

A Recife como Mise en Scène na obra de Kleber Mendonça Filho

Aline Aparecida de Souza Vaz¹

Resumo:

O presente estudo busca identificar uma unidade temática e estética na obra de Kleber Mendonça Filho - *Eletrodoméstica* (2005), *Recife Frio* (2009), *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016) - em que a representação da cidade e os modos de vivenciar os espaços criam pares de oposição: a cidade que valoriza o isolamento e o uso social dado pela convivência; a cidade constituída pela ideia de mercado e o pensamento de comunidade, apropriação humana. Por intermédio da *Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema* (2015) analisamos, diante dos atos criativos de Mendonça, o espaço fílmico como uma tela de tensões do espaço urbano. Questionando os modos de habitar, encontramos conceitos identificados em imagens, vistas na tela e além dela: no pensamento crítico do cineasta e em sua transposição cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema; Kleber Mendonça Filho; Espaço Urbano.

Recife as a Mise en Scène in the works of Kleber Mendonça Filho

Abstract:

The present study pursues to identify a thematic and esthetic unity present in the work of Kleber Mendonça Filho, in which the representation of the city and the ways of experiencing the spaces create pairs of opposition: the city that values the isolation and the social use given by coexistence; the city constituted by the idea of market and the thought of community, human appropriation. We made a cut in the filmography of the filmmaker, composed by the films *Eletrodoméstica* (2005), *Recife Frio* (2009), *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016). Through *Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema* (2015) we analyzed, before the creative acts of Mendonça, the mise en scène as a screen of tensions of the urban space. Questioning the ways of inhabiting, appropriation and understanding of space, we found concepts identified in images of reception and aggressiveness, seen on the screen and beyond: in the critical thinking of the filmmaker and in his film transposition.

Key words: Cinema, Kleber Mendonça Filho; Filmmakers Theory; Urban Space.

Artigo recebido em: 07/06/2017

Aceito em: 02/02/2018

¹ Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Pesquisadora no Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais □ GRUDES (PPGCom/UTP). Bolsista CAPES/PROSUP. E-mail: alinevaz88@hotmail.com.

Introdução

Pensar o cinema é também pensar o fazer fílmico, é pensar que “(...) a obra de arte é aquilo que foi criado por um indivíduo que tem um projeto” (AUMONT, 2004, p. 08). Os pesquisadores André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria, no artigo *Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema* (2015), apresentam conceitos prévios, problematizações, objetivos, metodologia geral e possibilidades de investigação no âmbito da pesquisa em relação à *Teoria dos Cineastas*. Sugere-se que a análise fílmica considere a originalidade e autoria do cineasta, investigando a ideia de criação, inserindo a reflexão teórica do cineasta sobre sua obra. As fontes de consulta sugeridas pela *Teoria dos Cineastas* são: o próprio filme que não deve ser ofuscado por outras leituras e interpretações da obra; leitura atenta de todo material escrito pelo cineasta; contato com entrevistas, depoimentos, manifestações verbais do cineasta; reorganização e classificação da filmografia cronológica do cineasta; e acesso a filmes que nunca foram finalizados, mas que tenha a produção de algum material, como roteiro, por exemplo.

Aqui, selecionamos um cineasta que pensa sua obra como manifestação cinematográfica e política, suas imagens carregam uma ideologia presentificada nas personagens inseridas no espaço de trocas e tensões, que habitam a tela do cinema e incorporam as experiências que emergem das cidades reais, em especial os conflitos da cidade natal do cineasta. Kleber Mendonça Filho, cineasta nascido em Recife, no ano de 1968, é diretor, produtor, roteirista, crítico de cinema e coprogramador de cinema da Fundação Joaquim Nabuco, formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco, escreveu para o *Jornal do Commercio*, *Folha de São Paulo*, o site *CinemaScópio*, *Revista Continente* e *Cinética*. Sua filmografia, como diretor, inclui os filmes: *Enjaulado* (1997); *A Menina do Algodão* (2002); *Vinil Verde* (2004); *Eletrodoméstica* (2005); *Noite de Sexta-Feira Manhã de Sábado* (2007); *Crítico* (2008); *Recife Frio* (2009); *O Som ao Redor* (2012); *A Copa do Mundo no Recife* (2015); e *Aquarius* (2016).

O presente estudo seleciona quatro de seus filmes: *Eletrodoméstica* (2005), curta-metragem que trata da vida tranquila e monótona da classe média, invadida por grades e eletrodomésticos; *Recife Frio* (2009), um média-metragem que satiriza o documentário televisivo e critica a falta de convivência no espaço urbano de Recife, que acarreta no direcionamento às áreas privadas, por exemplo, aos shoppings e condomínios; *O Som ao Redor* (2012), primeiro longa-metragem de ficção do diretor, exibido em mais de 70 festivais pelo mundo, incluído na lista dos melhores filmes de 2012, pelo jornal *The New York Times*, pode ser interpretado como a transposição de um engenho para uma rua contemporânea de Recife; e *Aquarius* (2016), filmado no bairro de Boa Viagem em Recife, o longa-metragem revela um sentimento pela memória das cidades e enfatiza o desrespeito à história de seus habitantes em prol do

mercado imobiliário. O filme, ainda possibilita uma análise externa, impulsionada por sua exibição no *Festival de Cannes*, onde a equipe da produção protestou contra o momento político vivenciado no Brasil – porém, aqui, o foco será voltado à análise interna do filme.

Para tal análise cinematográfica, observamos o discurso de Mendonça, identificando valores transpostos para a tela do cinema, acessando entrevistas disponíveis no *YouTube* – o vídeo *Recife, cidade roubada*² realizado pelo *Movimento Ocupe Estelita* e entrevista concedida ao programa *Metrópolis*³ - com ênfase no *workshop* ministrado por Kleber Mendonça Filho, parte da programação do projeto *Ficção Viva*, que incluiu também os cineastas Karim Aïnouz, Guillermo Arriaga, Miguel Gomes, Lucrecia Martel e Carlos Reygadas, entre outubro de 2012 e junho de 2013, resultando na edição biográfica *Conversas sobre uma Ficção Viva (2013)*, organizada por Marcelo Munhoz e Rafael Urban, que transpõe as conversas dos encontros em páginas, aqui, consultadas.

As grades da classe média

O *workshop* ministrado por Kleber Mendonça Filho, em março de 2013, na Cinemateca de Curitiba, segue a seguinte descrição, apresentada no livro resultante do projeto:

O isolamento da tensão e do conflito numa narrativa sobre gente; a conquista do ponto de vista, a transformação de algo que poderá ser interpretado como “senso crítico” em imagens e sons; o personagem e seu espaço. Cenários acolhedores e cenários agressivos, e como tentar lidar com eles na vida e no cinema” (MUNHOZ; URBAN, 2013, p. 88).

Aqui, nota-se como o diretor dá notoriedade a presença dos tensionamentos produzidos pelos espaços, como lugares de experiências, portanto, lugares produtores de pensamento crítico, questionamentos. As personagens de Mendonça são enquadradas apropriando-se de conflitos, que emergem dos espaços de compartilhamento e também de frustrações e, por que não, espaços opressores, que são reconhecidos na tela e além dela, na vida das personagens e nas experiências do espectador.

Nos filmes *Eletrodoméstica* e *O Som ao Redor* o paradoxo entre cenários acolhedores e cenários agressivos se faz evidente ‘através’ das fronteiras entre o espaço da rua e o espaço da casa, impossibilitando que ‘atrassemos’ barreiras sociais e afetivas, por intermédio de uma valorização da estética da segurança das cidades verticalizadas.

O cineasta conta que em sua primeira viagem para os Estados Unidos em 1991,

² Link disponível do vídeo *Recife, cidade roubada*: <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>

³ Link disponível da entrevista de Kleber Mendonça Filho, concedida ao programa *Metrópolis*: <https://www.youtube.com/watch?v=uBEesC80vBk>

ele e a família voltavam para Recife pelo aeroporto de Miami. Lá havia uma confusão provocada por brasileiros. Na área de embarque as compras formavam uma pirâmide enorme, construída por diversos aparelhos eletrônicos. Esse momento marcou Mendonça, que já havia viajado e morado fora, mas nunca presenciado uma nacionalidade tão consumista. Na época, o Brasil superava uma cultura da inflação com o plano Real e esta alegria consumista inspirou o diretor a escrever o roteiro de *Eletrodoméstica*, que ficou oito anos sem ser selecionado por nenhum edital, sendo contemplado pelo Ministério da Cultura em 2003.

Politicamente, Kleber Mendonça Filho revela que poderia ter realizado um filme sobre um ministro da educação em Brasília, mas considerou mais realizável e interessante “pensar no que esse novo Brasil traz para alguém que tem dois filhos, que não trabalha fora, mas cuida da casa, alguém que tem uma vida destituída de excitação, uma vida talvez tranquila e monótona demais, mas tem uma casa cheia de bugigangas e eletrodomésticos [...]” (MENDONÇA, p. 102). Para o cineasta o ponto de vista está nos resultados das políticas públicas e como elas resultam no cotidiano de um cidadão.

Eletrodoméstica (2005) é um filme que se passa, na minha cabeça, numa terça-feira de manhã, um dia e um horário absolutamente desinteressantes, e em que você vê as pessoas vivendo à margem da vida, da sociedade. Não há nada realmente acontecendo ali, mas há a presença da vida em sociedade. Isso é o coração do filme, tem a ver com aqueles “conflitos de pequena escala” (MENDONÇA, 2013, p. 101).

A personagem Bia de *Eletrodoméstica* entra sem pedir licença no roteiro de *O Som ao Redor*, que acarretou para o cineasta em três dias de culpa por estar repetindo três cenas importantes do filme – culpa superada: partiu para o outro momento de reflexão – tornava-se necessário descobrir como filmar as cenas de outra forma, com outra câmera – a Bia robótica, mecânica e fria em *O Som ao Redor* seria diferente, mais carnal e carinhosa com os filhos.

Indagado sobre as grades na arquitetura de Recife, o cineasta revela um fenômeno ocasionado durante os anos 80: a sensação de insegurança no bairro que os filmes foram filmados, bairro em que o cineasta também vive. O realizador/morador ressalta que o sentimento permaneceu forte nos anos 90 e talvez hoje já não faça tanto sentido para a região, porém é improvável que os moradores diminuam o número de grades, “tem mais a ver com a sensação do que com a situação da segurança em si” (Ibid, p. 103).

No fundo, todas essas grades estão dizendo “eu não confio em você”. A cultura da violência e a fixação pela segurança é algo muito cruel nas cidades brasileiras. E isso fascina muitos estrangeiros que veem o filme, que frequentemente perguntam se determinado elemento é “verdade” ou “direção de arte” – e é verdade (Ibid, p. 104).

Esta cultura da estética da segurança ressaltada na fala do cineasta, durante o *workshop*, torna-se visível em seus filmes, os carros de *Eletrodoméstica* e *O Som ao Redor*, bens de consumo tão exaltados, símbolo de *status* numa sociedade que se alegra por intermédio de aquisições advindas do poder econômico, têm seus vidros quebrados (Figura 01), o som é roubado e nitidamente a estética da segurança é representada pelas grades do condomínio de *O Som ao Redor*, o espaço privado como um lugar seguro, os carros que estão na garagem provavelmente estão intactos, o carro que está no espaço público é assolado pela violência (Figura 02), sempre ligada ao lugar da rua, onde não se assegura a integridade daqueles que ali habitam. As personagens de *O Som ao Redor* dentro do apartamento vivem uma relação segura, vivenciam a relação sexual, tomam café da manhã juntos, ao sair no espaço da rua já não sabem se irão se encontrar novamente, o sentimento de instabilidade é transposto na sensação de insegurança que o espaço público representa. No espaço privado o casal está seguro, talvez estejam presos nesta relação, oprimidos pela falta de possibilidades que a estrutura arquitetônica (espacial) e a estrutura afetiva (simbólica) constroem; no espaço público é possível escolher os caminhos, existem os encontros espontâneos.

FIGURA 01 - FRAME DOS FILMES ELETRODOMÉSTICA E O SOM AO REDOR



Bens de consumo violados no espaço externo da casa.

FIGURA 02 - FRAME DO FILME O SOM AO REDOR



O enquadramento das barreiras físicas e afetivas do espaço urbano.

Bia é uma personagem que não vive o espaço da rua, ela está sempre em casa, olha o mundo de sua janela que mais se assemelha com as janelas dos presídios,

gradeadas. São mulheres entediadas: a Bia de *Eletrodoméstica* ocupa-se do tempo fazendo afazeres do lar, mediados por aparelhos eletrônicos, compra uma tevê nova para o filho ocupar o tempo de lazer brincando dentro da casa, jogando *videogame* - o contato com o mundo externo é sempre mediado pelas grades, a janela, os portões. O mundo externo nunca é confrontado fisicamente, é sempre uma paisagem vista de longe; em casa, Bia sente segurança ou tédio? A Bia de *O Som ao Redor* olha para o terreno vizinho, entre as grades da janela, com os binóculos; dá demasiada importância ao latido do cachorro, sofre de insônia; também está presa no espaço domiciliar, mesmo tendo uma relação mais afetiva com os filhos, vive um cotidiano monótono, sem prazeres maiores que o da masturbação com a máquina de lavar.

Nesta cidade de Recife que é invadida por grades, onde as ruas são pouco habitadas por pedestres, mas invadidas por carros estacionados, os olhares são enquadrados pelas janelas arquitetônicas, as casas, na alegada intenção protetora, criam espaços de opressão, não guardam traços de reconhecimento – o Recife de Kleber Mendonça Filho, poderia ser o Rio de Janeiro de Karim Ainouz em *O Abismo Prateado* ou a Buenos Aires de Gustavo Taretto em *Medianeras*⁴, entre tantas outras cidades reais representadas no espaço fílmico invadido por ‘arquiteturas do claustro’. Estas cidades são as consideradas *nowherevilles*, termo que “se refere a cidades típicas do mundo globalizado, cidades iguais, sem traços regionais, que poderiam estar localizadas em qualquer parte do mundo [...]” (BAUMAN, 2009, p. 42).

Em geral a *nowhereville* privilegia a estética da segurança, promovendo o desaparecimento da espontaneidade do movimento no espaço público e “os atrativos da vida urbana. A alternativa à insegurança não é a beatitude da tranquilidade, mas a maldição do tédio” (Ibid, p. 68), assim, como compreendemos nos enquadramentos de Bia: uma mulher com a vida estável, que vive em uma casa de classe média, mobiliada com os bens de consumo que facilitam o cotidiano e expõem o status de uma vida financeira tranquila; uma mulher de classe média que não trabalha fora, socialmente, privilegiada, pois pode acompanhar diariamente a educação dos filhos; uma mulher sem imprevistos, que vive um dia a dia que não oferece aventura.

Nota-se que ‘as Recifes’ de *Eletrodoméstica* e *O Som ao Redor* não garantem o perder-se, experimentar e arriscar-se (CANEVACCI, 1993)⁵, a cidade separa e exclui os sujeitos por meio de grades ‘visíveis’ (arquitetônicas) e ‘invisíveis’ (afetivas). A classe média de Kleber Mendonça Filho tem medo de ter sua casa invadida pelos desfavorecidos: em *Eletrodoméstica* Bia não abre o portão para a personagem que pede água e procura um emprego; em *O Som ao Redor* a filha de Bia tem um pesadelo em que a casa é invadida – o mesmo medo também é presente na narrativa de *Aquarius*, em que Clara tem um pesadelo com a empregada que roubara as joias da família.

As modificações espaciais e simbólicas do espaço fílmico urbano

4 Pesquisas que realizei anteriormente propõem a decupagem e a interpretação das cidades de *O Abismo Prateado* e *Medianeras*.
5 Massimo Canevacci (1993, p. 15) elabora ‘uma metodologia da comunicação urbana mais ou menos precisa, com a seguinte condição: a de querer perder-se, de ter prazer nisso, de aceitar ser estrangeiro, desenraizado e isolado, antes de se poder reconstruir uma nova identidade metropolitana’.

Em 2008, o terreno da união, no cais José Estelita, localizado no centro de Recife, foi vendido para um grupo de construtoras num leilão, as mesmas que financiam campanhas eleitorais do Estado de Pernambuco. A prefeitura aprovou um projeto de condomínios de luxo: o *Novo Recife*. A população, pelo menos uma parte dela, manifesta-se contra; Kleber Mendonça Filho é engajado nos manifestos contra o condomínio de luxo. Em vídeo produzido pelo *Movimento Ocupe Estelita*, em seu depoimento, o cineasta ressalta que para compreendermos o projeto *Novo Recife* basta olharmos para as torres gêmeas da cidade, observadas como um “trailer” do que podemos ter intensificado com o projeto *Novo Recife*, edificações que “impediram que o bairro, o sítio histórico do centro de Recife, fosse considerado patrimônio da humanidade, pela UNESCO, como Olinda é, elas funcionam como verrugas no centro histórico da cidade” (MENDONÇA, 2014). Para o cineasta as torres gêmeas não têm nada a ver com a cidade, assim como o projeto *Novo Recife*.

Esta preocupação do cineasta para com as transformações humanas da cidade em conflito às transformações imobiliárias de especulações lucrativas são presentificadas em seus filmes, em destaque, aqui, nas obras *Recife Frio* (2009) e *Aquarius* (2016).

A crítica em *Recife Frio* provém do uso social atribuído ao espaço urbano e como este uso afeta o modo de apropriar-se das possibilidades do habitar. As paisagens modificam-se pelo modo em que a constituímos como espaço, como nos apropriamos e a compreendemos, ou seja, como habitamos (HEIDEGGER, 1979) as cidades. O Recife frio de Kleber Mendonça Filho é um lugar que evidencia a valorização dos espaços privados, o passeio no *shopping* e os apartamentos de luxo, construídos a beira mar, que com a mudança climática perdem o valor de mercado. O cineasta defende que seu filme é uma resposta a sua irritação e raiva com o que estavam fazendo com sua cidade. O filme faz uma crítica a não apropriação do espaço, onde o sujeito é sempre direcionado as áreas privadas, pois “há toda uma campanha de falar mal do espaço urbano, que é ‘perigoso’” (MENDONÇA, 2013, p. 105).

As cenas de *Recife Frio* não poderiam ser gravadas com sol, criando a ilusão que Recife teria ficado fria, entre 5° C e 14° C. O roteiro era composto de cenas soltas, foi no processo de montagem, num tempo de quase dois anos, que outras ideias surgiam, outras cenas, que precisariam ser filmadas em dias de chuva ou nublados, o que não é comum na cidade. Entretanto, o desafio, talvez ainda maior, do filme seria adotar uma lógica satirizando o documentário televisivo. Seus outros filmes foram produzidos a partir do gosto pessoal do diretor, *Recife Frio* é realizado a partir de um não gostar, segundo Mendonça, ao estilo *Discovery Channel*. A tensão era fazer “um filme esteticamente feio e que não te interessa, mas por trás disso tem o filme que você realmente quer fazer” (MENDONÇA, 2013, p. 104). Mendonça descreve o filme como um falso documentário, uma sátira de costumes, que segue uma série de *gags*, que se torna um ensaio e tem o momento derradeiro com um musical. Cada cena é

constituída de duas ideias confrontando-se, o ponto forte é o ritmo atribuído pela montagem, como uma sucessão de ideias amontoando-se e criando tensões internas.

O frio que chega a Recife filmica sugere a metáfora de uma perda de sentido do espaço da cidade. Com o frio, por exemplo, a venda de *souvenirs* sofreriam modificações, o homem nu que brinca com o cachorro estaria agasalhado (Figura 03), as famílias estariam nos espaços internos das casas em frente de lareiras (Figura 04) e os padrões arquitetônicos ganhariam chaminés (Figura 05). Estas alterações já estariam acontecendo no espaço real da cidade praiana, onde a praia não ocupa um sentido de lazer, a areia não é tão habitada como o calçadão, as ruas transmitem inseguranças, assim como o mar invadido por tubarões. Tanto na cidade fria (espaço filmico), quanto na cidade ensolarada (espaço 'real') os *shoppings* são habitados, o espaço de apropriação é aquele que oferece bens de consumo, ar condicionado e a sensação de segurança, câmeras de vigilância e separação de classes.

FIGURA 03 - FRAME DO FILME RECIFE FRIO



O uso social da cidade altera as representações de costumes.

FIGURA 04 – FRAME DO FILME RECIFE FRIO



O uso social da cidade altera a rotina domiciliar.

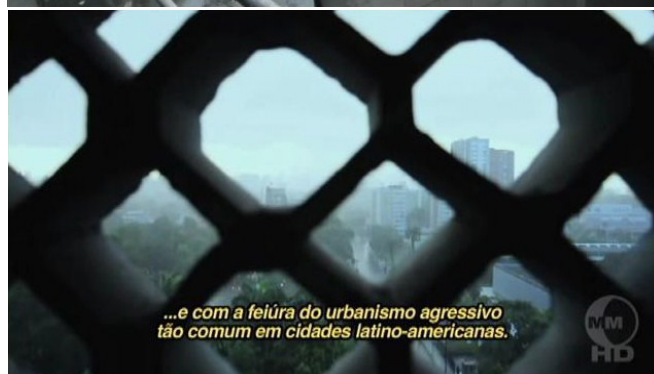
FIGURA 05 - FRAME DO FILME RECIFE FRIO



O uso social da cidade altera a arquitetura física.

Aqui, também, temos que representações como nos filmes *Eletrodoméstica* e *O Som ao Redor*, filmes que enquadram espaços privilegiando a estética da segurança. Os muros evidenciam as barreiras sociais de interações e apropriação da paisagem urbana, ruas desertas com a narração em *off* que questiona onde estariam os habitantes, os estacionamentos repletos de carros e paisagens de janelas que enquadram um olhar para a ‘arquitetura opressora’, sugerindo a ideia de prisões físicas (Figura 06), o narrador ressalta uma “desumanização das cidades”, a falta de poesia, ausência de afeto num modelo arquitetônico implicitamente comparado aos presídios, numa menção fictícia de presos que estariam lançando uma exposição com fotografias feitas do céu a partir dos enquadramentos internos das prisões (Figura 07). E não estaríamos todos olhando para um céu enquadrado por prisões físicas e simbólicas? Também não estaríamos condenados às prisões orquestradas pelo estado e as grandes construtoras?

FIGURA 06 - FRAME DO FILME RECIFE FRIO



Enquadramentos dos olhares dos moradores para os espaços externos da casa.

FIGURA 07 - FRAME DO FILME RECIFE FRIO



Enquadramentos dos olhares dos presidiários para os espaços externos das celas.

Esta desumanização da cidade é representada em *Aquarius*, onde a especulação imobiliária é o confronto central da narrativa, em que Clara é a única moradora do edifício que se nega a vender o seu apartamento, nega-se a desfazer-se de suas memórias, da apropriação que fizera daquele espaço, tornando seu lugar do habitar, ou seja, onde escolheu demorar-se (HEIDEGGER, 1979⁶) e tornar seu canto no mundo (BACHELARD, 1978⁷). O mercado imobiliário, que não pensa no espaço como lugar de morada de sujeitos com vidas e histórias, pensa em como lucrar mais, em como transformar o espaço urbano em produtor financeiro, não pertence a um sistema que humaniza os espaços, mas que constrói arquiteturas que garantem o caos, apenando o sujeito em relação às dimensões físicas dos edifícios e ao sentimento de (des)pertencimento.

Em entrevista para Adriana Couto, no programa *Metrópolis*, Kleber Mendonça Filho elucidada a busca da crítica presentificada em imagens de uma cidade que vem sendo dominada pelo privilégio mercadológico; “o mercado tem metas a cumprir, construtoras constroem – nada de errado nisso, pra início de conversa – mas quando

6 Martin Heidegger (1979, p. 450) suscita o espaço da habitação como um modo do homem *ser* e *estar* no mundo em que “ser” “se deriva de *sedere*, estar sentado. Nós falamos de “residência”. Assim se denomina o lugar onde se demora o habitar. Demorar-se é estar presente junto a...”.

7 Em *A poética do Espaço* Gaston Bachelard (1978) propõe que a casa abriga o devaneio, protege o sonhador e o permite sonhar em paz, a casa como o canto no mundo. “Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das “casas”, dos “aposentos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas” (Ibid, 197). O apartamento do edifício *Aquarius* é mais que um apartamento em termos de edificação arquitetônica – a casa que é de Clara está em Clara – ou seja Clara habita a casa que a habita: num “*ser* e *estar*” (HEIDEGGER, 1979).

elas constroem o tempo todo em qualquer lugar, isso faz com que a cidade seja alterada para as especificações do mercado”. Ou seja, para Mendonça o conflito está no modelo de mercado imposto, baseado em metas, quando deveria ser uma preocupação de motivação humana.

O embate entre Clara e a construtora não é uma luta de classe, a personagem não depende exclusivamente da moradia do edifício Aquarius. O objetivo de Mendonça não era mostrar um lugar de precariedade, mas sim um lugar onde gostaríamos de estar, o poder de decisão da personagem parte daquilo que ela acredita e não por questões financeiras.

Clara não aceita as barreiras opressoras da cidade, não vende a sua casa, não tem medo de viver sozinha no prédio em que todos os apartamentos já foram vendidos, quando acontece uma orgia, no apartamento de cima, ela não se retrai, mas também encontra o prazer em sua morada. Quando ninguém se arrisca a nadar no mar que alerta perigo, ela não deixa de entrar nas águas, mergulha no espaço que é público (CANEVACCI, 1993)⁸, habita o espaço privado da casa, nega-se às fronteiras físicas e imaginárias, vive os conflitos internos e externos, para Clara as paisagens são constituídas em espaços.

Considerações finais

Partindo de metodologia sugerida pelo artigo *Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema* (2015), proposta pelos autores André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria, o artigo buscou por intermédio do contato com entrevistas (*Metrópolis*), depoimentos (*Recife, Cidade Roumada*) e transcrições de manifestações verbais do cineasta (*Conversas sobre uma Ficção Viva*), construir um diálogo entre o discurso verbal de Kleber Mendonça Filho e a sua transposição para o discurso imagético.

Kleber Mendonça Filho fala sobre aquilo que vive, filma a rua onde mora e diz que “é muito simples e óbvio fazer um filme sobre coisas que você sente e vive. Estranho é fazer filmes sobre coisas que você não entende, mas que são legais, bonitas e exóticas. A maior parte dos filmes são ruins por causa disso” (MENDONÇA, p. 112). O cineasta que parte de conflitos que vivencia para criar sua obra, destaca, ainda, que “quando um filme parte de um conceito, começa a ser teorizado antes de tudo, já começo errado. Se for bom, ou se alguém se interessar, pode teorizar em cima do resultado (MENDONÇA, 2013, p. 106).

Os conceitos que identificamos em suas imagens são interpretações sugeridas por meio de nossa decupagem, que irá conversar com o modo – expresso em entrevistas – de Mendonça ver o mundo – mundo este que o cineasta compartilha com os

⁸ Massimo Canevacci (1993, p. 20-1) adverte que a compreensão da cidade realiza-se “quando se sofre, com a totalidade das próprias atividades perceptivas e cognitivas ampliadas, não somente o desconforto urbano, mas também a sua sedução. É preciso estar dentro e fora do espaço urbano: saltar na cidade”.

espectadores na sala do cinema. O presente estudo buscou verificar o pensamento de Mendonça – como indivíduo cineasta – por intermédio de três momentos de sua fala, nos vídeos disponíveis no *YouTube: Recife, cidade roubada*, em apoio ao *Movimento Estelita*, entrevista cedida ao programa *Metrópolis*, em decorrência do lançamento do filho *Aquarius*; além do livro *Conversas sobre uma Ficção Viva*, resultante de *workshop* ministrado para o projeto *Ficção Viva*.

Verificou-se que por meio da linguagem cinematográfica, Mendonça, repõe no espaço social – da tela do cinema e além dela – reflexões do nosso cotidiano, de nossas experiências entre o espaço privado e público das cidades, a sua obra “quebra um molde estabelecido de que o cinema de registro é o documentário” (MENDONÇA, 2013, p. 113), a seu ver um filme de ficção pode ser mais verdadeiro que o documentário. O cineasta não cria um cenário para compor sua narrativa, ele cria uma narrativa no espaço ‘real’, na cidade que *conhecemos* e a *reconhecemos*, uma Recife possível de ser habitada pelos espectadores, aquém e além da tela. Kleber Mendonça Filho discorre: “Respeito o lugar como está, porque ele tem que ser registrado como é, e a diferença vai ser meu enquadramento, é isso que vai ser o cinema” (MENDONÇA, 2013, p. 113).

Referências

- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **Os pensadores: A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. **Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema**. Revista Científica/FAP, Curitiba, v.12, p. 19-32, jan./jun. 2015.
- HEIDEGGER, Martin. **Os Pensadores: Martin Heidegger - Conferências e Escritos Filosóficos**. Tradução. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural: 1979.
- FILHO, Kleber Mendonça. **Conversas sobre uma Ficção Viva**. In: MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael (Org). Curitiba: Imagens da Terra Ed. 2013.

Filmografia

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil. 2016. 145 min. (DVD)

ELETRODOMÉSTICA. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil. 2005. 22 min. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=cnGURbbtTlc> Acesso: 11 de dez. 2016.

METRÓPOLIS. TV CULTURA. Brasil. 2016. 15 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uBEesC80vBk> Acesso: 11 de dez. 2016.

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil. 2012. 130 min. (DVD)

RECIFE, Cidade Roubada. MOVIMENTO OCUPE ESTELITA. Brasil. 2014. 13 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk> Acesso: 11 de dez. 2016.

RECIFE frio. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil. 2009. 24 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U9mu2TJ0scY&spfreload=10> Acesso: 11 de dez. 2016.