

Registros híbridos: uma análise da estrutura dos filmes “O som ao redor” e “Recife frio”, do diretor Kleber Mendonça Filho

*Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz**

*Maria de Lourdes Carneiro da Cunha Nóbrega***

Resumo

O objetivo deste trabalho é realizar uma abordagem dos filmes “O Som ao Redor” e “Recife Frio”, do cineasta brasileiro Kleber Mendonça Filho, produzidos em 2013 e 2009, respectivamente. Os filmes expõem a problemática da transformação urbana da cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco, na região Nordeste do Brasil. Deste modo, nossa análise objetivará nos filmes a construção de sua estrutura narrativa, assim como a proposta de seu conteúdo representacional. Outrossim, afirmamos o ponto de vista de que se tratam de obras que miscigenam os gêneros ficcional e documental de forma bastante original e criativa. Por fim, observamos que tais filmes receberam vários prêmios e menções honrosas em diversos festivais de cinema, tornando-se exemplares do denominado Cinema Pernambucano, o qual tem se colocado de grande importância no conjunto do Cinema Brasileiro nas últimas três décadas.

Palavras-chave: Teoria do Cinema. Narratologia. Paisagem Urbana.

* Jornalista, com mestrado e doutorado em Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas (DLEV) da Universidade Federal de Sergipe, onde leciona e pesquisa nas áreas de Intersemiótica e Literatura e outras Artes. Professor Permanente do Programa Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: cjceja-piassu4@gmail.com

** Arquiteta e Urbanista, atua como professora e pesquisadora nas áreas de Paisagismo e Urbanismo do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Pernambuco. E-mail: lourdinha_@hotmail.com

Hybrid records: an analysis of the structure of the movies “Neighboring sounds” and “Cold tropics”, by director Kleber Mendonça Filho

Abstract

The aim of this study is to develop an approach to Neighboring Sounds and Cold Tropics, films by the Brazilian director Kleber Mendonça Filho, produced in 2013 and 2009. The films shed light on the problematic issue of the transformation of the urban fabric in a neighborhood of the city of Recife, the capital of the State of Pernambuco, in the Northeast region of Brazil. The present analysis will thus focus on the construction of the film’s narrative structure and the proposal put forward by its representational content. It also concurs with the point of view that the work mixes fictional and documentary genres in a highly original and creative fashion. Finally, it is noted that the films have received various awards and honorary mentions at various film festivals and become exemplary of so-called Cinema Pernambucano, which has gained a place of great importance in Brazilian cinema over the past thirty years.

Keywords: Film Theory. Narratology. Urban Landscape.

Registros híbridos: un análisis de la estructura de las películas “Sonido alrededor” y “Recife frío”, del director Kleber Mendonça Filho

Resumen

El objetivo de este estudio es realizar un enfoque a las películas el sonido alrededor y Recife frío, del cineasta brasileño Kleber Mendonça Filho, producidos en 2013 y 2009, respectivamente. Las películas exponen el problema de la transformación urbana de la ciudad de Recife, capital del estado de Pernambuco en el noreste de Brasil. De esta manera, nuestro análisis objetivará en películas para analizar la construcción de la estructura narrativa, así como la propuesta de su contenido representacional. Además, sostenemos la opinión de que estas son obras que miscigenam los géneros ficción y documental de una manera muy original y creativa. Por último, observamos que estas películas han recibido varios premios y menciones en varios festivales de cine, convirtiéndose en copias del llamado Cine Pernambucano, que ha dado gran importancia en el Cine Brasileño en las últimas tres décadas.

Palabras claves: Teoría del Cine. Narratología. El paisaje urbano.

Introdução

O ensejo deste trabalho é o de analisar os filmes “O Som ao Redor” e “Recife Frio”, do diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho, na tentativa de acrescentar um comentário crítico, ao tempo em que nos somamos à conclamação geral, no Brasil e fora, das opiniões a seu respeito. Neste sentido, partiremos da seguinte indagação: dada a aparente simplicidade dos filmes, como eles conseguiram criar uma recepção/espectralidade tão intensa? Mesmo acreditando ser impraticável a separação entre forma e conteúdo, intentamos realizar a análise dos filmes em duas partes distintas: a primeira centrar-se-á na concepção narrativa do filme, contemplando uma das características formais e/ou estruturais da obra; tratar-se-á, assim, da escolha do diretor por dois tipos de registro, digamos, qualitativos, no modo de tratamento da opção narrativa: um relacionado ao documental, e o outro à dimensão diegético-narrativa da obra, ou seja, vinculada à matéria narrada, à história propriamente dita, concatenada através de um enredo. Já na segunda parte, focalizaremos a questão do crescimento urbanístico desenfreado da cidade representada nos filmes, com os consequentes problemas sociais e humanos associados a ele.

O Som ao Redor

Parte I: aspectos narrativo-formais

É surpreendente a imbricação dos dois modos de registro, o ficcional e o documental, os quais definiriam o filme como um híbrido genérico. Neste sentido, desde o início do filme, notamos um suceder rítmico das imagens visuais e sonoras, próximo do que poderíamos conceber como um regime semidocumental, afirmando-o como uma crônica de um determinado território urbano. Entretanto, neste mesmo espaço, o germinar de um enredo vai sendo sutilmente explicitado; vislumbrando o espectador o desenrolar de uma história com elementos que tangenciam ora o fantástico, ora o policial.

Assim, enquanto o registro documental acompanha cenas do cotidiano de uma rua de classe média da cidade de

Recife, onde estaria ocorrendo uma metamorfose urbanística, vemos, interligado a ele, o discorrer progressivo de uma trama que ocupa o mesmo lugar – a rua, o bairro –, sempre apontando uma espécie de conflito nostálgico entre passado e presente. Conflito este que, como o espectador verá, impõe-se como núcleo cardeal da história que está sendo relatada, e cujos personagens, portanto, transitando necessariamente por aquele espaço-limite, pertencem aos dois tipos de registro. Vale salientar que não é só a ideia desta concepção híbrida que atribui ao filme uma marca de originalidade; o modo como ele é efetivado e conduzido contribui intensamente para tanto. A história vai sutilmente abrindo passagem na crônica urbana e, lentamente, adquire uma tensão que irá doar ao filme a força do seu viés narrativo. Observamos que, da perspectiva de uma análise formal, este entrecruzamento é um fator preponderante na ótima recepção do filme entre público e crítica, visto que, se ele permanecesse apenas num registro de linguagem documental, perderia sua sedução estritamente narrativa, e, por outro lado, se abandonasse a proposta da crônica urbana, mesmo considerando o interesse temático, poderia somar-se ao elenco dos meramente aceitos como um bom filme.

Se o conjunto de acontecimentos de uma narrativa pode obedecer a uma ordem não linear – quando sua ordenação causal não é estritamente cronológica em termos de um início, meio e fim – e, neste caso, poderíamos dizer que a história (o que é narrado) não coincide com a trama (o modo como a história é narrada); ao tratarmos isoladamente de blocos sequenciais, a estes será permitido, no máximo, o uso pontual de analepses e prolepses – através de recursos de *flashbacks* e *flashforwards*. Neste âmbito, o emprego dos termos em inglês é bem pertinente, pois denota uma mudança temporal intempestiva, uma imagem – um *flash* – de outro estado de tempo, o qual, porém, quase instantaneamente retorna a sua ordem cronológica de origem. O filme do diretor Kleber Mendonça Filho faz um uso assaz original do corte para o futuro, o qual designaríamos como um “*flashforward* simbólico”. Este se comporta tal como uma imagem antecipadora, porém não reproduzindo literalmente uma passagem futura da história, pois entrecorta o presente diegético com uma imagem-signo que atribuirá a este

uma densidade simbólica. É o caso da cena do banho de cachoeira, onde a água se transforma em sangue, pois a inserção de um plano justaposto de uma “cachoeira de sangue” simbolizará, através de um cromatismo metafórico, uma ideia com a qual o espectador só será confrontado no final do filme, e assim, toda a sequência do banho de cachoeira adensa-se em sua dramaticidade.

Esta última cena é um exemplo da hipótese apresentada no início do trabalho a respeito da interação genérica entre o documental, o qual assume um tom de crônica, e o ficcional, que intenciona um viés de suspense. Entretanto, como tal sequência localiza-se próxima do final, a tensão característica do suspense já está embutida no espectador, e a cor vermelha irá confirmar a suspeição de um desfecho dramático. Outrossim, o signo vermelho-encarnado assume diversa significância na perspectiva, digamos, conteudística do filme, porém não se dissociando de seu propósito narrativo, a saber, a alusão à violência na formação histórica do Nordeste brasileiro, e em específico relacionada à Zona da Mata pernambucana, centrada em fatores socioeconômicos tais como o patriarcalismo e os grandes latifúndios associados à monocultura da cana-de-açúcar, verdadeiras fazendas senhoriais. Tal viés temático, o qual se comporta como uma espécie de fundo semântico da história, é a gênese do motivo central da trama, seu núcleo dramático: um assassinato praticado em consequência de uma disputa de terras, e o posterior plano de vingança decorrente dele.

Ao compartimentar o filme em sequências, às quais concebemos como unidades mínimas de significação – semantemas, para usar uma terminologia oriunda da análise estrutural –, observamos que no cerne de cada uma delas estabelecem-se dois sentidos vetoriais: um a desenvolver de modo documental o horizonte temático do filme; o outro a introjetar naquele os germes do nicho dramático da trama, que frutificará num *crescendum* até atingir o clímax no estrondo da cena final.

Se podemos, então, pensar a última cena realizando-se como o desfecho lógico da trama, a sequência de abertura do filme (composta por uma edição\seleção de fotografias em preto e branco, que, ao retratar os rostos,

os corpos e ambiência do território, consegue criar uma síntese daquele meio agrário, como das arcaicas condições de seus “vivos”) afirma-se como signo profundamente indicial daquele contexto histórico, fixando-se como o momento de maior densidade documental do filme. Contudo, se esta sequência inicial não se conforma na diegese narrativa, mas serve como uma apresentação de seu horizonte temático, um recurso é associado à projeção das imagens fotográficas de maneira a incutir em seu efeito estético já uma primeira dimensão narrativa. Trata-se da trilha instrumental composta por Dj Dolores, cuja dramaticidade incide uma tensão nas imagens, imbuindo-as de uma potência significativa que transcende as qualidades dos ícones visuais.

Se pensarmos, portanto, na especificidade do signo cinematográfico em sua dupla qualidade, acústica e visual, observaremos na sequência citada uma ação singular da banda sonora em relação às imagens: as fotografias são intrinsecamente documentais, enquanto a música sobressai-se na medida em que ela mesma impulsiona a narrativa. É, portanto, desde a abertura, que a importância do uso do som na concepção do filme impor-se-á de forma cabal. Na sequência posterior à da abertura, quando a trama propriamente começa a ser relatada, o tom e a atmosfera do espaço fílmico já são inteiramente distintos: a trilha sonora composta apenas de sons e ruídos intradieгéticos, uma asséptica fotografia do espaço interior de um apartamento e a atuação fortemente naturalista dos atores implicam uma desdramatização quanto ao tratamento da cena. Assim, em contraste com a abertura do filme, a sequência introdutória da trama tangencia, em seu tempo e ritmo lento, um plano-sequência de descoberta do espaço-ambiente da narrativa, quase a apontar para um tipo de registro documental.

No entanto, o espectador sabe, por dominar de antemão as convenções genéricas, tratar-se de uma ficção – há uma encenação, e, principalmente, esta é estruturada a partir da perspectiva de um narrador, neste caso um narrador onisciente. O que ocorre é que tais convenções ficcionais são propositadamente fragilizadas no processo de desdramatização. Assim, vejamos: o espaço fictício é indicialmente empírico, visto as locações escolhidas per-

tencerem a um lugar e a um momento que mantêm uma simultaneidade com o espaço-tempo real do espectador, sendo de imediato reconhecidas por ele. Quanto à atuação dos intérpretes – alguns dos quais não são profissionais, pertencendo ao círculo de amigos da produção –, é dirigida no intuito de um intenso naturalismo, seja na gestualidade, como no tom e volume das vozes, mantendo um ritmo lento nos movimentos e no compasso dos diálogos; o que torna possível ao espectador uma atenção aos detalhes interpretativos, como ao contexto onde transcorre a ação. De tal diretriz dramaturgica decorre uma contundente força visual na construção psicológica dos personagens, no processo de desvelamento de seus temperamentos, narrativas e intenções. Claro que em alguns dos personagens a discursividade expressa nos diálogos enfatiza os laços e as origens socioculturais de cada um, principalmente ao explicitarem o contraste de classe entre serviços e senhorios, nuclear ao ensejo temático do filme.

É na observação desses aspectos que reconhecemos a índole de crônica assumida pelo filme, sobretudo em sua primeira parte, quando o desenvolvimento da trama é intencionalmente retardado. E nos referimos ao gênero crônica, pensando na acepção mesma de sua etimologia, definida pela abordagem de questões e relações pertinentes ao hodierno, ao contemporâneo; seja no tocante às profundas modificações sofridas pelo espaço urbano nas metrópoles dos países em desenvolvimento, assim como numa abordagem que leve a efetivar uma reflexão de caráter antropológico acerca das relações estabelecidas neste espaço-tempo: familiares, entre classes, e mesmo entre grupos ou segmentos sociais específicos – é o caso, por exemplo, da fidelíssima sequência da reunião de condomínio.

A representação de uma família cujas características podemos identificar como tendo padrões de classe média é, por exemplo, realizada de forma bastante original, pois, mostrando tanto as vicissitudes quanto as virtudes de seu cotidiano, expõe hábitos e comportamentos privados e peculiares, tais como o da personagem da mãe – muito bem interpretada pela atriz Maeve Jinkings –, dotando-os de uma exemplar naturalidade. Ao acom-

panhar a exposição dos acontecimentos diários que a envolvem, dispostos através de um ritmo episódico em perfeita relação com a linha principal da trama, sobressaem-se duas sequências que, pela escolha ao mesmo tempo feliz e inusitada das trilhas sonoras, implicam uma reação efusiva no espectador, limitando, assim, o risco de monotonia cuja tendência documental poderia constranger. Nessas espécies de “sequências-thrillers”, o realizador optou por músicas que poderíamos engajar tanto no universo eclético da M.P.B, caso de “Charles Anjo 45”, de Jorge Ben Jor; como no caldeirão da cultura pop, caso da música composta pela banda Queen. Sem nos atermos ao porquê da escolha das músicas, é interessante atentarmos para seu uso narrativo. Se a primeira exerce um papel extradiegético, construindo um tom alegre, lúdico e afetivo para a relação entre a mãe e o casal de filhos; a outra é usada intradiegeticamente – a mesma personagem ouve a música num fone de ouvido após fumar um cigarro de maconha. Essas duas possibilidades no uso da trilha contribuem para a construção representacional da personagem da mãe; tanto na direção do suporte psicológico, como em sua inserção social, a saber, entediada no matrimônio, sem ocupação profissional, porém, de um certo modo, feliz e contentada com a vida familiar.

Seria o momento, então, de refletirmos sobre o uso da trilha sonora no filme, que contempla seu próprio título. A primeira observação a fazer é que a concepção a respeito do seu uso não é a de ser um acessório que compõe a narrativa, tendo, pois, uma função mais fundamental, que a eleva a ser considerada um dos próprios temas do filme. Nele, o som é usado majoritariamente de modo intradieético, ou seja, pertence à matéria narrada, cujo sentido é determinado de modo bem mais acentuado pelo contexto e circunstâncias espaciais onde se passa a narrativa – o “ao redor” do título – do que pelo próprio texto desta. Dir-se-ia que a imagem sonora é o elemento que mais intensamente contribui para o sentimento de realismo do filme, criadora de sua espessura indicial. Para tanto, é atribuída ao som uma importância de tratamento que o dota com uma legitimidade de autonomia.

Neste sentido, ele é, de forma heterodoxa na tradição da linguagem cinematográfica, notado isoladamente den-

tre os outros elementos formais. É deveras interessante como, no filme, o som é performado para contemplar sua própria objetivação enquanto escolha temática. Pois, se podemos apontar a impossibilidade de uma não definição de um personagem principal a carregar a trama, talvez possamos eleger o som como força motriz que suporta o enredo; possuindo, pois, uma potência presente cuja sensorialidade preencheria uma possível intencional fraqueza da intriga. O espectador vê-se constringido a essa saliência sonora, e, para que tal efeito seja atingido, é preciso que a direção de som assuma uma postura arrojada: o nível do volume do som é intensificado quase à exasperação, sendo necessário mesmo que a sala de cinema possua uma tecnologia que equalize e distribua de forma satisfatória tal intensidade.

Para concluir esta primeira parte, diríamos que o filme abre perspectivas extremamente férteis de se pensar o eterno problema da relação entre forma e conteúdo de uma obra considerada artística. Permanecendo no exemplo mesmo da função sonora, observamos como último ponto de análise que, se no plano do conteúdo a visada da representação de uma contemporaneidade urbana nos põe diante do espaço encarcerado no qual somos obrigados a viver, enrijecendo e limitando as relações sociais, o plano formal curiosamente acentua a liberdade dos sons, vozes e ruídos, os quais, em sua plenipotência física, ultrapassam grades e portas, criando liames e associações não permissíveis na dimensão de um contato humano-corporal direto ou próximo.

Parte II: aspectos conteudísticos-representacionais

Na cidade do Recife (PE, Brasil), em séculos passados, as edificações abriam-se diretamente para a rua. Assim, enquanto o transeunte passava pela calçada ele era visto pelo usuário do imóvel. Havia aquilo que os urbanistas chamam de “vigilância social”. Aquele que passava era visto por aquele que habitava o imóvel, e vice-versa. Todavia, esta lógica urbana passou a não mais existir nas áreas de urbanismo recente da cidade, e a região conhecida por Setúbal, no bairro de Boa Viagem, cenário do filme “O Som ao Redor”, figura como um dos melhores exemplos desta falta de vigilância social.

Caminha-se nas ruas de Setúbal em calçadas limitadas por altos muros, onde não há conexão visual e física entre os passeios e os edifícios. Como muralhas, as edificações são apresentadas às ruas. Assim, quem passa na rua não mantém uma relação visual com quem está dentro do edifício, do mesmo modo que quem está no edifício pouco se relaciona com o seu exterior. O tema da vigilância social não se apresenta como fato novo. Ainda na década de 1960, a jornalista norte-americana Jane Jacobs, em seu livro “Morte e vida de grandes cidades” ressaltava a importância vital de se permitir uma permeabilidade visual entre espaços públicos e privados, ou seja, ver e ser visto nesses espaços. “E uma coisa todos já sabem: uma rua movimentada consegue garantir a segurança; uma rua deserta não”, dizia a jornalista (JACOBS, 2007, p. 35).

Ainda segundo esta jornalista, observadora da cidade, para se sentir seguro em uma rua, esta rua precisaria possuir três características: deveria haver uma nítida separação entre os espaços públicos e privados; deveriam existir olhos para a rua, olhos daqueles chamados proprietários naturais da rua, onde os edifícios devem estar voltados para a rua, sem fachadas “cegas”; e a calçada deveria ter usuários transitando ininterruptamente. Em outras palavras, a possibilidade de observar o espaço externo ou de ser observado por ocupantes do espaço privado possibilita a vigilância social, necessária ao bom desempenho das funções urbanas, favorecendo, assim, o sentimento de segurança ao se caminhar em uma calçada. “Todos precisam usar as ruas”, neste sentido, é evidenciada a função agregadora e dinamizadora das ruas, principalmente aquelas situadas em áreas cuja mistura de usos de suas edificações (comércio, habitação, serviços, todos juntos) permite a utilização desses espaços ininterruptamente.

Esta negação da rua, ou dos espaços públicos, também é evidente na comédia “Recife Frio”, curta-metragem que também possui o bairro de Boa Viagem como pano de fundo; onde ficcionalmente há uma mudança metereológica e o frio que invade repentina e ironicamente a cidade, de clima quente e tropical, torna-se um problema quando da utilização dos seus espaços públicos. Metáfora cinematográfica para uma cidade que vem paulatina-

mente negando seus espaços públicos de uso coletivo (praças, calçadas, jardins, etc.), através de um urbanismo voltado não para as pessoas, mas para o automóvel – apesar dessa necessidade de valorizar os espaços públicos, com planos urbanísticos voltados para as pessoas (ao invés de para os automóveis); bem como, promover a integração entre o edifício e a rua já se configurar uma página virada nas práticas do urbanismo contemporâneo exercidas em metrópoles de maior desenvolvimento.

Na cidade do Recife, cenário das duas produções, as leis e as normativas municipais de construção negam esta necessidade integradora dos espaços públicos e privados e estimula e autoriza esta forma segregadora de se construir a cidade, e os filmes “Recife Frio” e “O Som ao Redor” tanto abordam este descompasso urbanístico que realmente ocorre na cidade, quanto apresentam suas consequências e tensões sociais derivadas desse descompasso. Os problemas urbanos passam assim a serem protagonistas nesses enredos.

Outro ponto que deve ser abordado, que traça um paralelo entre os filmes e as questões urbanas que permeiam não apenas o bairro de Boa Viagem (e sua região de Setúbal), mas as áreas de construções mais recentes de toda a cidade do Recife, e que está no âmago do filme “O Som ao Redor”, é o equívoco de que uma rede de vigilância eletrônica, e mesmo pessoal, juntamente com os altos muros que protegem as edificações, geraria mais segurança e bem-estar ao cidadão. “Cão de guarda” é um dos intertítulos que aparecem no filme e bem ilustra a importância da vigilância constante realizada principalmente pelo personagem Clodoaldo e os outros personagens vigilantes dos condomínios das ruas do lugar, os quais representam para os moradores a (equivocada) segurança do local.

Assim, aquilo que preconizava Jane Jacobs na década de 1960 é nitidamente exposto no filme, que demonstra que o crescente fenômeno de desvalorização dos espaços públicos urbanos é consequência, principalmente, da segregação espacial causada justamente pelo complexo de redes de vigilância eletrônica e pelos muros altos e cegos que separam os lotes privados dos espaços

públicos adjacentes. Esses elementos cegam a rua, deixando os dois lados, o interior e exterior das edificações, isolados um do outro.

Juntamente e ao mesmo tempo em que ocorre a segregação espacial do espaço da cidade também existe a segregação das pessoas, em seus diferentes níveis sociais. Ocorrem, simultaneamente, as diferenças espaciais e as diferenças sociais. Os filmes bem apresentam os empregados que vivem e circulam em espaços (ou mundos) diferentes dos de seus patrões, mas, na realidade, eles são aqueles que realmente habitam o espaço – os espaços públicos e os espaços privados, simultaneamente, no dia a dia. Eles são os “olhos da rua”, os verdadeiros vigilantes sociais, aqueles que tudo enxergam. No filme “Recife Frio”, a existência de um quarto para empregados (que passa a ser o lugar mais agradável da casa, por ser o ambiente mais quente diante da onda de frio que avassala a cidade na trama), demonstra a forma de morar nos apartamentos dos recifenses de maior poder aquisitivo e enfatiza essas diferenças sociais existentes no cotidiano dessas famílias e, conseqüentemente, na forma de se construir essas habitações.

Através da narrativa do filme “O Som ao Redor”, é possível perceber que a não integração entre o edifício e a rua promove cada vez menos a utilização dos espaços públicos. E a forma de edificar, intramuros, também enfatiza essa forma de morar. Assim, crianças brincam no *playground* do condomínio, e não na pracinha ao lado, ou mesmo na praia tão próxima; pessoas descem com seus animais e passeiam no jardim do prédio, e não na rua; praticam-se atividades físicas nas piscinas condominiais. E o condomínio (com suas permanentes reuniões tão bem inseridas no filme), por sua vez, passa a se constituir como forma de organização social daqueles que habitam o lugar.

Vale lembrar que o bairro de Setúbal constituía-se, no processo de urbanização da cidade do Recife, em uma região configurada por ruas que abrigavam casas térreas e pouquíssimas construções. Esta região converteu-se, ao longo do século XX, em uma área com ruas que abrigam edifícios de moradias multifamiliares com 20, 30 e até 40

pavimentos. Ou seja, passou a ser muito densa em construções e em população. Nas ruas onde habitavam poucas famílias, hoje vivem milhares de pessoas em edifícios altos, cada uma com um ou dois veículos particulares. Há nesta e em outras áreas da cidade uma forte especulação imobiliária que promove a troca de antigas residências por empreendimentos verticalizados, vendidos como de alto padrão financeiro e social. No filme “Recife Frio” estes edifícios altos, frutos de um urbanismo voltado para a verticalização, situados à beira-mar, em área de grande especulação imobiliária, passam, com o frio cada vez mais permanente na cidade, a serem locais desvalorizados – inúmeras placas de “vende-se” nos apartamentos situados à beira-mar inundam a tela.

Este processo de verticalização das estruturas construídas, e seu apelo de troca imobiliária, têm como principais representantes no filme “O Som ao Redor” o personagem João, o corretor de imóveis, e Francisco, avô de João, proprietário de grande parte dos imóveis do bairro. Os personagens, através de suas atividades (corretor e proprietário de imóveis), expõem a prática especulativa e seus embates cotidianos. Estar em um edifício com inúmeros andares aparenta ser a lógica natural das coisas. Esta é a maneira de morar que é entendida e vendida como o lugar seguro, “o bom lugar”. Lógica esta que faz um dos personagens, Anco (tio de João), que ainda possui a única casa térrea do bairro, parecer estranho aos seus amigos, parentes e outros usuários do lugar, como também faz com que a personagem filha de Bia sonhe com a invasão de sua casa por jovens negros, estereotipados como marginais. Expõe-se, assim, o conflito cotidiano do medo e as tensões presentes na vida social da cidade, agregando-se, para tal, os valores (vendidos pela especulação imobiliária) do ambiente construído em que se está.

O filme demonstra também outro aspecto que tange o processo de urbanização, não apenas da cidade do Recife, mas de várias cidades brasileiras: o de que, se por um lado, o aumento da densidade urbana através da verticalização e construção de inúmeros andares sobrepostos compactou a vida no território da cidade, reduzindo a necessidade de realizar grandes deslocamentos, por outro, a ausência de uma oferta de transporte público efi-

ciente e de boa qualidade e a inexistência de uma rede de comércio e serviços próximos induziu a população ao uso constante do automóvel. Este passa a ser um bem de grande valor, que o filme bem apresenta através do roubo de um carro estacionado na rua. Expõe-se, assim, a insegurança desse espaço público urbano e a presença constante desse bem na vida de seus personagens, seja utilizando-o, seja roubando-o.

Os filmes enfocam estas questões urbanísticas que afligem o cotidiano das cidades, mas também resgata através de imagens representativas do passado de seus personagens, uma cidade ou um modo de vida diferente. O ponto central da compreensão do problema que essas imagens visam resgatar parece estar no fato de que, há mais de cinquenta anos, o automóvel tem sido o protagonista nas cidades brasileiras, e as diferenças sociais estão sempre presentes no cotidiano da cidade. Os espaços públicos voltados para pedestres vêm se deteriorando, uma vez que o planejamento urbano, quase sempre, visa resolver apenas os problemas dos veículos motorizados. Este fato, associado a um inadequado sistema de transporte coletivo e a uma falta de alternativas de meios de transporte, como a bicicleta, por exemplo, contribui para a dependência de muitas pessoas pelo transporte individual. Assim, o cenário que abriga o filme é o dos prédios altos, que cortam o horizonte, todos com inúmeras vagas de garagem. O lugar seguro, além do condomínio fechado, é o carro (simbolicamente roubado na trama de “O Som ao Redor”) e o termicamente controlado *Shopping Center* (no caso do “Recife Frio”).

Este mundo isolado e aparentemente seguro favorecido pelo automóvel é bem expresso na cena de “O Som ao Redor” em que a personagem Bia e seus filhos, dentro de um carro com vidros fechados e com o uso do ar-condicionado, não escutam o estouro que causam ao passar por cima de uma bola, quando saem da garagem do edifício. O fato, imperceptível para quem estava dentro do carro, obrigou as crianças, que estavam na rua jogando bola, a irem jogar videogames em suas casas, isolados do convívio social.

O automóvel, ou mesmo o climatizado *Shopping Center* (forma de comércio onde o consumidor é também um

usuário do automóvel), figuram, assim, como protagonistas dentre os meios de integração dos habitantes do Recife, afinal, quem se sente seguro andando a pé em uma rua deserta? – já indagava Jane Jacobs na década de 1960. A cidade vem sendo construída para o automóvel, essa é a forma de mobilidade das classes mais favorecidas financeiramente, essa é a forma de locomoção dos habitantes do lugar. A rua é então entregue àqueles que não possuem outras alternativas de locomoção e precisam assim utilizá-la no seu dia a dia a pé. Ou seja, vigilantes condominiais e funcionárias domésticas, pessoas sem maior poder aquisitivo e que não possuem meios de locomoção motorizados, são aqueles que realmente circulam e presenciam o dia a dia de Setúbal, lugar no qual as ruas são delimitadas pelos muros altos de edifícios que abrigam em seus pavimentos mais próximos ao chão andares de garagem.

Há, dessa forma, um esvaziamento da rua e das áreas públicas. Promove-se uma gradual desertificação do espaço público urbano nas áreas onde os condomínios verticais são erguidos no Recife, principais cenários dos filmes de Kleber Mendonça Filho. Os filmes passam, assim, a ser um exemplo dessa prática perversa do urbanismo legislado e normatizado sem questionamentos.

Recife Frio

No tocante ao filme “Recife Frio”, temos um exemplo da fase de produção de curtas-metragens do diretor Kleber Mendonça Filho, a qual é anterior à realização de seu primeiro longa ficcional, “O Som ao Redor”. Neste âmbito, por se tratar de um filme concebido e roteirizado na intenção de ser realizado como um curta-metragem (tem aproximadamente 25 minutos), a primeira consideração a ser levada a efeito gira em torno justamente da índole do formato de curta-metragem em relação aos filmes de maior duração, os quais convencionalmente denominam-se de longas-metragens, e cuja duração, pensando-se numa historiografia do cinema, em sua grande parte, foi aos poucos codificada no formato de 120 minutos.

É claro que muitas exceções se distanciam da regra; principalmente se pensarmos nos dramas hollywoodianos

de cunho épico-histórico que normalmente atingem os 240 minutos. Por alguma motivação, mercadológica ou estética, nas últimas duas ou três décadas a duração dos filmes de longa-metragem vem diminuindo, a depender do gênero e da filmografia, para um parâmetro temporal que percorre o intervalo entre os 90 e os 120 minutos. O que constatamos, portanto, em grande parte dos curtas-metragens que duram em média até os 30 minutos é que estes não privilegiam a composição de uma estrutura narrativa que comporte um enredo – ou um *plot*, se adotarmos a terminologia dos estudos fílmicos.

Não se tem como propósito aqui aprofundar os fundamentos teóricos do curta-metragem cinematográfico, no entanto, numa tentativa de sintetizar conceitualmente o amplo espectro das possibilidades estéticas dessa matriz formal, arriscamo-nos a afirmar que sua específica potência enquanto linguagem está na criação não de uma história, mas de uma ideia central, cuja expressão através do signo audiovisual se constituiria como um discurso figurativo: seja metafórico, seja metonímico, seja hiperbólico, entre outros.

É necessário frisar que não queremos afirmar, decorrente da hipótese acima, que existiria uma interdição à construção de um relato narrativo na linguagem do curta-metragem – pois, concordando com Roland Barthes, acreditamos que toda arte expressa narrativas. No entanto, defendemos o argumento de que o tempo médio de duração de um curta-metragem não suporta o pleno desenvolvimento de uma intriga, do modo como é aceito convencionalmente nos filmes de maior duração. Por consequência, é neste sentido que o realizador tende a privilegiar outras possibilidades do universo da criação audiovisual quando intenciona transmitir um conteúdo estético-ideológico a ser fruído pelo espectador.

Neste sentido, no que concerne ao curta “Recife Frio”, observamos que a ideia nuclear que inspira seu conteúdo é expressa por uma figura de linguagem que opera de forma conceitual: a ironia. A saber, estabelece-se uma radical mudança, uma subversão mesmo, na temperatura ambiental da região onde se situa a cidade de Recife. Essa drástica mudança repercute nos hábitos cotidia-

nos dos habitantes, em suas relações sociais e urbanísticas, provocando uma inversão irônica de sentido nas características histórico-culturais marcadamente tropicais da cidade. Tal transformação dos limites sociopolíticos da cidade, ao tempo que toma a forma de uma paródia cômica do gênero realista-fantástico, possibilita a denúncia da arcaica injustiça social enraizada na história da cidade.

Novamente, assim como em “O Som ao Redor”, Kleber Mendonça Filho utiliza da estratégia linguística de imiscuir os gêneros ficção e documentário. Porém, em “Recife Frio”, o que enseja a ficção é um acontecimento enfaticamente inverossímil, mas que não se consolida num enredo ou numa história dramaturgicamente estruturada; enquanto sua contraparte documental se forja enquanto farsa, na medida em que traz estratégias do gênero documentário, tais como a representação de uma cobertura jornalística televisiva, assim como entrevistas com os habitantes das diversas camadas sociais da cidade. Ou seja, a priori o espectador de imediato reconhece o filme como um falso documentário – diferentemente de alguns filmes, “A Bruxa de Blair”, por exemplo, os quais tentam imprimir veracidade a acontecimentos ficcionais, compondo-os a partir de uma estética de documentário – o que, no entanto, não descaracteriza, em “Recife Frio”, malgrado o viés da paródia ao gênero fantástico, o reconhecimento documental da problemática denunciada pelo realizador.

Para concluir esta parte relativa à análise propriamente fílmica do artigo, gostaríamos de observar duas sequências do filme que, a nosso ver, agregam um grande relevo estético pelo uso das músicas escolhidas como trilha sonora. A primeira, de cunho inteiramente extradiegético, está na escolha da 7ª Sinfonia de Beethoven para a sequência que mostra as ruas de Recife esvaziando-se num *crescendum*, o qual atinge o desenlace dramático pari passu à solução urbanística encontrada – a lotação dos shoppings centers da cidade. A segunda, que encerra o filme, conclui-o com uma imagem intensamente poética: a de um grupo de pessoas, todas encasacadas, dançando ciranda à beira do mar, ao som da tradicional cirandeira

Lia de Itamaracá, redundando numa bela homenagem ao talento dessa grande artista brasileira.

Considerações finais

“Primeiro moldamos as cidades - então elas nos moldam”. Através do entendimento desta frase, título de um dos capítulos de seus livros, denominado “Cidade para Pessoas” (2013), o urbanista dinamarquês Jan Gehl explica muito claramente como as estruturas urbanas (bem como seu planejamento) influenciam o comportamento humano e a forma de funcionamento das cidades. Ele nos diz que o uso que as pessoas fazem dos espaços públicos molda a sua forma. E este espaço, que foi moldado pelas pessoas, também passa a moldá-las. Mas a cidade é um bem comum, que deveria ser para todos e conservados por todos, para que neste espaço as tensões sociais e pessoais possam ser minimizadas, visto que ali se encontra o lugar da coletividade.

A segregação espacial exposta nos filmes “O Som ao Redor” e “Recife Frio”, suas tensões e narrativas, expõe a fragilidade dos seus personagens habitantes e usuários de um espaço que foi moldado para possuir uma arquitetura segregada por muros, que alimenta diferenças sociais e não fortalece as semelhanças, que induz à locomoção automotiva e à especulação imobiliária, onde pouco resta como elemento comum e de possível identidade urbana e humana.

“As identidades são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2006, p. 48), ou seja, há um conjunto de significados presentes em uma cultura na forma em que todas as suas manifestações são representadas (e neste caso entende-se todas as manifestações culturais, inclusive a arquitetura da cidade). A identidade para Hall está estreitamente envolvida no processo de representação. “O Som ao Redor” demonstra que apenas o som (existente no cotidiano urbano) deste espaço urbanisticamente moldado para inibir experiências sociais constitui-se elemento de identidade comum, culturalmente entendida por todos e que, de alguma forma, representa a identidade humana.

Referências

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas-SP: Papirus Editora, 1994.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da UNB, 2009.

GEHL, Jan. **Cidades para pessoas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

RAMOS, Fernão (org.) **Teoria contemporânea do cinema** – vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2011.

Recife Frio. 2009. De Kleber Mendonça Filho. Brasil. Cinemas-cópia Filmes.

Som ao Redor. 2013. De Kleber Mendonça Filho. Brasil. Vitrine Filmes. DVD.

Recebido em 30 de outubro de 2016

Aceito em 29 de janeiro de 2017

