da cidade.

Em seguida, Mendonça Filho fecha uma lacuna quanto a importância histórica de Pernambuco pós-Ciclo do Recife. Embora não houvesse produção de filmes Recife, nos anos 1940 e 1950, com poucas exceções e perdas em incêndios, o diretor destaca o aspecto de importância estratégica do Estado de Pernambuco para a penetração do aparelho de propaganda alemão, antes da segunda guerra, por meio da Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA), o estúdio de filmes alemão. Os alemães desenvolveram projeto semelhante apenas em Recife e São Paulo, com o diretor colocando, portanto, Recife e São Paulo no mesmo patamar de importância histórica, mas ainda acrescenta imagens das mais de sessenta visitas dos Zepelins alemães — e suas suásticas expostas na fuselagem — ao Recife.

Contudo, não eram só os alemães que tinham interesse e davam importância a Pernambuco, como foi o caso do *hub* de distribuição de filmes que Hollywood instalou no Ed. Alfredo Fernandes, justamente ali, junto ao porto do Recife, numa das ruas construídas nos escombros das casinhas dos séculos passados. Como fruto das inúmeras produções cinematográficas armazenadas ali, há o que Mendonça Filho chama de o lixo de Hollywood. Os fundos do Alfredo Fernandes tornaram-se em um lixeiro, um *dumpster* de pôsteres e materiais de divulgação de filmes,

cuidadosamente catados por sebistas que vendiam os achados nas calçadas da Av. Guararapes, onde ficava o Trianon.

Dá-se assim todo um processo de reciclagem cinematográfica com a própria infraestrutura da cidade do Recife, em que os filmes passavam pelos depósitos, eram projetados nas salas, e seus dejetos descartados voltavam para as ruas, e para as casas dos ávidos cinéfilos — como o próprio Mendonça Filho — que frequentavam o local. Não à toa, há tantos pôsteres tão conspicuamente pendurados nas paredes, nos filmes do diretor pernambucano, tanto em *O Som ao Redor* quanto *Aquarius*. É dessa reflexividade histórico-cultural que se alimenta o cinema de Kleber Mendonça Filho.

Nessas calçadas da Av. Guararapes, que abrigam até hoje um sebo ao ar livre, principalmente nos dias de domingo, surge um dos vários heróis que Mendonça Filho faz questão de citar os nomes em voz alta: Paulo Barbosa. A importância dele para o cinema pernambucano e cinefilia é justamente porque era ele quem catava o “lixo de Hollywood” atrás de materiais valiosos. Mas, sem seguir a lógica mercantilista, doava duplicatas aos aficionados pobres e sem dinheiro. Mas Barbosa não era um herói apenas por seu trabalho de sebista, mas por salvar a cidade, como um verdadeiro herói de cinema, ao soltar as amarras de um navio de combustível em chamas no porto, e o rebocá-lo para longe da costa, em 12 de maio de 1985.

Dentre os heróis do cinema local, Mendonça Filho leva generosamente a Cannes e, por consequência, visibiliza, internacionaliza, um rol extenso de realizadores pernambucanos. A maneira como Mendonça Filho lança nomes certamente pode causar, e causa, confusão no espectador mais jovem ou internacional, porque o diretor raramente explica quem são e o que faziam. É o momento menos didático do filme, e feito deliberadamente, como ele concedeu em entrevista:

I would also like to mention that I recently had a great conversation with a critic, a very nice guy, who kept asking me why I kept mentioning the names of the projectionists when he had never heard of them and didn't know who they were. I say, "Well, now you've heard of them." I wanted to say their names in the film in the same way I mentioned Tony Curtis and Janet Leigh. It's a beautiful thing to mention the names of Geraldo Pinho and Alexandre Moura on the same level, because I think they are all important. (Ross)

E assim, Mendonça Filho, além de por Recife no mapa da história do cinema, trazendo revelações sobre a presença alemã e americana na cidade segue, ao longo da narrativa, trazendo figuras importantes e seminais, algumas citadas nesta dissertação, como Katia Mesel, Jomard Muniz de Britto, Antônio Cadengue, Fernando Spencer, o projecionista, Sr. Geraldo, Claudio Assis, Amir Stepple, importantíssimo cineasta, professor e um dos principais teóricos pós-retomada, Ivan Cordeiro.

Além disso, *Retratos Fantasma*s, como grande contêiner de filmes-dentro-do-filme, traz cenas de nada menos que vinte e sete (27) longas e curtas, todos devidamente referenciados nos créditos finais. Dentre eles, filmes comentados nesta dissertação, na contextualização histórica do cinema em Pernambuco, como o *Recife de Dentro pra Fora* (1997) de Katia Mesel, *Amarelo Manga* (2002), e *Febre do Rato* (2011), de Claudio Assis. E quanto a estes dois últimos, há uma presença silenciosa: a do roteirista Hilton Lacerda, este que é, provavelmente, o maior roteirista pernambucano, com o seu próprio *Tatuagem* (2013), mas que ainda assina *Baile Perfumado* (1996), *Árido Movie* (2004), *Baixio das Bestas* (2006), entre outros. Sua predileção por lançar técnicas reflexivas em praticamente todos os seus filmes, especialmente personagens consumindo imagens de cinema, talvez seja o que explica sobre o cinema pernambucano ter este aspecto popularmente chamado de metacinemático.

Dentre as imagens selecionadas destes filmes, há a importância central em um tipo de conector imagético, com função cartográfica sentimental e temporal: as pontes do centro do Recife. São estas pontes que conectam não só pedestres e automóveis, de um lado para o outro do rio Capibaribe, mas trazem de volta cenas do Super-8 e da história do cinema na cidade, que sempre se gabou de ser a Veneza Brasileira. Então são mais de trinta planos com a presença destas pontes, mas, dentre todas, uma delas se destaca: a ponte da Boa Vista, também conhecida como a “Ponte de Ferro”. É uma ponte construída ainda durante a presença holandesa, e que passou por diversas reformas, até adquirir essa estrutura de ferro tão característica dela.

Por que ela é tão importante para o cinema pernambucano e vários temas que vimos aqui? É ela o monumento da cidade que orgulhava, e orgulha, os recifenses do início do século XX, que surge muito conspicuamente em um plano de *A Filha do Advogado*. Esta cena do cinema silencioso é retomada reflexivamente na diegese de *Baile Perfumado*, quando Lampião e Maria Bonita vão ao cinema, e sobre a qual falei quanto a função dêitica dos filmes pernambucanos, inspirada na fala de admiração da personagem Maria Bonita, “Mas Virgulino, o Recife é muito do bonito, não é, tu queria ver?”. Então, mais uma vez, agora reiteradamente, a ponte surge uma dezena de vezes, às vezes em quadros contínuos, com ângulos variados, com *footage* de filmes variados, de épocas variadas. Essa overdose de planos da ponte surgem quase como uma obsessão de Mendonça Filho, que, de igual forma, repete “eu amo o centro do Recife” duas vezes seguidas.

Sobre esta repetição, ele tenta se explicar e diz que pôs e tirou da montagem a repetição várias vezes, mas acabou por se convencer de que, quando se ama alguém, é preciso declarar quantas vezes for necessário. Sem querer entrar mais em teoria a esta altura, apenas recorde-se de que nenhum plano ou enunciação acompanhada e repetida é igual à precedente. Ou trazendo o já clichê de Heráclito, ninguém se banha no mesmo rio Capibaribe duas vezes, porque nem o rio é o

mesmo, nem o homem. Mendonça traz, portanto, de volta a ponte, e com ela traz de volta o cinema do Ciclo do Recife, traz de volta a declaração de amor de Maria Bonita do *Baile*, mesmo mostrando ao canto de um dos planos um homem urinando no rio. Ou, como ele fala que centro do Recife diz, de que ele é muito “despachado”, “se não gosta de mim, foda-se”. Então *Retratos Fantasma*s, mais uma vez retoma essas ideias de amor pelo Recife, pelo cinema e, em uma destas cenas com a ponte, em uma cena emblemática, joga para a torcida pernambucana a mais bairrista expressão de pernambucanidade, quando o tema é carnaval.

Esta cena de carnaval de rua é o momento mais claramente ficcional de *Retratos Fantasma*s, pelo menos para a audiência local, já que mostra uma apresentação do grupo de pesquisas do frevo, Guerreiros do Passo, que, desde 2005 se apresenta divulgando a expressão de resistência cultural mais genuinamente pernambucana (Spanos). Na apresentação, em que os dançarinos estão caracterizados com trajes do início do século XX, dois capoeiristas brigam no meio de um círculo, até o momento em que um policial fardado (e que revela a ficção, já que seu uniforme também é centenário) se aproxima, e os lutadores passam imediatamente a dançar um frevo. A cena, assim, faz uma representação de resistência cultural, do tempo em que a polícia perseguia manifestações religiosas ou de cultura da diáspora negra, ou popular, assim como conta a história da gênese do frevo.

Antes de o frevo realmente começar para valer na rua, há um corte para um intertexto da era do cinema silencioso, em que apontava o Recife como o segundo melhor carnaval do Brasil, e terceiro do mundo, atrás de Nice, Rio de Janeiro. Na linha final há a pergunta: “Será? Vejam e digam”, ao que retornamos aos Guerreiros do Passo no momento da explosão da multidão com a orquestra de frevo estridente, o som da trilha sonora masterizado e amplificado no último volume para uma reação mais forte e emocional do espectador.

Fechando esta sequência de carnaval, a velha ponte-de-ferro-máquina-do-tempo ressurgue em filmagens de um curso de carnaval do início do século XX. No primeiro plano do enquadramento, somos surpreendidos por vários homens e meninos olhando diretamente para a câmera. Agora, sim, com a quebra da quarta parede clássica, somos pegos de surpresa, de uma maneira um tanto perturbadora, e sem ter como reagir ou fugir. Nós, viajantes do tempo, fomos desmascarados.

Diante dessa experiência desconcertante com o cinema reflexivo de Kleber Mendonça Filho, apenas mais algumas considerações sobre a última parte, sobre os cinemas como templos, os cinemas que viraram templos evangélicos, e como isso se conecta com a dissertação. Mas antes disso, um comentário sobre uma trilha sonora, e algo que acontece subterraneamente nessa trilha, mais uma vez traindo aqueles aspectos de pernambucanidade dos filmes não só de Mendonça Filho, mas pernambucano.

De Tom Zé já se falou no início de que o final não vai ser feliz. Por quê? Porque o centro está abandonado, os cinemas fechados ou viraram igrejas, mercados, bancos, farmácias, ou simplesmente ruínas. Mas algo ainda pulsa, com a sobrevivência do São Luiz, agora mantido pela prefeitura, o Teatro do Parque restaurado, informação que não está presente na narrativa. Há os cinemas administrados pela Fundação Joaquim Pernambuco, no Teatro do Derby, no cinema do Museu, em Casa Forte, e o novíssimo Cinema do Porto, no Recife Antigo, uma parceria da Fundação e do Porto Digital, um centro de excelência no desenvolvimento de tecnologia no Estado de Pernambuco. É um final feliz? Talvez não, mas longe de ser uma situação de rendição.

Quanto a Sidney Magal, explodindo na tela com “eu te amo, meu amor”, *Meu Sangue Ferve Por Você* (1977) é autoexplicativo. É o amor por Recife, é o amor pelo cinema, é o amor

por Sônia Braga em um pôster na parede, admirada por um Charles Chaplin pernambucano, que anda de ônibus, e tão pobre e desengonçado quanto o original.

Contudo, duas músicas não podem ser esquecidas, uma óbvia, neste ensaio sóbrio e contido que é *Retratos Fantasma*s, mas que escapa muita emoção nas entrelinhas, e é a marca de um cinema pernambucano que é mais universal do que nunca, na história comum dos centros abandonados nas grandes cidades, dos cinemas fechados e em ruínas, mas que mantém no radar o espectador local. Os filmes de Mendonça Filho não são alheios ao espectador local, muito pelo contrário, os consideram, com carinho.

E das ruínas do cinema Polyteama, *Retratos Fantasma*s começa a fazer a transição para a terceira e última parte ao som de *Como é Bom Envelhecer* (1975), do compositor pernambucano de frevo, Nelson Ferreira, que já havia aparecido na trilha de *Bacurau*, na cena talvez romântica entre Lunga e Pacote. Mas, finalmente, em *Retratos Fantasma*s, a letra desta música é traduzida para o inglês, para não restar dúvida que uma parte do mundo entenderá sobre o quanto é bom não só envelhecer em paz, em meio aos netos, mas “ser brasileiro/ nascido em Pernambuco, e fazer frevo/ com a inspiração que Deus me deu”. Mais adiante, Nelson conclui sobre a felicidade de “olhar o meu Recife/ amar a sua gente / que a graça da bondade/ sempre me concedeu// Vivendo num mundo assim/de ternura e beleza/Quanto é bom envelhecer assim como eu”²⁰. Como se pode ver, diante de uma letra destas, o “não vai ter happy end” de Tom Zé é negociável.

A segunda música, do compositor Guerra Peixe, *No Palácio de Nassau* (1978), surge justamente quando Mendonça Filho introduz a história dos planos da UFA para Pernambuco e São Paulo. Esta conjunção de trilha sonora, compositor e cinema pernambucano é de uma

²⁰ Letra copiada ouvindo o disco de Nelson Ferreira. Não há registro da letra na internet, até onde foi possível averiguar.

complexidade e riqueza impressionantes. Para não perder muito tempo analisando, o resultado é o seguinte: Guerra Peixe foi um compositor nascido em Petrópolis–RJ, que trabalhou na rádio Jornal do Comércio em Pernambuco, e se apaixonou pela cultura local, realizando um verdadeiro trabalho de etnomusicólogo na região. Em adição, Guerra Peixe foi um compositor prolífico de trilhas sonoras para o cinema. Dentre as trilhas de sua autoria, destaca-se justamente esta sobre um tema tão associado à pernambucanidade, que é o filme *Batalha dos Guararapes* (1978), de Paulo Thiago, em que, supostamente 3 generais, representando as 3 raças que formaram o Brasil, se unem para expulsar o invasor holandês.

Então, engenhosamente na montagem e escolha da trilha sonora previamente existente, há esta conjugação de um compositor sulista encantado com o Nordeste, que compõe uma trilha sonora sobre a invasão holandesa, e ressurge em um filme pernambucano sobre uma tentativa de invasão ideológica europeia, alemã, no Estado de Pernambuco. E há ainda o campo semântico do título da música, “No ‘Palácio’ de Nassau”, o governador holandês, com o Art ‘Palácio’ projetado por alemães no mesmo Pernambuco. E assim, com uma simples escolha de trilha sonora pré-existente, é possível realizar uma conexão múltipla entre a história do Estado de Pernambuco e a do seu cinema e cultura. E falando sobre este espectro semântico da pernambucanidade, fundada na resistência e expulsão dos holandeses, e o enaltecimento do papel do Estado na formação nacional, voltamos, pela última vez, para mais uma conexão surpreendente entre as obras de Gilberto Freyre e Kleber Mendonça Filho: a rica e complexa relação de história, arquitetura, urbanismo, cinema, fantasmas e... igrejas.

Em 1955, Gilberto Freyre assim introduz seu *Assombrações do Recife Velho*: “Os mistérios que se prendem à história do Recife são muitos: sem eles o passado tomaria o frio aspecto de uma história natural. E pobre da cidade ou do homem cuja história seja só história natural” (35). Neste

livreto, Freyre diz se propor a narrar esta história não natural, de mistérios, de pequenas histórias de assombração, baseadas em depoimentos da população a um repórter policial do jornal *A Província*, Oscar Melo, que Freyre encarregou de investigar as ocorrências estranhas de assombração na cidade.

No entanto, como sempre, Freyre não deixa passar a oportunidade de usar essas pequenas histórias como fundo de uma análise sobre a história do Estado de Pernambuco, e sua importância para o Brasil, da importância da cidade do Recife, das transformações arquitetônicas e urbanísticas que a cidade vinha experimentando no início do século XX. Até fantasmas da ocupação holandesa surgem, com pequenas luzes piscando em um campo de batalha onde morreram uma grande quantidade de soldados invasores, em *Luzinhas Misteriosas nos Morros do Arraial* (70).

Um exemplo de que o objetivo de Freyre não é apenas falar de fantasmas é a argumentação dele de que esta fantasmagoria recifense era algo peculiar,

em circunstâncias próprias do Recife: os de sua condição de cidade não só situada à beira-mar como cortada por dois rios; de burgo por algum tempo judaico-holandês e não apenas ibero-católico; de capital de província e de Estado depois de ter sido simples povoação de pescadores; de sede de vários conventos; de centro de atividades culturais importantes; de grande mercado de escravos trazidos da África; de espaço urbano caracterizado por sobrados de tipo esquivo, de feitio mais nórdico do que ibérico: provável influência holandesa ou norte-europeia sobre sua arquitetura. (19)

Como se vê, para Freyre, esses fantasmas só são o que são porque frequentam as casas e ruas de uma cidade com tal conjugação espetacular, e diferenciada do restante do país, por sua posição geográfica, seu passado judaico-holandês, sua importância religiosa e arquitetônica.

Dessa forma, Freyre passa a criar uma verdadeira cartografia fantasmagórica da cidade do Recife, muitas vezes realizando uma pesquisa de toponímia da cidade, como a Praça Chora Menino, em região central do Recife, na Ilha do Leite:

Não nos deixemos porém arrastar pela tentação de reduzir a história natural a história do Recife. Pois neste ponto a tradição é de que naquele descampado houve matança e sepultamento de recifenses, inclusive de meninos ou inocentes, numa das agitações que ensanguentaram o velho burgo. Pelo que durante anos o largo inteiro teria ficado mal-assombrado com o choro dos inocentes. (37)

Entretanto, dentre as dezenas de historinhas, em que Freyre não deixa de criar um réquiem para a herança arquitetônica do Recife velho, há o caso curioso *A Casa da Esquina do Beco do Marisco* (162). A história de assombração ligada ao sobrado, que Freyre conta, é sobre uma família enxotada da casa por uma manifestação similar a um verdadeiro *poltergeist* pernambucano, que inclusive atirava areia nos olhos da família. Nesta casa, que se dividia em residência e estabelecimento comercial no térreo, um dos funcionários se enforcou, um suicídio misterioso. Depois de fechada, mas com ocorrências de distúrbio ainda acontecendo, a polícia foi chamada, mas saiu de lá igualmente corrida pela manifestação sobrenatural, o que só aumentou a fama do sobrado.

Contudo, o que parece interessar mais a Freyre é falar sobre algo além do sobrado e seus fantasmas, ou, então, falar de outros fantasmas e mortos, devido ao rastro de destruição imposto pela modernidade. Assim, antes de ainda começar a contar a história, Freyre situa o sobrado em um bairro, com sua história, suas ruas, suas igrejas, sua herança cultural e histórica, como, por exemplo, ele situa o sobrado no bairro de São José. Uma das regiões mais antigas da cidade, que assim o descreve Freyre, juntando história da presença holandesa, e da conseguinte imigração dos

judeus, que se beneficiavam da liberalidade dos holandeses, realizando, assim, uma análise sociológica, mas provavelmente tendenciosa, dos primeiros moradores:

O bairro de São José é o refúgio daquelas assombrações do tempo dos reis velhos que outrora tornaram famoso o Recife propriamente dito: a quase ilha do Recife. O Recife dos frades do Oratório, dos flamengos de Nassau, dos sefardins chamados Jacó e Abraão, Fonseca, Silva, Mendes, Pereira, Leão: judeus fidalgos e desdenhosos das ralé gentia como israelita. (162)

Na sequência, para falar sobre as lendas das botijas de moedas de ouro enterradas nos sobrados, ele vai realizando esta forma de réquiem a um Recife que ia desaparecendo, diariamente, e vertiginosamente, na frente dos olhos dele: “Nos sobrados mais antigos dessa parte, também mais antiga, da cidade, a verdade é que se achou nos primeiros anos deste século, com as demolições das casas, de arcos e até da Igreja de Corpo Santo — que era um monumento e não apenas uma igreja — muita moeda enterrada” (162).

Assim, com todas essas reflexões no pano de fundo desta história natural e não natural da cidade do Recife, como o diz Freyre, no final do conto, temos a revelação um tanto surpreendente do autor quanto ao paradeiro da famosa casa da esquina do Marisco, e que o traz para tão perto de Mendonça Filho e sua cinematografia, especialmente *Retratos Fantasmas*:

Não podendo ter o seu prédio fechado eternamente, o proprietário vende-o. Foi ele reconstruído e adaptado a cinema. Um dos primeiros cinemas do Recife. Como cinema, desencantou-se. As visagens do outro mundo não fizeram competição com as da tela em que apareciam então endemoninhados de outra espécie: o Max Linder, o Tontolini, o Prince, Lídia Borelli, Teda Bara, Mary Pickford... (165)

Mais adiante, depois desta transformação surpreendente da casa em cinema, em que os fantasmas das telas subjugam os do sobrado, há ainda mais uma última revelação de Freyre: “Depois de cinema por alguns anos, o antigo sobrado mal-assombrado passou a ser igreja protestante. Igreja presbiteriana com muita luz, muito sermão, muita cantoria de hino falando de Jesus. Com o que desapareceram de vez os espíritos zombeteiros que outrora fizeram correr pelas escadas até soldados valentes” (165).

Em suma, ambos Gilberto Freyre e Kleber Mendonça Filho, ainda traçam este caminho juntos, em parte questionando as mudanças, em parte apenas descrevendo as inevitáveis mudanças, muitas vezes irracionais. Tanto nos escritos de Freyre quanto na cinematografia de Mendonça Filho é possível testemunhar este rolo compressor da modernidade e do escoamento de capital, que, pelo menos na cidade do Recife, caprichosamente levanta e demole a paisagem arquitetônica, urbana e paisagística em um ritmo vertiginoso de menos de cinquenta anos de intervalo, entre erigir e destruir. Disso é testemunha o apagamento que *Retratos Fantasmas* retrata, sobre o Hotel Boa Viagem, o Ed. Caiçara, e o Ed. Oceania, que escapa por um triz. Mas todo o casario da Av. Boa Viagem já foi eliminado, salvo uma única exceção, por ser casa que pertence às forças armadas.

Já quanto a estas ruas e sobrados, cinemas e igrejas que Freyre descreve neste livro de assombrações, nada mais existe, pelo menos quanto a esta R. Augusta, que um dia abrigou um sobrado assombrado, um suicida, um cinema, e uma igreja. Freyre escreve de 1953, quando já andava em curso o planejamento da construção de uma avenida cortando aquela região, a Av. Dantas Barreto. Mas é em 1973 que ocorre uma das agressões mais brutais na memória da cidade, com a demolição da Igreja do Bom Jesus dos Martírios, construída entre 1791 e 1796. Que se faça justiça, além de Freyre e outros, a Ariano Suassuna e Nilo Pereira, autor dos três volumes sobre a

Pernambucanidade, que foram veementemente contra a demolição, para construir uma avenida que, no dito popular, “É uma avenida que liga nada a lugar nenhum” (Bento).

Ao final de *Retratos Fantasma*s, Mendonça Filho faz esta sequência na montagem, em que fiéis saem do transe das igrejas, seguida das imagens dos “fiéis” do cinema São Luiz, também saindo do seu templo dedicado aos deuses da sétima arte. Embora não vejamos no filme o paradeiro dos fiéis das igrejas, que talvez tenham ido para casa, a montagem sugere, ao som de *Evocação* (1958), mais uma de Nelson Ferreira, um espaço de convivência em frente ao São Luiz, com pessoas sentadas na mureta que margeia o rio Capibaribe, inclusive a atriz Sonia Braga, ela como uma simples frequentadora do cinema e da comunidade local.

Por fim, Mendonça Filho chama o Uber para levá-lo para casa, e logo é desmascarado pelo espirituoso motorista, que pergunta se ele iria fazer todas as paradas que ele pediu, ou estava simplesmente tentando burlar o sistema. Mendonça Filho anui que sim, que ele queria burlar o algoritmo, por querer dar uma volta na cidade conforme o roteiro dele, a la De Certeau, traçando o caminho dele, e não o do algoritmo.

Como sabemos, o motorista é representado pelo ator Rubem Santos, em seu quarto papel em filmes de Mendonça Filho. E pela primeira vez não só o personagem encontra o diretor, mas o leva para casa. A criatura conduzindo o criador para casa. Cinema reflexivo assim pode ser visto em muito filmes de Woody Allen, Mel Brooks, Quentin Tarantino, em que os diretores fazem pontas em seus próprios filmes. E, para sorte de Mendonça Filho, esta versão de Rubem Santos que ele encontra é a mais leve de todas, e sobre quem sabemos mais. Desde o porteiro que arranha o carro da patroa, Deus sabe por que chegou àquele ponto, passando pelo pedreiro de bom coração, de que pouco sabemos também, e o motorista destemido de Bacurau. Este motorista além de ter superpoderes cinemáticos de se tornar invisível, mas presente, é, acima de tudo, o único que, pelo

menos, tem uma atividade de lazer: tocar trompete em um grupo de frevo, mas inspirado por Herb Alpert, que toca alto no rádio do carro. E é, por fim, da boca do motorista que ouvimos o que todos queríamos dizer naquela hora, de que “cinema é massa”, ou como dizia o slogan das salas do Recife, “Cinema é a maior diversão”. De fato.

Alguns segundos antes de entrarem os créditos finais, um último aparte para a comunidade local e brasileira: a sequência de dezenas de farmácias, muitas lado a lado pelas ruas da cidade. Recife tem 867 estabelecimentos com farmácias, 5 para cada 10 mil habitantes, e ainda é a terceira capital do Nordeste, atrás de Salvador, com 1.126, e Fortaleza, com 996 (Recife é a terceira). O número delas já é investigado como forma de lavagem de dinheiro por carteis de drogas no Brasil (Freire). Contudo, é um retrato, não fantasma, desta vez, de uma sociedade que tem mais farmácias do que qualquer outra coisa nas suas grandes cidades. Sobrados que se tornaram farmácias, padarias que se tornaram farmácias, talvez até cinemas que se tornaram farmácias.

E assim termina o percurso destes retratos fantasmas, retratos de fantasmas, que o diretor fez questão de deixar ambíguo, ao nos conduzir com sua voz de emoção contida por mais de cem anos de cinema no Estado de Pernambuco. Se a foto que captura o vulto na fotografia pode ter inspirado o título, o certo é que o cinema, como herdeiro da fotografia, também tem o dom de trazer de volta os mortos que um dia tiveram a luz incidindo sobre os seus corpos, registrando esta luz e presença no material sensível do filme. E assim *Retratos Fantasmas* vai invocando todo um séquito de vultos, vivos e mortos, assombrações e ruínas, que vão desde o solitário Nico da casa vizinha, latindo eternamente, enquanto houver um dispositivo que rode *O Som ao Redor*, passando por Sr. Geraldo desaparecendo no fulgor do projetor, pelos filmes do passado, pelos programadores, projetistas que sonharam e construíram o cinema em Pernambuco, até o ambíguo motorista e dublê de trompetista de frevo com superpoderes que conduz Mendonça Filho pela

cidade, a contragosto dos algoritmos. Neste jogo de visibilidade e invisibilidade do motorista também residem os superpoderes de *Retratos Fantasma* em rebobinar as ruínas dos cinemas, como os belos Art Palácio e Veneza no auge de sua fama e sofisticação, ao mesmo tempo que as admira e as contempla com sua bela feiura atual, com alienígenas arquitetônicos instalados no corpo da estrutura, como no Veneza, sem respostas para tanta mutação e destruição, apesar de suas pontes atemporais feitas de concreto e ferro, ligando há séculos a margem leste e oeste do Rio Capibaribe.

Ainda assim, apesar dessas imagens às vezes tristes, às vezes alegres, de frevo e capoeira nas ruas, imagens às vezes resignadas, das ruínas, do abandono do centro, apesar de tudo, ainda há o Capibaribe que abraça este centro e o envolve o Recife, com suas pontes colorindo a cartografia sentimental de Mendonça Filho, e assim o velho Recife ainda respira, com seu cinema centenário, especialmente em noites de filmes lotadas em seu belo e resistente cinema de rua, o São Luiz.



Figura 81 Fachada da Igreja dos Martírios. Fonte: Arquivos do DP



Figura 85 Arco da Conceição (1643) destruído no início do século. XX. Acervo Fundaj

85 Arco da
Conceição (1643) destruído no início do século. XX. Acervo Fundaj

Considerações Finais

Esta pesquisa, em seu estado embrionário, carregava uma pergunta: *O que poderia um pesquisador brasileiro dizer sobre o cinema brasileiro que um pesquisador internacional, por mais versado que fosse sobre o Brasil e seu cinema, não pudesse ver ou perceber?* Foi a partir desta questão que iniciamos a pesquisa sobre o cinema pernambucano e, em seguida, nos concentramos no cinema de Kleber Mendonça Filho.

A questão inicial foi importante, no início, mas percebemos que haveria o risco de tornar esta pesquisa em uma seção de *trivia* e *goofs* das páginas dedicadas aos filmes, na internet, como *IMDB* e *Letterboxd* e *Rotten Tomatoes*. Ou seja, seriam centenas de páginas de curiosidades para o leitor estrangeiro, mas sem maior relevância acadêmica para uma melhor compreensão do cinema brasileiro, da cultura brasileira.

Assim, ainda mantendo a questão inicial no radar, começamos a tentar expandi-la com outra, como: *afinal, qual é a relevância e contribuição que um cinema com características regionais poderia dar para os estudos sobre o cinema brasileiro, latino-americano e world cinema?* Juntamente com esta questão, surgiu outra preocupação: *como escrever a partir dos Estados Unidos para uma audiência dupla, internacional e brasileira, sem soar nem desinteressante para os primeiros, por ser muito localizado, nem redundante para os segundos, os de casa, em Pernambuco e no Brasil?* Esta última foi mais difícil e não tem uma resposta perfeita, não deixando de ser o percurso uma caminhada da corda bamba. Mas tentamos nos equilibrar nela.

Assim, para atender a um público mais geral e não informado em minúcias da história do cinema pernambucano, providenciamos, no capítulo 1, aquela curta seção histórica, contextualizando não só o cinema feito em Pernambuco, há mais de cem anos, mas para, inclusive, situar a obra de Mendonça Filho, demonstrando que o diretor não surgiu do nada. Ele está

profundamente arraigado nesta tradição centenária, primeiro como cinéfilo, com uma adolescência vivida, primeiro, na Inglaterra, com a mãe fazendo um doutorado em história, ele perambulando, nos anos 1980, pelos cinemas e sessões de filmes de onde morou. Em seguida, tornou-se crítico de cinema, em um jornal importante, em Recife, curador de cinemas de arte e, finalmente, roteirista e diretor de seus próprios curtas e longas, realizando seus primeiros filmes a partir de seu pequeno apartamento no bairro de Setúbal, Recife.

Contudo, é no capítulo 2 que começar a surgir mais claramente a razão de ser do título, “Pernambuco sob Sítio: Invasão e Resistência no Cinema Reflexivo de Kleber Mendonça Filho”. É necessário realizar uma análise de suas partes, para retomar, reafirmar, quais são as teses desta dissertação, ou seja, de que o cinema de Mendonça Filho é um de resistência à globalização, à ação predatória do capital nas cidades, fazendo isso com apelo internacional, tratando de temas sociais e econômicos que afligem as sociedades e suas cidades no Brasil e no mundo. Além disso, ao mesmo tempo, nessa resistência, mantém um diálogo à parte com a comunidade local, em parte de forma reflexiva, mas também navegando, deliberadamente ou não, por meio de mitologias locais de pernambucanidade e com um senso renovado de regionalismo, em um diálogo mais profundo com Gilberto Freyre do que se tem percebido na sua fortuna crítica.

Continuando, na análise do título, o estado de sítio na filmografia de Mendonça Filho é algo claro, baseado nas próprias declarações do diretor, sobre a influência dos chamados *siege films*, este gênero não muito oficial em *film studies*, que, se não chega a ser um gênero, apresenta os personagens das narrativas em situação de cerco, em fortes Apaches, em delegacias, ou em apartamentos, como é a situação de Clara em *Aquarius*. É um tipo de filme muito adequado em trazer para a narrativa o senso de ansiedade e horror, de medo por uma invasão e destruição, a qualquer momento, como ocorre também com a classe média engradada e cercada de cercas

elétricas, em *O Som ao Redor*. E, obviamente, com relação a este senso de medo e angústia, não há dúvida quanto ao estado de sítio, nas palavras do próprio Lunga, em *Bacurau*, quando as luzes da cidade foram apagadas pelos invasores: “Estamos sendo atacados”. É, portanto, às vezes, algo literal.

Ainda seguindo sobre o “sob sítio”, este se expande metaforicamente para os aspectos político e econômico, porque foi justamente neste momento de reconfigurações neoliberais dos anos 1990 que surgiu a cinematografia de Mendonça Filho. A resistência ao impacto dessas reformas econômicas é o que é mais visível na obra do diretor, principalmente *O Som ao Redor* e *Aquarius*, quanto à ação do capital na cidade do Recife, no escoamento de excedente deste capital na indústria de construção civil, especialmente no bairro de Boa Viagem.

Assim, sobre este tipo de resistência na cidade, foi necessário nos dirigirmos bastante ao auditório não recifense, situando o cinema de Mendonça Filho no contexto dos movimentos do tipo *Ocuppy* e *Right to the City*, que explodiam pelo mundo afora, em meados dos anos 2000, mas que adquiriram, no Ocupe Estelita recifense, um formato bastante organizado e conectado com os movimentos sociais do Estado de Pernambuco e a sociedade civil. Quanto a este movimento, como vimos, o movimento foi rechaçado com violência, gás lacrimogênio e balas de borracha à queima-roupa, com a cooptação do poder público pelas construtoras. *Aquarius* contém subterraneamente esta violência imposta pelos que se consideram os donos da cidade. Assim, após esta contextualização, é possível agora ver que o autoconvite dos empreiteiros para “tomar um cafezinho e conversa no olho”, na porta de Clara, contém uma violência muito mais profunda que talvez não fosse totalmente percebida por quem não conhece o contexto do filme na cidade.

Todavia, se há ação e invasão, estas não ocorrem sem reação ou luta. E esta luta se reflete não só nas telas, mas na sociedade civil. Assim, em meio a crise da reconfiguração neoliberal e o

desbaratamento de políticas públicas como a EMBRAFILME, realizado por Fernando Collor, alguns congressistas, eleitos pelo povo, primeiro na esfera federal, depois na estadual, criaram mecanismos de financiamento público-privado e fundos permanentes para o cinema nacional e estadual.

É a partir deste financiamento ou mecenato público-privado, e depois por meio de fundos regulados por lei, que enquadrámos e recortámos este novo “cinema pernambucano”, surgido pós-retomada, isso apesar das controvérsias sobre este rótulo, que citamos na introdução, de cineastas que não quererem ver seus filmes rotulados como “cinema pernambucano”. Portanto, o cinema de Mendonça Filho iniciou de forma mais estruturada, ainda na fase bastante impulsionada pelo mecenato do Estado de Pernambuco, com filmes rodados no Estado com equipes em boa parte pernambucana, com a presença da cultura pernambucana, e com exigência do edital que os diretores pelo menos residam há mais de um ano no Estado. Claro que com a internacionalização do cinema de Mendonça Filho, este cada vez se utiliza menos do apoio estadual, principalmente *Retratos Fantasmas*, que nem consta nos créditos o apoio do Governo de Pernambuco. Mas como não chamar *Retratos Fantasmas* de cinema pernambucano se o filme é totalmente sobre o cinema produzido em Pernambuco e sobre os cinemas da capital? Então, no que se refere a Mendonça Filho, não é apenas uma questão de financiamento local para chamá-lo de pernambucano, mas devido a sua paixão um tanto bairrista, lembrando aqui o sarcasmo com a *axé music*, pelas coisas pernambucanas e o centro do Recife, paixão declarada duas vezes literalmente neste seu último filme.

Ainda no campo da reação, não seria possível contornar, no cinema de Mendonça Filho, a questão das assombrações, das fantasmagorias, do retorno do reprimido, do *Uncanny* freudiano, ou desta *Hauntology* derridiana que se espalhou pelas ciências sociais, nos escritos de Avery

Gordon, para questionar a direção que o mundo capitalista tomou pós-queda do muro de Berlim. Em *Retratos Fantasmas*, Mendonça Filho diz que seus amigos queriam levá-lo a um centro espírita, depois que ele captou em fotografia o vulto de um homem em seu apartamento. Talvez seus amigos tivessem alguma razão, já que este fantasma não foi o primeiro a surgir em seus filmes, como é o caso do menino-aranha, em *O Som ao Redor*, que na realidade foi barbaramente executado nas areias da praia de Boa Viagem. Ou a truncada nas fotos e na memória da família, a empregada Juvenita soprando seu nome no ouvido de Clara. Ou mesmo Carmelita, a matriarca, e os cangaceiros e coiteiros de Bacurau devolvendo as decapitações da volante-safári humano que invadiu a cidade. Essa fantasmagoria está mais que presente, nos retratos fantasmagóricos de seu filme-ensaio, na presença e contemplação das ruínas da cidade do Recife e seus cinemas, e seus personagens, como testemunhas da total desconexão entre o capitalismo, a modernidade e a memória da cidade e seus futuros perdidos.

Os capítulos 3 e 4 contêm o que acreditamos ser a maior contribuição desta dissertação, quanto às questões de reflexividade e de pernambucanidade. Primeiro, quanto à reflexividade, pelo resgate de teóricos europeus menos presentes, de certa forma, na academia americana. Assim, foi possível abordar os filmes de Mendonça Filho de maneira mais formal e estética, e ao menos prover uma teoria que explique este diálogo entre o diretor, por meio de seus filmes, com a audiência pernambucana. Esperamos, portanto, contribuir com as abordagens teóricas, quando o assunto se tratar de reflexividade e metacinema, em geral. Com a conjunção de Benveniste, Casetti e Metz é possível pensar em reflexividade bem além do que se normalmente se diz sobre quartas paredes, endereçamentos a câmeras, exposição do aparato cinematográfico, etc. E pelas lentes dessas teorias, especialmente as de enunciação e seus dêiticos de lugar, espaço e tempo, é possível olhar, com muito mais nuances e possibilidades, assim como Gertrude Stein viu sua East Oakland,

as inúmeras representações e aparições da cidade do Recife nas telas. E isso é possível ver não só no cinema de Mendonça Filho, mas em qualquer cinema que tenha fortemente uma cidade como personagem onipresente. Enfim, é possível então responder a Maria Bonita, de *o Baile Perfumado*, de maneira provocativa, a pergunta: “o Recife é muito do bonito, não é?”. Ao que podemos retrucar, “de qual Recife a senhora está falando?”.

Quanto à segunda contribuição, além deste aprofundamento sobre reflexividade, defendemos que, nesta tentativa de comunicação com os locais, provocando o orgulho local, conectando-se com a cultura local, e se posicionando contra certo preconceito sulista, Mendonça Filho adentra o universo de uma pernambucanidade e regionalismo freirianos esquecidos e nunca citados, quando se pensa nesta relação de Mendonça Filho com o pensamento de Gilberto Freyre. Quanto a essas trilhas comuns sobre Mendonça-Freyre, foi possível afirmar que eles compartilham preocupações comuns quanto à preservação da memória urbanística e paisagística pernambucana, defendendo uma cidade mais humana e feita para os que vivem nela. E em *Retratos Fantasma*s acabamos de ver que eles compartilham a surpreendente narrativa sobre a modernidade e suas ruínas e fantasmas, cinemas e igrejas. Sobre a influência do pensamento de Gilberto Freyre, ainda, na cultura pernambucana, levantamos esta hipótese de que sua presença é mais profunda do que se percebe, quanto ao seu papel na propagação de mitos de fundação da “nação” pernambucana e resistência e experiência no trato de invasores. Quanto a isso, *Bacurau* é o exemplo mais explícito, dentro do mito da restauração pernambucana, de como são tratados invasores estrangeiros e os desavisados sudestinos alheios à astúcia nordestina. Diante dessa discussão sobre pernambucanidade, optamos pelo “Pernambuco” sob sítio do título não apenas por ser um cinema pernambucano sitiado, que este não é o único sob sítio, mas como uma alusão metafórica a este

capítulo peculiar da história de Pernambuco, da ocupação por vinte e quatro anos, resistência e expulsão dos holandeses no Estado, no século XVII.

Por fim, esperamos que esta pesquisa enriqueça a compreensão, tanto para um auditório internacional quanto brasileiro, sobre este cinema de Kleber Mendonça Filho que, embora mantenha conexões fortes com sua região, também se projeta cada vez mais internacionalmente com suas estratégias de lançamento em festivais com o de Cannes, unindo apelo local e global para seus filmes. Quanto a este apelo global, além do diálogo que o diretor incentiva com a comunidade cinéfila e seus filmes de gênero, revelam-se nos seus filmes preocupações universais como a ação do capital na memória das cidades, na gentrificação, na paranoia das sociedades vigiadas. Quanto a este aspecto de cinema regional, espera-se que este estudo possa contribuir para a pesquisa de outros cinemas regionais e *world cinema*, quanto ao diálogo com as comunidades locais, e como o cinema pode ser uma ferramenta de resistência contra apagamentos culturais e da memória coletiva local.

E é sobre ainda este diálogo local que pretendemos realizar futuras pesquisas sobre a pernambucanidade e sua influência silenciosa no imaginário pernambucano. Também realizar pesquisas comparativas com outros cinemas regionais ou específicos sobre os quais há literatura razoável, como o de Hong Kong, o nigeriano, o indiano e o iraniano, mas para os quais faltaram, para esta dissertação, espaço e acesso constante aos filmes. E por falar da dificuldade no acesso a filmes, isso foi também um grande desafio, devido à falta de acesso a filmes seminais, inclusive pernambucanos, apesar das plataformas digitais e o acervo da cinemateca pernambucana. Diferentemente de uma pesquisa bibliográfica, o acesso contínuo a filmes legendados e de origem fidedigna é bastante precário, com vários acessos e DVDs pagos do próprio bolso.

Em suma, durante a escrita desta conclusão, os jornais e redes sociais divulgaram algumas notícias extremamente emblemáticas e contrastantes, no que se refere a esta dissertação: no dia 25 de abril de 2025, uma sexta-feira, os jornais anunciaram a prisão do ex-presidente, Fernando Collor de Mello, por determinação do Supremo Tribunal Federal, condenado a oito anos e dez meses por corrupção e lavagem de dinheiro. Assim, o grande capataz do neoliberalismo que, em 1990, com uma simples canetada executiva, quase matou o cinema brasileiro, com suas campanhas de privatização atabalhoadas, finalmente conheceu sua destinação adequada. Ao mesmo tempo, o ex-presidente, Jair Bolsonaro, outro inimigo da cultura, das artes e do cinema brasileiro, que desbaratou o Ministério da Cultura no seu mandato, foi indiciado por tentativa de golpe de estado, entre outras acusações. Enquanto isso, Kleber Mendonça Filho vem postando nas redes sociais imagens do estúdio onde está realizando a finalização do *sound design* de seu novo filme, *O Agente Secreto*, em boa parte filmado, *guess what*, no centro do Recife, e que será lançado em maio, no Festival de Cannes. Após esses cem anos de cinema pernambucano e brasileiro que percorremos, sobrevivendo a todo tipo de ataques e cercos, parece que o momento é de contraofensiva e, oxalá, que seja uma iniciativa vitoriosa.

Em maio de 2022, Silvério Pereira, o Lunga, foi a um programa de TV Globo, Altas Horas, de Serginho Groisman, cantar uma música de Belchior, *Sujeito de Sorte* (1976). Quando a classe artística conseguiu atravessar, ao mesmo tempo, a presidência de Jair Bolsonaro, em conjunto com a pandemia da COVID-19, na qual não puderam trabalhar, esta apresentação de um ator de cinema nordestino tornou-se um hino de resiliência e superação da classe, e que eu faço meu hino também, ao sobreviver a uma pandemia e a uma dissertação de doutorado no exterior: “Tenho sangrado demais/ Tenho chorado pra cachorro/ Ano passado eu morri /Mas esse ano eu não morro”. Quanto ao destino destes dois presidentes inimigos da cultura, e enrolados com a justiça, não dá para ser

otimista, no Brasil. Mas quanto ao cinema de resistência de Kleber Mendonça Filho, este ano em Cannes, que seja o contrário da música de Tom Zé, em *Retratos Fantasmas*, que tenha, sim, *happy ending*.

Works Cited

- “100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker.” Directed by Christoph Schlingensief, produced by Ruth Bamberg, 1989. IMDb, www.imdb.com/title/tt0096735. Accessed 5 Mar. 2025.
- Albuquerque Jr., Durval. “Entrevista Durval Albuquerque Jr.: ‘É Preciso Dissolver Esse Nordeste!’” TV Afiada, www.youtube.com/watch?v=t_. Accessed 22 Mar. 2024.
- . *A invenção do Nordeste e outras artes*. Cortez Editora, 2012.
- Alcântara, Danielle, et al. “Social Networks and Resilience in the Fight for the Right to the City: The Movimento Ocupe Estelita, Recife, Brazil.” *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, vol. 18, no. 2, 2016, . 25–45.
SciELO, <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/5118/pdf>.
DOI: <https://doi.org/10.22296/2317-1529.2016v18n2p25>.
- Almery Steves é celebrada pela Cinemateca Pernambucana Jota Soares no próximo domingo* (27). , <https://www.gov.br/fundaj/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias-1/almery-steves-e-celebrada-pela-cinemateca-pernambucana-jota-soares-no-proximo-domingo-27>
- Alvarenga, Breno M. *A música popular em Aquarius: uma análise do uso de canções pré-existentes na narrativa fílmica*, UFPE, Recife, 2020.
- Amaral Jr., Aécio. “Relações Perigosas: O Imaginário Freyriano no Discurso Governamental.” *Tempo Social*, vol. 14, no. 2, 2002, . .
SciELO, www.scielo.br/j/ts/a/Wh5GRgqNGTP4R3NkYQ9Qzrb.
DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702002000200009>.
- Amorim, Lara, and Fernando T. Falcone. *Cinema e memória: O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. Universidade Federal da Paraíba, 2015.

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised ed., Verso, 2006.
- Araújo, Inácio. “Aroma do Cangaço é Recuperado.” *Folha de S.Paulo*, 13 July 1997, p. 5, www1.folha.uol.com.br/fsp/199. Accessed 5 June 2024.
- Araújo, Luciana. “O Cinema em Pernambuco (1900–1930).” *Nova História do Cinema Brasileiro*, edited by Fernão Ramos, Edições SESC, 2018.
- . “Retribuição: a ‘gostosura’ de fazer cinema”. <https://ims.com.br/blog-do-cinema/retribuicao-a-gostosura-de-fazer-cinema-por-luciana-correa-de-araujo/>.
- Azevedo, Reinaldo. “Assim Que Aquarius Estrear no Brasil, o Dever das Pessoas de Bem é Boicotá-lo. Que os Esquerdistas Garantam a Bilheteria.” *Veja*, 18 May 2016, veja.abril.com.br/blog/reinaldo/assim-que-aquarius-estrear-no-brasil-o-dever-das-pessoas-de-bem-e-boicota-lo-que-os-esquerdistas-garantam-a-bilheteria/. Accessed 5 Mar. 2022.
- “Bacurau – Box Office.” IMDbPro, pro.imdb.com/title/tt2762506. Accessed 10 Apr. 2025.
- Banerjee, Swapna. *Accumulation by Dispossession: Transformative Cities in the New Global Order*. SAGE, 2010.
- Bandecchi, Brasil. *Guia do Estudante de História da Civilização Brasileira*. Didática Irradiante, 1969.
- “Banditismo por uma Questão de Classe – Nação Zumbi.”
Letras.mus.br, www.lettras.mus.br/nacao-zumbi/77650. Accessed 18 Mar. 2025.
- Bento, Emannuel. “A reforma que mudou o Recife Antigo” ,
2023a, <https://jornaldigital.recife.br/2023/05/19/a-reforma-que-mudou-o-recife-antigo/>.

---. “Uma obra com selo ‘vai dar ruim’: Avenida Dantas Barreto”,

2023b, <https://jornaldigital.recife.br/2023/08/25/uma-obra-com-selo-vai-dar-ruim-avenida-dantas-barreto/>.

Bezerra, Wallison. “O Debate dos Prédios Irregulares e a Escolha sobre a Orla que Queremos para João Pessoa.” MaisPB, 16 Jan. 2025, wallisonbezerra.maispb.com.br/2025/01/16/o-debate-dos-predios-irregulares-e-escolha-sobre-a-orla-que-queremos-para-joao-pessoa. Accessed 20 Jan. 2025.

Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, Mariner Books, 2019.

---. “Theses on the Philosophy of History.” 1940. *Illuminations: Essays and Reflections*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, Mariner Books, 2019, . .

---. *Sens Unique*. Éditions Payot & Rivages, 2012.

Bentes, Ivana. “Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo: Estética e Cosmética da Fome.” *Alceu*, vol. 8, no. 15, 2007. DOI or URL [Add if available].

Benveniste, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Pontes, 1989.

---. *Problems in General Linguistics*. U of Miami P, 1971.

“Bichos da Noite – Sérgio Ricardo.” Letras.mus.br, www.letras.com/sergio-ricardo/1275840.

[Accessed 3 Mar 2025](#).

Borba Filho, Hermilo. *A porteira do mundo*. Mercado Aberto,

1994, <https://galileo.on.worldcat.org/oclc/33044875>.

Bortoloti, Marcelo. “Manuel Bandeira, um dos poetas mais cantados de sua geração, porém pouco ouvido.” *ÉPOCA Magazine*,

- 2017, <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/12/manuel-bandeira-um-dos-poetas-mais-cantados-de-sua-geracao-porem-pouco-ouvido.html>.
- Box Office Mojo. Neighboring Sounds. Box Office Mojo, www.boxofficemojo.com/title/tt2190367/credits. Accessed 14 Feb. 2025.
- Boym, Svetlana. "Ruinophilia: Areciation of Ruins." Atlas of Transformation, monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-areciation-of-ruins-svetlana-boym.html. Accessed 9 Feb 2025.
- . "Tatlin, or Ruinophilia: The Avant-Garde and the Off-Modern." Cabinet, no. 28, cabinetmagazine.org/issues/28/boym2.php. Accessed 12 Apr. 2025.
- . *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001.
- Bradshaw, Peter. "Aquarius Review: Rich and Mysterious Brazilian Story of Societal Disintegration." The Guardian, 17 May 2016, www.theguardian.com/film/2016/may/17/aquarius-review-rich-and-mysterious-brazilian-story-of-societal-disintegration. Accessed 22 May 2024.
- . "Bacurau Review – Ultraviolent Freakout in Brazil's Outback." The Guardian, 15 May 2019, www.theguardian.com/film/2019/may/15/bacurau-review-brazil-outback-western-cannes. Accessed 18 Mar 2024.
- Braudy, Leo, and Marshall Cohen, editors. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 7th ed., Oxford UP, 2009.
- Buarque, Chico. "Acorda Amor." Letras.mus.br, www.letras.mus.br/chico-buarque/45103. Accessed 25 Mar. 2025.
- Butler, Chris. *Henri Lefebvre: Spatial Politics, Everyday Life and the Right to the City*. Routledge, 2012.

- Calvino, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Companhia das Letras, 1990.
- Cardozo, Joaquim. *Teatro de Joaquim Cardozo: Obra completa*. CEPE Editora, 2018,
galileo.on.worldcat.org/oclc/1106560006. Accessed 30 Jan. 2025.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Global Editora, 2012,
galileo.on.worldcat.org/oclc/844230023. Accessed 7 March 2025.
- Casetti, Francesco. *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*. Indiana UP, 1998.
- Castro, Josué de. *Homens e caranguejos: O ciclo do caranguejo – Romance*. Brasília Ed., 1974.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall, U of California P, 1984.
- Christie, Ian. “‘Merely Local’: Film and the Depiction of Place, Especially in Local Documentary.” *Cinematic Urban Geographies*, edited by François Penz and Richard Koeck, Palgrave Macmillan, 2017.
- “Confira os 10 piores insultos de Bolsonaro aos nordestinos.” CUT
Brasil, www.cut.org.br/noticias/confira-os-10-piores-insultos-de-bolsonaro-aos-nordestinos-594b. Accessed 11 Feb. 2025.
- Conlon, David. “A Flor, o Fim do Mundo: Sensual Media, Lost Futures and the End of Cinema in Kleber Mendonça Filho’s *Aquarius*.” *Screen*, vol. 64, no. 1, 2023, . 22–37.
DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjad001>.
- “Constituição da República Federativa do Brasil.” *Legislação Brasileira*,
normas.leg.br/?urn=urn:lex:br:federal:constituicao:1988-10-05. Accessed 28 Apr. 2024.
- Cordeiro, Istivy. “Dom Helder Câmara: 18 anos na Casa do Pai.” *Arquidiocese de Olinda e Recife*, www.arquidioceseolindarecife.org/dom-helder-camara-18-anos-na-casa-do-pai.
Accessed 19 Jan 2025.

- Corrêa, Douglas. “Advogada é denunciada por racismo contra nordestinos.” Agência Brasil, July 2023, www.agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/advogada-e-denunciada-por-racismo-contra-nordestinos. Accessed 4 Mar. 2025.
- Corrigan, Timothy. *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford UP, 2011.
- Costa, Maria V. da. “Social and Cinematic Landscape in *Neighboring Sounds*.” *Mercator*, vol. 14, 2015, . 27–43. SciELO, www.scielo.br/j/mercator/a/xPrtr7b36rzpTFMB8SQjgdQ/. DOI: <https://doi.org/10.4215/RM2015.1403.0002>.
- Couto, José. “Sertão Vira Pop no *Baile Perfumado*.” *Folha de S.Paulo*, 1 Aug. 1997, www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/01/ilustrada/46.html. Accessed 12 May 2024.
- Cunha Filho, Paulo Carneiro da. *A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia*. Editora Universitária da UFPE, 2010.
- Das, Raju. “David Harvey’s Theory of Accumulation by Dispossession: A Marxist Critique.” *World Review of Political Economy*, vol. 8, no. 4, 2017, . 590–611. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.13169/worlrevipoliecon.8.4.0590. DOI: <https://doi.org/10.13169/worlrevipoliecon.8.4.0590>.
- Davis, Mike. *Planet of Slums*. Verso, 2006.
- Dennison, Brittany. “The Wave of Queer Cinema in Super-8 from Paraíba.” *Screen Slate*, www.screenslate.com/articles/wave-queer-cinema-super-8-paraiba. Accessed 23 Feb. 2024.
- Dennison, Stephanie. *Remaing Brazilian Film Culture in the 21st Century*. Routledge, 2020.
- Derrida, Jacques, et al. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Routledge, 2006.

- “Diário de Pernambuco TV: Policial Atira em Manifestante do Movimento Ocupe Estelita.” *Diário de Pernambuco TV*, 2015. Accessed 8 Mar. 2025.
- Diário Oficial de Pernambuco*. Companhia Editora de Pernambuco – CEPE, 2025.
- Dias, Jocimar. “Bacurau as Science-Fiction Revenge Fantasy.” *Film Quarterly*, vol. 74, no. 2, 2020, . 84–86. JSTOR, www.jstor.org/stable/48735368. Accessed 31 Mar. 2025.
- Diawara, Manthia. “Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 7th ed., Oxford UP, 2009, . 709–27.
- Dib, André. “Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros.” *Abraccine*, 27 Nov. 2015, abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros. Accessed 10 Apr. 2024.
- Dimas, Antônio. “Manifesto Regionalista: Comentários.” *Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário Interamericano*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996, www.ufrgs.br/cdrom/freyre/comentarios.htm. Accessed 14 January 2025.
- . “Um manifesto guloso.” *Gilberto Freyre em Quatro Tempos*, 2003, repositorio.usp.br/item/001356047. Accessed 5 May 2024.
- Earp, Joseph. “*Wake in Fright* Understood the Horrors of Australian Booze Culture. 50 Years On, Nothing’s Changed.” *The Guardian*, 10 Apr. 2025, www.theguardian.com/film/2025/apr/10/wake-in-fright-understood-the-horrors-of-australian-booze-culture-50-years-on-nothings-changed. Accessed 12 Apr. 2025.
- “Entenda liberação de licença para prédio acima da altura permitida na orla de João Pessoa.” *GI*, 27 Feb. 2025, g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2025/02/27/entenda-liberacao-de-licenca-

- para-predio-acima-da-altura-permitida-na-orla-de-joao-pessoa.ghml. Accessed 1 Mar. 2025.
- Fernandes, Wander. “STJ equipara discriminação contra nordestino a crime de racismo.” *JusBrasil*, www.jusbrasil.com.br/artigos/stj-equipara-discriminacao-contranordestino-a-crime-de-racismo/1744621246. Accessed 19 Feb. 2025.
- Ferreira, Luiz C. “Ainda Estou Aqui chega "vencedor" ao Oscar, dizem estudiosos”, <https://agenciabrasil.etc.com.br/cultura/noticia/2025-03/ainda-estou-aqui-chega-vencedor-ao-oscar-dizem-estudiosos>.
- Fienberg, Daniel. “*Dope Thief* Review: Brian Tyree Henry and Wagner Moura Make a Compelling Duo, but Ale TV+ Crime Thriller Loses Steam.” *The Hollywood Reporter*, 2025, www.hollywoodreporter.com/tv/tv-reviews/dope-thief-review-brian-tyree-henry-wagner-moura-ale-tv-1236162422. Accessed 17 April 2025.
- “Filme apresenta fala regional misturada a sotaque libanês.” *Folha de S.Paulo*, 1997, www1.folha.uol.com.br/fsp/199. Accessed 29 Jan. 2024.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books, 2009.
- Freire, Felipe. “Operação mira rede de farmácias usada para lavar dinheiro da milícia”, <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/11/26/operacao-lavagem-dinheiro-da-milicia.ghml>.
- Freud, Sigmund. *O infamiliar: Edição comemorativa bilíngue (1919–2019)*. Edited by Pedro Tavares, Autêntica, 2019.
- . *The Uncanny*. Translated by David McLintock, Penguin, 2003.
- Freyre, Gilberto. *Manifesto Regionalista de 1926*. Edições Região, 1952.

- . *Assombrações do Recife Velho: Algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense*. 2nd ed., rev. e aumentada, illustrated by Poty, J. Olympio, 1970.
- . "Saudação a Mauro Mota." *Diário de Pernambuco*, vol. 145, no. 239, 1970.
- Memória.bn.gov.br*,
https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=pernambucanidade&pasta=ano%201970\\edicao%2000061&pagfis=8510.
- . "Ainda a propósito de livros didáticos." *Diário de Pernambuco*, 1970,
memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_15&PagFis=1913&Pesq=pernambucanidade. Accessed 9 Mar. 2024.
- . "Pernambucanidade: O que é?" *Diário de Pernambuco*, 1 Feb. 1970,
memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_15&pesq=pernambucanidade&pasta=ano%201970/edicao%2000105&pagfis=898. Accessed 25 Apr. 2024.
- . *Casa-grande e senzala: Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Global Editora, 2003.
- . *Sobrados e mucambos: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. EPUB ed., Global Editora, 2006.
- . *Nordeste: Aspectos da Influência da Cana sobre a Vida e a Paisagem do Nordeste do Brasil*. Global Editora, 2015.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. Free Press, 1992.
- Gagnebin, Jeanne Marie. "Diante da fronteira." *Revista de Teoria da História*, vol. 24, no. 2, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5216/rth.v24i2.71173>.

Galvão, Antonio, et al. *Do realismo capitalista ao comunismo ácido: O legado de Mark Fisher*. Autonomia Literária, 2023.

Garnier, Jean-Pierre. “El derecho a la ciudad desde Henri Lefebvre hasta David Harvey: entre teorizaciones y realización.” *Ciudades*, no. 15, 2012, . 217–25.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ciudades.15.2012.217-225>.

Ghorbankarimi, Maryam. “Transcending Cinema: Kiarostami’s Aroach to Filmmaking.” *Iran Namag*, no. 4, 2018, . .

Gonçalves, Marco Antônio. “Assombrações de Apipucos: *O som ao redor* e os antagonismos em perpétuo desequilíbrio.” *Novos Estudos CEBRAP*, vol. 39, 2020.

DOI: <https://doi.org/10.25091/S01013300202000010009>.

Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. U of Minnesota P, 2008.

Graham, Tom. “Kleber Mendonça Filho: ‘*Aquarius* Seemed to Hit a Nerve in Brazil.’” *British Film Institute*, www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/kleber-mendonca-filho-aquarius-seemed-hit-nerve-brazil. Accessed 7 June 2024.

Grattan, Steven. “Neo-Nazi Groups Multiply in a More Conservative Brazil.” *Reuters*, 13 June 2023, www.reuters.com/world/americas/neo-nazi-groups-multiply-more-conservative-brazil-2023-06-13. Accessed 14 June 2023.

Guaraná, Bruno. “‘A Few Years from Now’ in Western Pernambuco: *Bacurau*’s Vision of the Future.” *Film Quarterly*, vol. 74, no. 2, 2020, . 77–80.

JSTOR, www.jstor.org/stable/48735366. Accessed 31 Mar. 2025.

Guerine, Elaine. “Tentativa de boicote a *Ainda Estou Aqui* por questões políticas ‘não gerou um segundo sequer de preocupação’, diz Walter Salles.” *Valor Econômico*, 10 Jan. 2025,

- valor.globo.com/eu-e/noticia/2025/01/10/tentativa-de-boicote-a-ainda-estou-aqui-por-questoes-politicas-nao-gerou-um-segundo-sequer-de-preocupacao-diz-walter-salles.ghml. Accessed 15 Jan. 2025.
- Guerra, André. “Ícones do Carnaval: *Viver* relembra a vida e a arte de Nelson Ferreira.” *Diário de Pernambuco*, 2 Feb. 2025, www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2025/02/icones-do-carnaval-viver-relembra-a-vida-e-a-arte-de-nelson-ferreira.html. Accessed 5 Feb. 2025.
- Harvey, David. *The New Imperialism*. Oxford UP, 2003.
- . *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford UP, 2005.
- . “The Right to the City.” *New Left Review*, no. 53, 2008, pp. 23–40, newleftreview.org/issues/ii53/articles/david-harvey-the-right-to-the-city. Accessed 22 May 2024.
- . *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Verso, 2012.
- Heeney, Alex. “Director Kleber Mendonça Filho on the Sounds of *Aquarius*.” *Seventh Row*, 21 Oct. 2016, seventh-row.com/2016/10/21/kleber-mendonca-filho-aquarius. Accessed 1 Nov. 2016.
- Highmore, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. Routledge, 2002.
- Hoefe, Diego, and Mariana Baltar. “Bacurau: humour and speculative fiction in contemporary Brazilian cinema.” *The European Journal of Humour Research*, vol. 12, no. 3, 2024, pp. 67–87, <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1276316>.
- “Hoje – Taiguara.” *Letras.mus.br*, www.lettras.mus.br/taiguara/250419. Accessed 14 Apr. 2025.
- Holanda, Armando de. *Roteiro para construir no Nordeste: Arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados*. UFPE, 1976.

Hornaday, Ann. “In Cinematic Fantasy Land, Films Show Appreciation for Real World.” *The Washington Post*, Critic’s Notebook, May 2016, p. [Add page number].

Ide, Wendy. “*Aquarius*: Cannes Review.” *Screen Daily*, www.screendaily.com/reviews/aquarius-cannes-review/5104107.article. Accessed 2 January 2025.

Ikeda, Marcelo. “The Ambiguities of *Bacurau*.” *Film Quarterly*, vol. 74, no. 2, 2020, . 81–83. JSTOR, www.jstor.org/stable/48735367. Accessed 1 Apr. 2025.

I’m Still Here - Production & Contact Info | IMDbPro. <https://pro.imdb.com/title/tt14961016/>.

Jameson, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Indiana UP, 1992.

Johnson, Martin L. *Main Street Movies: The History of Local Film in the United States*. Indiana UP, 2018.

Johnson, Randal. “The Nova República and the Crisis in Brazilian Cinema.” *Latin American Research Review*, vol. 24, no. 1, 1989, . 124–39. JSTOR, www.jstor.org/stable/2503284. Accessed 10 Mar. 2025.

Koehler, Robert. “Termite Art: Kleber Mendonça Filho on *Aquarius*.” *Cinema Scope*, cinemascope.com/festivals/termite-art-kleber-mendonca-filho-aquarius. Accessed 9 May 2024.

Kohn, Eric. “Cannes Review: Sonia Braga Gives a Brilliant Performance in *Aquarius*.” *IndieWire*, 17 May 2016, www.indiewire.com/criticism/culture/cannes-review-sonia-braga-gives-a-brilliant-performance-in-aquarius-290322. Accessed 19 May 2016.

Kuramoto, Emy. “A filha do advogado: fabricação do ethos burguês do melodrama.” *Sinopse*, no. 11, 2006, . 121–27.

- LaRocca, David. *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*. Oxford UP, 2021.
- Lefebvre, Henri. *Le droit à la ville*. Anthropos, 1968.
- . *The Production of Space*. Wiley-Blackwell, 1991.
- . *Writings on Cities*. Edited by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas, Wiley-Blackwell, 1996.
- “Lei 14.437/2011: Dispõe sobre a preferência a autores pernambucanos nas exhibições de filmes de longa e curta metragem nas cidades do Estado de Pernambuco que não tenham salas de exibição de cinema.” *Assembleia Legislativa de Pernambuco*, 2011, [Add URL]. Accessed 7 June 2024.
- “Lei n.º 16.113: Dispõe sobre o Sistema de Incentivo à Cultura – SIC.” *Assembleia Legislativa de Pernambuco*, 2017, [Add URL]. Accessed 12 June 2024.
- Levinson, Jerrold. “Film Music and Narrative Agency.” *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, edited by Jerrold Levinson, Oxford UP, 2006, . . DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199206179.003.0010>.
- Löwy, Michael. “A filosofia da história de Walter Benjamin.” *Estudos Avançados*, vol. 16, no. 45, 2002, www.scielo.br/j/ea/a/c7TdKSGxkSysjMds45cqs8v/. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142002000200013>.
- Machado, Laura. “Kátia Mesel é homenageada no Janela”, <https://revistacontinente.com.br/secoes/noticias/cineasta-katia-mesel-e-homenageada-no-janela-internacional-de-cinema>.
- Maia, Paulo. *Independência ou morte*. ANPUH, anpuh.org.br/index.php/blog-das-in. Accessed 21 Mar. 2025.
- Marson, Melina I. *Cinema e políticas de estado: Da Embrafilme à Ancine*. Escrituras, 2009.

- Martín, María. “Por que o Cais José Estelita?” *El País Brasil*, 2014, brasil.elpais.com/brasil/2014/06. Accessed 10 January 2025.
- Martins, Leticia. “Bolsonaro alfineta Lei Rouanet após vitória de Fernanda Torres.” *CNN Brasil*, www.cnnbrasil.com.br/politica/bolsonaro-alfineta-lei-rouanet-apos-vitoria-de-fernanda-torres. Accessed 6 Apr. 2025.
- Martins, Wilson. “O manifesto regionalista que não houve.” *Jornal de Poesia*, 1996, www.jornaldepoesia.jor.br/w. Accessed 11 May 2024.
- Masschelein, Anneleen. *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. SUNY Press, 2011.
- McCurdy, Claire. “Welcome to *The Yabba*: Review of *Wake in Fright*.” *International Policy Digest*, intpolicydigest.org/welcome-to-the-yabba-review-of-wake-in-fright. Accessed 28 Feb. 2025.
- Mello, Evaldo C. d. *Rubro veio o imaginário da restauração pernambucana*. Penguin & Companhia das Letras, 2021, <https://galileo.on.worldcat.org/oclc/1257426162>.
- Mello, Frederico Pernambucano de. *Benjamin Abrahão: Entre anjos e cangaceiros*. Escrituras, 2012, galileo.on.worldcat.org/oclc/841237365. Accessed 25 May 2024.
- Melo Neto, João Cabral de. *Morte e vida severina: E outros poemas para vozes*. Nova Fronteira, 2000.
- Mendes, Vinícius. “Lampião: Homenagem a herói ou bandido? A polêmica estátua que divide cidade pernambucana.” *BBC News Brasil*, www.bbc.com/portuguese/brasil-46491014. Accessed 3 February 2025.
- Mendonça Filho, Kleber, and Juliano Dornelles. *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*. Companhia das Letras, 2020.

- Mendonça Filho, Kleber. "Audio Commentary with Director." *Neighboring Sounds*, directed by Kleber Mendonça Filho, Cinema Guild, 2012.
- . "Audio Commentary with Director." *Aquarius*, directed by Kleber Mendonça Filho, Kino Lorber, 2016.
- . "Cannes Facetime: Kleber Mendonça Filho." *Variety*, 2016, [variety.com/2016/film/festivals/1201774283-1201774283/](https://www.variety.com/2016/film/festivals/1201774283-1201774283/). Accessed 18 Jan. 2025.
- . "Eye For Film: Kleber Mendonça Filho in Conversation on Aquarius." *Eye for Film*, 1 Nov. 2016, www.eyeforfilm.co.uk/feature/2016-11-01-kleber-mendonca-filho-in-conversation-on-aquarius-feature-story-by-anne-katrin-titze. Accessed 5 Nov. 2016.
- . "Entrevista ao Canal Brasil Play." *YouTube*, uploaded by Canal Brasil, 26 Dec. 2018, youtu.be/ijAl3WcNwQI. Accessed 30 Dec. 2018.
- . "Fiz o contrário do que se esperava: Entrevista com Kleber Mendonça Filho." *Revista Continente*, 2019, revistacontinente.com.br/edicoes/225/rfiz-o-contrario-do-que-se-esperavar--2. Accessed 10 Apr. 2025.
- . "Mais Real que a Ficção: Entrevista com o Cineasta Kleber Mendonça Filho." *Sesc São Paulo*, www.sescsp.org.br/editorial/mais-real-que-a-ficcao-entrevista-com-o-cineasta-kleber-mendonca-filho/. Accessed 8 July 2025.
- . "Audio Commentary with Director." *Bacurau*, directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, Kino Lorber, 2023.
- Metz, Christian. *Impersonal Enunciation, or the Place of Film*. Translated by Cormac Deane, afterword by Dana B. Polan, Columbia UP, 2016.
- . *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. Macmillan, 1982.

- “Monólogo ao Pé do Ouvido – Nação Zumbi.” *Letras.mus.br*, www.lettras.mus.br/nacao-zumbi/77649. Accessed 14 Mar. 2025.
- Moraes, Vinícius de, and Laurabeatriz. *A Arca de Noé : Poemas Infantis*. 2a. edição, Companhia das Letras, 2014.
- Morisawa, Mariane. “Filme *Ainda Estou Aqui* emociona e arranca aplausos no Festival de Veneza.” *Veja – Em Cartaz*, 3 Apr. 2025, veja.abril.com.br/coluna/em-cartaz/filme-ainda-estou-aqui-emociona-e-arranca-aplausos-no-festival-de-veneza. Accessed 5 Apr. 2025.
- Moura, Carolina. “PM confunde guarda-chuva com fuzil e mata garçom no Rio, afirmam testemunhas.” *El País Brasil*, 19 Sept. 2018, brasil.elpais.com/brasil/2018/09/19/politica/1537367458_048104.html. Accessed 21 Sept. 2018.
- Nagib, Lúcia. “Going Global: The Brazilian Scripted Film.” *Trading Culture: Global Traffic and Local Cultures in Film and Television*, edited by Sylvia Harvey, John Libbey, 2006, . .
- Nascimento, Laís. “Valor arquitetônico do Edifício Oceania é reconhecido e imóvel integra lista especial de preservação do Recife”. <https://jc.ne10.uol.com.br/pernambuco/2024/08/09/valor-arquitetonico-do-edificio-oceania-e-reconhecido-e-imovel-integra-lista-especial-de-preservacao-do-recife.html>.
- “Nervos de Aço – Lupicínio Rodrigues.” *Letras.mus.br*, www.lettras.mus.br/lupcinio-rodrigues/127284. Accessed 9 Feb. 2025.
- Nóbrega, Maria de Lourdes P., and José Nunes de Andrade. “Combateu o bom combate, acabou a carreira e guardou a fé: Reflexões sobre o Edifício Caiçara.” *arq.urb*, no. 16, 2016, revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/197. DOI: [Add if available].

Nogueira, Amanda M. C., and Paulo C. de Cunha Filho. *A aventura do Baile Perfumado: 20 anos depois*. CEPE, 2016.

“O *Aquarius* da vida real ainda não foi tombado.” *Revista IstoÉ Online*, istoe.com.br/o-aquarius-da-vida-real-ainda-nao-foi-tombado. Accessed 23 Jan. 2025.

PBS NewsHour. “Fernanda Torres on Emotion Behind Role in *I’m Still Here*.” Season 2025, directed by Anonymous, PBS, www.pbs.org/video/i-m-still-here-1740779966. Accessed 12 April 2025.

Pereira, Nilo. *Pernambucanidade: (Alguns aspectos históricos)*. Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1983.

Phis, Grant. “*Pictures of Ghosts* Invokes the City of Recife's Historical Memory Through Haunting Memoir.” *Tone Madison*, tonemadison.com/articles/pictures-of-ghosts-invokes-recifes-historical-memory-through-haunting-memoir. Accessed 29 Mar 2025.

Pinto, Estevão, et al. *Casa-Grande & Senzala em quadrinhos*. Brasil América, 1985.

Pires, Francisco Q. “Ruídos raciais: A experiência sonora e violenta da miscigenação em O som ao redor de Kleber Mendonça Filho.” *Luso-Brazilian Review*, vol. 57, no. 2, 2021, pp. 32–55, <https://lbr.uwpress.org/content/57/2/32>, doi:10.3368/lbr.57.2.32.

PNAB — EDITAL PARA FOMENTAR INICIATIVAS ARTÍSTICAS-CULTURAIS. Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, 2024, <https://www.cultura.pe.gov.br/editais/pnab-edital-para-fomentar-iniciativas-artisticas-culturais/>.

---. Anexo 1 Multilinguagens. Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, 2024, <https://www.cultura.pe.gov.br/editais/pnab-edital-para-fomentar-iniciativas-artisticas-culturais/>.

“Premios.” *Notodo Film Fest*, www.notodofilmfest.com/el-festival/premios/. Accessed 17 June 2024.

Rabello, Ivone D. "O Som Ao Redor: Sem Futuro, Só Revanche?." *Novos estudos CEBRAP*, 2015, pp. 157–173, <https://www.scielo.br/j/nec/a/G85Q9BqY4wf97rHbThHck4B/?lang=pt>, doi:<https://doi.org/10.1590/S0101-33002015000100009>.

Ramos, Fernão. *Nova história do cinema brasileiro*. Edições SESC, 2018.

Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott, Verso, 2009.

Rapold, Nicolas. “A Brazilian Filmmaker Travels Through Time, With Sonia Braga.” *The New York Times*, 11 May 2016, www.nytimes.com/2016/05/11/movies/a-brazilian-filmmaker-travels-through-time-with-sonia-braga.html. Accessed 15 May 2016.

Recife é a terceira capital do Nordeste com o maior número de farmácias. , <https://www.cbnrecife.com/artigo/recife-e-a-terceira-capital-do-Nordeste-com-o-maior-numero-de-farmacias>.

Rocha, Danielle M. de, and Talita M. P. de Lima. “Movimento Ocupe Estelita: Quais lições para a cidade do Recife.” *Marco Zero*, marcozero.org/movimento-ocupe-estelita-quais-lico-es-para-a-cidade-do-recife. Accessed 7 Nov. 2024.

Roizman, Geraldo B. “Edgard Navarro e o escracho da história.” *Rebeca*, vol. 10, no. 1, 2021. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v10n1.645>.

Rosa, João Guimarães. *Sagarana*. Nova Fronteira, 2001. EBSCOhost, research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=b9ba7279-a2f3-35ba-b133-29df173a9a7a. Accessed 20 Feb. 2025.

- Ross, Rafa Sales. “Fantastique Cinematheque: Kleber Mendonça Filho on Preserving Brazilian Movie-Palace Memories with *Pictures of Ghosts*.” *Letterboxd Magazine*, letterboxd.com/journal/kleber-mendonça-filho-pictures-of-ghosts-interview/. Accessed 4 Jan 2025.
- Rossi, Reginaldo. “Recife, minha cidade.” *Letras.mus.br*, www.lettras.mus.br/reginaldo-rossi/351754. Accessed 13 Mar. 2025.
- RSL Australia, www.rsaustralia.org. Accessed 22 Apr 2025.
- Sabadin, Celso. “A filha do advogado: Primórdios do cinema pernambucano.” *Planeta Tela*, www.planetatela.com.br/critica/a-filh. Accessed 8 June 2024.
- Santos, Maria Carolina. “Termina ocupação no Cais José Estelita e movimento debate novas ações.” *Marco Zero*, 30 Mar. 2019, marcozero.org/termina-ocu. Accessed 2 Apr. 2019.
- Sauvêtre, Pierre, et al. *Escolha da guerra civil: Uma outra história do neoliberalismo*. Elefante, 2021.
- Schofield, Paul. “Funny Games: Film, Imagination, and Moral Complicity.” *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, edited by David LaRocca, Oxford UP, 2021.
- Schroeder Rodríguez, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History*. U of California P, 2016.
- Senado Notícias. “MP fixa em até R\$ 3 bianuais repasses da União à cultura nos estados e municípios”. ,<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/11/25/mp-fixa-em-ate-r-3-bi-anuais-repasses-da-uniao-a-cultura-nos-estados-e-municipios>.

- Silva, Leandro Pereira da. *Pernambucanidade na sua expressão representativamente política: A fabricação da cultura política da pernambucanidade (1964–1988)*. Universidade Federal da Bahia, 2019.
- Skidmore, Thomas E. *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*. Duke UP, 1993.
- Spa, Ariel. “Enjaulado (1997) de Kleber Mendonça Filho.” *Vertentes do Cinema*, vertentesdocinema.com/curt. Accessed 19 Apr. 2024.
- Spanos, Kathleen A. “A Dance of Resistance from Recife, Brazil: Carnavalesque Improvisation in Frevo.” *Dance Research Journal* 51.3 (2019): 28–46. Web.
- Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Blackwell, 2000.
- . *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. UMI Research Press, 1985.
- Stein, Gertrude. *Delphi Complete Works of Gertrude Stein (Illustrated)*. Delphi Classics, 2017.
- Stuckey, G. Andrew. *Metacinema in Contemporary Chinese Film*. Hong Kong UP, 2018.
- “Taiguara – Songs, Albums, Reviews, Bio & More.” *AllMusic*, www.allmusic.com/artist/taiguara-mn0000422276. Accessed 1 Feb 2025.
- “The 72nd Festival de Cannes in Numbers.” *Festival de Cannes*, www.festival-cannes.com/en/press/press-releases/the-72nd-festival-de-cannes-in-numbers/. Accessed 28 Mar 2025.
- Titze, Anne-Katrin. “Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles in Conversation on Udo Kier, Alli Willow and the Horses as a ‘Marker That This Is a Western’ for *Bacurau*.” *Eye for Film*, www.eyeforfilm.co.uk/feature/2020-02-23-kleber-mendonca-filho-and-juliano-

- [dornelles-in-conversation-on-udo-kier-alli-willow-and-the-horses-as-a-marker-that-this-is-a-western-for-bacurau-feature-story-by-anne-katrin-titze](#). Accessed 25 Feb. 2020.
- Vasconcelos, Helô. “Dia Estadual do Bacamarteiro: Entenda a tradição dessa manifestação cultural.” *Pernambuco.com*, www.pernambuco.com/noticia/ultimas/2022/06/dia-estadual-do-bacamarteiro-entenda-a-tradicao-dessa-manifestacao-cu.html. Accessed 12 June 2022.
- Veloso, Caetano. “Belo é o Recife” - *Jornal O Globo*. ,<https://oglobo.globo.com/cultura/belo-o-recife-7405983>
- . “Não identificado.” *Letras.mus.br*, www.lettras.mus.br/caetano-veloso/44752. Accessed 6 Apr 2025..
- “Vinicius para crianças – A arca de Noé.” *Memória Globo*, memoriaglobo.globo.com/entretenimento/infantojuvenil/vinicius-para-crianca-a-arca-de-noe/noticia/vinicius-para-crianca-a-arca-de-noe.ghml. Accessed 9 Mar 2025.
- Von Moltke, Johannes. “Ruin Cinema.” *Ruins of Modernity*, edited by Julia Hell and Andreas Schönle, Duke UP, 2010.
- Weinstein, Barbara. *The color of modernity: Sao Paulo and the making of race and nation in Brazil*. U Duke P, 2015.
- Winterbottom, Tom. "Political Cartographies in Aquarius." *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, vol. 6, no. 1, 2017, pp. 64–84, <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/26249>, doi:10.25160/bjbs.v6i1.26249.
- Weissberg, Jay. “Film Review: *Aquarius*.” *Variety*, 2016, variety.com/2016/film/reviews/aquarius-review-1201776731. Accessed 20 May 2016.
- . “*Pictures of Ghosts* – The Film Verdict.” *The Film Verdict*, 2023, thefilmverdict.com/pictures-of-ghosts/. Accessed 15 Nov. 2023.

Wong, Cindy Hing-Yuk. *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. U Rutgers P, 2011.

Xenofobia contra nordestinos na época da eleição fez número de denúncias disparar na internet, mostra pesquisa. G1, 8 Feb. 2023,
g1.globo.com/tecnologia/noticia/2023/02/08/xenofobia-contra-nordestinos-na-epoca-da-eleicao-fez-numero-de-denuncias-disparar-na-internet-mostra-pesquisa.ghtml. Accessed 10 Feb. 2023.

Yacavoni, Daniel. “Recursive Reflections: Types, Modes, and Forms of Cinematic Reflexivity.” *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, edited by David LaRocca, Oxford UP, 2021, . .

Zhang, Jenny, and Laura Sterponi. “‘There Is No There There’: Space Deictics, Verb Tense, and Nostalgia at a Family Literacy Class.” *Linguistics and Education*, vol. 56, 2020, www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0898589819302037.
DOI: <https://doi.org/10.1016/j.linged.2020.100797>.