
***Recife Frio* e o Recife nos Curtas-Metragens de Kleber Mendonça Filho¹**

Filipe Brito Gama²

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, BA

RESUMO

Tomando como ponto inicial o curta-metragem *Recife Frio* (2009), de Kleber Mendonça Filho, este trabalho pretende analisar a representação da cidade de Recife na trajetória fílmica deste diretor, buscando entender como a capital pernambucana é apresentada tanto no falso documentário *Recife frio*, quanto em suas obras anteriores. Para isso, o texto se utiliza de conceitos discutidos por Cecília Almeida Salles, em seu livro *Gesto Inacabado*, buscando perceber na trajetória do realizador, aspectos do seu Projeto Poético. Portanto, esta análise tem como ponto central apresentar como a cidade de Recife está presente nas diversas obras do diretor Kleber Mendonça Filho, e como o espaço e o tempo em que ele está inserido interferem diretamente nos seus filmes.

PALAVRAS-CHAVE: Falso Documentário; *Recife Frio*; Projeto Poético; Recife; Kleber Mendonça Filho.

1 – Introdução: O Falso Documentário *Recife Frio*

Os documentários possuem uma série de possibilidades estilísticas a disposição dos realizadores, não existindo um “padrão de realização”. A estruturação da ideia para representação do mundo histórico pode ser trabalhada através de uma grande quantidade de recursos, métodos, códigos, dispositivos, etc. Porém, algumas dessas possibilidades de criação acabam se tornando recorrentes dentro da composição narrativa do gênero, podendo-se perceber o uso repetitivo de uma série desses códigos em diversos filmes, organizados de acordo com o estilo adotado pelo realizador.

Alguns cineastas pensaram então em trabalhar a estética documentária em uma perspectiva ficcional, fazendo o filme “apresentar-se como um documentário, só pra revelar-se uma fabricação ou a simulação de um documentário” (NICHOLS, 2005, p. 50). Esse tipo de obra é chamado de *mockumentaries* (*mock* –gozação e *documentary*, termo pejorativo utilizado pelos ingleses), falso documentário ou

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

² Graduado em Arte e Mídia pela UFCG, Mestre em Imagem e Som pela UFSCar e Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), e-mail: filipebgama@gmail.com.

“pseudodocumentários” e baseia-se na habilidade do realizador de criar uma “verdade documental” dentro do filme, embora não trate de pessoas e objetos reais, sendo construída grande parte das vezes de forma irônica e satírica. Faz com que os espectadores pensem que estão vendo um trabalho do gênero documentário ou, ao menos, questionem-se e reflitam sobre o que veem, dúvida esta suscitada graças à credibilidade dos trabalhos não-ficcionais com relação aos fatos do mundo histórico. Esse tipo de filme surge então como uma ficção que se utiliza dos códigos mais convencionais do gênero, e por suas características podem ser classificados como paródia, crítica ou de desconstrução, categorias criadas por Roscoe e Hight (*apud* EMERITO, 2008, p. 74) na análise desse tipo fílmico. Fernão Ramos (2008, p. 49), ao tratar das fronteiras do documentário, afirma que “o fato das fronteiras do documentário serem flexíveis não implica sua inexistência”, mas elas são difíceis de determinar. A criação autoral é livre (o documentário é uma forma de expressão cinematográfica), e a utilização de códigos característicos do documentário é plenamente aceitável também nas ficções. Porém, isso não quer dizer que só porque um filme está se utilizando desses recursos ditos do gênero documental, ele seja de fato um filme não-ficcional.

Os falsos documentários procuram então utilizar procedimentos narrativos clássicos do gênero documentário, como imagens de arquivo, entrevistas e depoimentos, narração (voz *over*), fotografias e documentos, entre outros, criando um universo característico para evolução da trama. Esses filmes podem construir argumentos convincentes, possibilitando assim gerar “dúvidas” na audiência sobre a consistência dos fatos apresentados. Como afirma Arlindo Machado (2005, p.18) “estávamos tomando por documentário o que era, na verdade, um filme de ficção, com textos escritos por roteiristas e interpretados por atores”.

Geralmente esses filmes não escondem plenamente sua ficcionalidade, como por exemplo, *Zelig* (Woody Allen, 1983) ou *This Is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), que fazem uma paródia do gênero. Existem casos, porém, que a apresentação de uma construção ficcional não é tão clara, possibilitando assim provocar dúvida na audiência, como no filme *Operation Lune* (William Karell, 2002). Como aborda Machado (2005, p. 20), o objetivo desse trabalho é fazer refletir sobre esse gênero audiovisual, através de seus “códigos, modelos e discursos”.

Este subgênero então tem um caráter intertextual, se baseando na estrutura de um gênero específico, no caso o documentário. Segundo Laurent Jenny (1979, p.07), ao

fazer uma análise na literatura, a “intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra”, citando o exemplo das obras que fazem paródia, como é o caso dos *mockumentaries*. Mas não é a simples alusão a outras obras que trazem esse caráter intertextual, mas sim a existência “elementos anteriormente estruturados” (JENNY, 1979, p. 14). Nesses casos de intertextualidade, o código “se enclausura num sistema estrutural” equivalente a um arquitexto do gênero, isto é, aos limites impostos pelo próprio código para a “prescrição de um certo número de estruturas a realizar – estruturas que são igualmente semânticas e formais[...]” (JENNY, 1979, p. 17).

A televisão é alvo constante de paródias documentais, como afirma Matheus B. Emérito em sua dissertação sobre o tema. Utilizando a divisão que Arlindo Machado faz sobre os gêneros da televisão, observando aqueles em que se podem ter trabalhos que se aproximem do documentário para observar a existência de falsos documentários nesses tipos de trabalhos televisivos. Das descritas por ele, encontra-se o “telejornal e as transmissões ao vivo”, tópico de interesse desse trabalho. Existe uma aproximação entre os trabalhos realizados nos telejornais, no caso das reportagens, e os documentários, principalmente pelos códigos utilizados em cada um. Emérito (2008, p. 62) categoriza dois tipos de reportagem, a mais curta, apresentada nos telejornais, com um caráter mais imediato, com a aparição de repórteres e introdução de âncoras, fazendo parte de uma estrutura maior, uma programação dentro de um programa (uma reportagem do Jornal Nacional, por exemplo). Existem também reportagens mais longas e complexas que se aprofundam em seus temas, como os “documentários para TV” (a exemplo do programa *Globo Repórter*). São essas que podem assumir o caráter de falso documentário.

O curta-metragem *Recife Frio* não teve como intenção a veiculação prioritária na grade de alguma emissora de Televisão, porém trabalha na construção de um falso documentário se baseando na estrutura desses “documentários para TV” ou reportagens especiais, que tratam de um assunto específico de maneira mais detalhada. No falso documentário de Kleber Mendonça, a construção do filme é feita como uma espécie de programa televisivo para um canal estrangeiro, utilizando de diversos códigos do documentário para construir a ficção. Esse programa aborda a frente fria que se estabelece na cidade de Recife, local conhecido por seu clima tropical, e que naquele momento sofre com as baixas temperaturas e as constantes chuvas, modificando a dinâmica da sociedade local nos seus mais variados aspectos.

Para apresentar essa nova “realidade” da capital pernambucana, o diretor Kleber Mendonça Filho se utilizou de variados códigos do gênero, como entrevista, narração em voz *over*, fotografias, imagens de arquivo, filmagens *in loco* e matérias provenientes de telejornais. Vale-se de imagens de outras origens (supostamente não filmadas pela equipe do filme), mas que ajudam a dar corpo a narrativa, criando referências comuns aos espectadores, como a utilização de supostas imagens retirada de vídeos amadores do site *Youtube*. Esses procedimentos são utilizados para representação da paródia documental. O caráter ficcional da obra está explícito no próprio tema central do curta, um evento fantástico, surreal, e que para o espectador brasileiro, dificilmente gerará dúvidas sobre o fato. Mas é principalmente a partir da recriação deste universo e da acidez dos comentários ao longo das várias circunstâncias criadas pelo filme que o realizador consegue, de forma direta e clara, apresentar os problemas sociais crônicos existentes na cidade de Recife, assim como em outras metrópoles brasileiras. A subversão do documentário, criando uma espécie de “negativo” da realidade climática recifense, amplia ainda mais os problemas vividos pelos moradores locais. A partir do novo panorama da cidade, o filme demonstra as mudanças socioeconômicas, com o aumento significativo da desigualdade econômica e da pobreza, destacando a sequência que aborda o número de mortes provocadas pelo frio, até alterações em aspectos culturais e corriqueiros da cidade, transformando desde o artesanato, com a criação de novos personagens e situações, até a música popular, nos temas dos repentes cantados pelos canceiros populares. Destaca também a atual organização urbanística e o distanciamento cada vez maior da população com a própria cidade, tornando uma relação fria. Essas transformações fazem parte do universo criado pelo diretor, que se utiliza de atores e não atores em variados contextos, criando a interação entre as encenações de natureza ficcionais (com uso de atores profissionais) e aquelas construídas da interação com atores sociais, interagindo com a câmera a partir de um novo cenário.

Jung (*apud.* SALLES, 1998, p. 95) assevera que as obras de arte são reorganizações criativas da realidade, com o artista se apropriando dessa realidade para transformá-la, construindo novas formas. Kleber Mendonça, ao invés de trabalhar com um documentário tradicional, utiliza-se de recursos característicos do gênero para reconstruir o mundo histórico. Essa construção de caráter híbrido, entre documentário e ficção, tem como intuito chamar a atenção para o tema, a reconstrução criativa da

realidade recifense, a criação de um ambiente não surreal para amplificar problemas reais, provocando a reflexão nos espectadores.

Cecília Almeida Salles (1998, p. 102) afirma que “tomadas cinematográficas em ambientes reais os transformam em fictícios, já que passam a integrar uma nova realidade – aquela que a obra de arte oferece”. Nesse contexto, o filme transforma as locações da própria cidade, alteradas para um novo universo proposto. O que se apresenta no curta são imagens da própria capital pernambucana, de suas ruas, pontes, rios, de sua população, de representações populares locais, mas que sofreram alterações a partir do contexto retratado (alterações estas que vão desde a transformação da vestimenta dos atores em cena até a manipulação digital das imagens em pós-produção, fazendo com que se neve em partes da cidade). Constrói-se, portanto, um filme que utiliza uma situação absurda, para tocar em pontos cruciais e factuais sobre a transformação da capital pernambucana “real”. *Recife Frio*, pois, não se apresenta como uma ficção de caráter fantástico sem aproximações com situações vividas no mundo histórico, mas sim como uma representação da atual situação urbana e social recifense, em uma reconstrução criativa tanto da forma quanto na exposição do conteúdo.

Ao observar *Recife Frio* e a intensa relação do realizador com a cidade, gerou-se uma curiosidade sobre os trabalhos anteriores de Kleber Mendonça Filho. *Recife Frio* se destaca na trajetória do realizador do diretor por ser um filme que explicita o seu interesse em tratar de questões relacionadas a Recife, colocando a cidade como personagem principal. Em seus filmes anteriores, curtas e médias metragens, ficcionais dos diversos gêneros ou documentários, percebe-se que aspectos da capital de Pernambuco são, insistentemente, temas dessas obras, além de constituírem o espaço da produção desses filmes. Na sequência deste texto, busca-se nos outros filmes da obra do realizador como se dá a relação com a construção criativa da realidade em que o diretor está imerso, e por consequência, como é a relação desse artista com o espaço em que ele vive e retrata, no caso a cidade de Recife. Percebe-se, através da análise do Projeto Poético desse realizador, um diálogo constante com a cidade.

Os filmes que serão analisados, como supracitado, serão seus curtas e médias metragens³, e esses são: *Casa de Imagem* (1992, 13min.), *Homem de Projeção* (1992,

³ Não será analisado o documentário longa-metragem *Crítico* (2008, 76min.) e os longa metragens ficcionais *O som ao redor* (2012, 2h11min), e *Aquarius* (2016 2h26min), trabalhos posterior a *Recife Frio*. Mas vale ressaltar que as questões em torno de Recife como espaço fundamental da trama

8min.), *Enjaulado* (1997, 33min.), *A Menina do Algodão* (2002, 6min.), *Vinil Verde* (2004, 16min.), *Eletrodoméstica* (2005, 22min.), *Noite de Sexta, Manhã de Sábado* (2006, 14min.), *Luz Industrial Mágica* (2008, 7min.), além de *Recife Frio* (2009, 24min.), filmes disponíveis no site *Vídeo*⁴ do realizador. Cabe destacar outro curta-metragem realizado pelo diretor, o documentário *A Copa do Mundo em Recife* (2014, 15min.), que também tem na capital pernambucana seu espaço de observação das contradições vividas na cidade em tempo de Copa do Mundo.

2 - O Projeto Poético nos Curtas de Kleber Mendonça Filho

A análise dos curtas-metragens do diretor Kleber Mendonça Filho será feita a partir do conceito de Projeto Poético, desenvolvido pela pesquisadora Cecília Almeida Salles em seu livro *Gesto Inacabado*. Para a autora, existe na obra “princípios envoltos pela aura da singularidade do artista” que tornam o conjunto dos trabalhos daquele indivíduo “um projeto pessoal, singular e único” (SALLES, 1998, p. 37). As obras de um artista estarão, segundo ela, fazendo parte de um grande projeto, que se mostrará como:

Princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. [...] Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto.

Cada obra terá um valor único, aparecendo como uma “possível concretização do grande projeto que direciona o artista”. Este projeto estará então constituído por fortes marcas pessoais (SALLES, 1998, p. 131), a partir de um processo de autoconhecimento. O diretor Kleber Mendonça, em uma entrevista para Leonardo Sette à Revista Cinética⁵, em Maio de 2011, constata essa relação de seus filmes com uma reflexão interior:

De uma maneira geral, meus filmes talvez se dividam entre os que trazem experiências pessoais (*Vinil Verde*, *Noite de Sexta Manhã de Sábado*) e os que são observações pessoais (*A Menina do Algodão*, *Recife Frio*, *Crítico*). No fundo, é tudo a mesma coisa, talvez algo impossível de ordenar. Essa mistura de cenas vividas e cenas vistas, ou de cenas re-imaginadas, me dá uma certa segurança.

permanecem, e devem ser pesquisados em trabalhos futuros. Ambos os filmes se destacam por sua qualidade, representada pela imensa quantidade de prêmios vencidos e festivais participados.

⁴ Filmes disponíveis na página: < <http://vimeo.com/cinemascopio>>. Acesso em: 15 Maio 2018.

⁵ Entrevista realizada por Leonardo Sette para Revista Cinética, na seção *Inter-seção*, realizada em Maio de 2011 - < <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm> > Acesso em: 10 maio 2018

O diretor então trata sua obra relacionando-a com impressões e sentimentos vividos por ele, reflexões sobre sua experiência no mundo, rearticulado através de suas criações. Essas experiências pessoais são, provavelmente, interiorizadas e posteriormente traduzidas em histórias, e como consequência, seus filmes.

Este projeto estético estará localizado em um “espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista” (SALLES, 1998, p. 37), afirmação esta que será fundamental para compreensão dos filmes de Kleber Mendonça, já que seus curtas são localizados em um espaço determinado, que é Recife (tanto parte das locações para filmagem quanto os locais onde as tramas se passam), e o tempo em que eles estão imersos, com as reflexões concernentes a contemporaneidade, no caso a década de 1990 e a primeira década dos anos 2000.

Cecília Salles (1998, p. 39) trata do contexto em que o artista está imerso, isto é, o momento histórico, social, cultural e científico, como um aspecto de interferência significativa no criador, e conseqüentemente em seus trabalhos. A autora afirma que:

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção.

Para fazer uma análise das obras propostas, necessita-se interpretar como o tempo e o espaço que o diretor está inserido interferem nos filmes, observando “como a realidade externa penetra no mundo que a obra apresenta” (SALLES, 1998, p. 37). Adiante neste texto, os curtas serão observados a fim de entender essa relação com o tempo e, principalmente, com o espaço inserido, isto é, com a cidade de Recife e principalmente o bairro de Setúbal.

Como supracitado, o projeto poético também está ligado a princípios éticos e estéticos, na forma como o mundo é representado pelo realizador. Esta forma de representação estará conectada intimamente a como o conteúdo será apresentado, já que “o conteúdo manifesta-se através da forma, pois a forma é aquilo que constitui o conteúdo” (SALLES, 1998, p. 73). A relação forma-conteúdo é fator primordial para a representação criativa da realidade e, por conseguinte, o uso dos recursos criativos para concretizar os produtos artísticos. Esses recursos são “modos de expressão ou formas de ação que envolvem manipulação e, conseqüentemente, transformação da matéria” (SALLES, 1998, p. 104). É a partir das possibilidades criativas que o diretor pode expor

suas ideias, relacionando os recursos, a matéria selecionada (que no caso do cinema já possui suas características próprias do seu meio de expressão) e a tendência do processo.

Esses “recursos criativos nos colocam no campo da técnica, estando a opção por este ou aquele procedimento técnico ligada à necessidade do artista naquela obra e suas próprias preferências” (SALLES, 1998, p. 107). Outra questão está vinculada ao campo das possibilidades técnicas existentes para o artista, as condições de produção, os equipamentos que ele tem em mãos para trabalhar, necessitando que se observe então o momento histórico, além de aspectos sociais e econômicos. Por exemplo, os filmes mais antigos de Kleber Mendonça analisados neste trabalho foram produzidos em 1992, em uma produção realizada no meio universitário, portanto os equipamentos digitais não eram de fácil acesso, o que interfere completamente no processo de realização e finalização, diferentemente dos filmes produzidos a partir de 2000, quando se pode utilizar da tecnologia digital tanto nas filmagens quanto na finalização. Essas mudanças técnicas interferem profundamente em aspectos visuais dos filmes, como a textura da imagem, a forma de captação, as cores, a movimentação de câmera, etc.

No conjunto de filmes deste diretor, podem-se identificar algumas tendências na abordagem dos temas que se destacam quando observada as obras, como a ironia e o sarcasmo presentes em filmes como *Recife Frio*, *Vinil Verde*, *Eletrodoméstica*, *Enjaulado* e a *Menina do Algodão*, acentuadas a partir de situações inusitadas promovidas nas tramas. Outro aspecto presente nos filmes analisados é a frequente crítica social. Estas críticas quase sempre vinculadas ao espaço e ao tempo pertencentes ao filme, abordando as situações da contemporaneidade em Recife.

Os dois primeiros filmes, documentários produzidos para conclusão do curso de Comunicação Social (*Casa de Imagem* e *Homem de Projeção*), tratam do fim dos cinemas de bairro do Recife, e sobre o descaso com esses estabelecimentos, historicamente importantes para a cidade. Em *Enjaulado*, primeira ficção produzida por ele, o retrato particular sobre o medo da violência nas grandes cidades e do pânico que circula o imaginário dos cidadãos, enclausurando-os dentro de suas próprias casas. Em *Eletrodoméstica*, ironizando a dependência aos eletrodomésticos e as transformações do cotidiano provocado por essa imersão nos equipamentos eletrônicos. *Recife Frio*, como já abordado, uma crítica a condição urbana da cidade de Recife, e das grandes capitais, a

perda da identidade urbanística, a verticalização e padronização da arquitetura dos grandes centros, se tornando cada vez mais iguais e frios.

Outra característica dentro do Projeto Poético do Kleber Mendonça é a variação de formas e recursos narrativos. Essa heterogenia está relacionada ao tempo e as condições de cada produção, mas principalmente as escolhas criativas (os recursos) feitas pelo diretor para desenvolver a trama. No *Casa da Imagem* ele se utiliza de variados tipos de equipamentos e recursos, trabalhando com imagens de arquivo, recortes de jornal, fotografias, imagens *in loco*, entrevistas e trilha sonora. Já no outro documentário, o *Homem de Projeção*, trabalha com imagens coletadas no local onde o entrevistado trabalha, além do uso da narração e da entrevista, em uma perspectiva mais direta e menos informativa. Nos trabalhos de ficção, podem-se perceber novamente essas variantes estilísticas. Em *Enjaulado*, utiliza-se da câmera subjetiva em várias tomadas, mas sem provocar intensas distorções na representação do personagem principal. Constrói a trama com grande variação de planos e o uso do *flash-forward*, além das quebras de linearidade narrativa com a utilização de sequências possivelmente relacionadas ao imaginário do protagonista. Segundo o próprio realizador, o filme utilizou-se de uma câmera *Betacam*, informação essa confirmada na própria característica da imagem, sua cor e textura marcantes.

Mas são nos filmes realizados a partir de 2000 que essa variação fica mais notória. O primeiro deles, *A Menina do Algodão*, foi filmado com uma câmera Mini-DV e tem como característica visual a pouca nitidez da imagem, extremamente “granulada”, além da criação de vultos (rastros) na mesma, promovendo um aspecto enigmático nas tomadas. A própria representação da menina/fantasma é peculiar, a partir de um exagero em sua caracterização e na aparição em planos curtos, típico retrato de filmes de terror de menor orçamento.

Em *Vinil Verde*, um de seus filmes de maior destaque⁶, a forma como a história é narrada chama a atenção. A partir de fotografias *still*, e alguns poucos movimentos, e de uma narração *over*, o diretor conta a história de duas personagens, mãe e filha, em uma adaptação livre da fábula russa *Luvas Verdes*. A forma como a banda sonora é trabalhada é essencial para o desenvolvimento da trama, tanto para construção narrativa supracitada, quanto pela própria utilização de efeitos sonoros que sugerem movimentos e da trilha sonora, fundamentalmente a do próprio vinil verde.

⁶ Destaca-se sua seleção para Quinzena dos Realizadores, em Cannes, 2005.

Em *Eletrodoméstica*, já se trabalha com uma fotografia e a construção da imagem mais próxima a tradicional, contextualizando na arte e em alguns apontamentos do som o tempo histórico que essa narrativa está inserida. Apontando comentários visuais e verbais de maneira irônica, mostra o lado cômico de situações do cotidiano da época, como no plano inicial em que a rua está cheia de Carros modelo *Fiat Uno*, popular nos anos 1990, juntamente com uma música de letra debochada. A variação de planos é significativa, construindo associações a partir do trabalho criativo dos movimentos de câmera e da planificação com a ação dos personagens.

No filme *Noite de Sexta Manhã de Sábado*, o diretor trabalha os diálogos entre os personagens, a comunicação entre os protagonistas, como elemento impulsionador para o desenvolvimento da trama. No início do filme, utiliza-se de legendas, já que o espectador não consegue ouvir as vozes dos personagens. Posteriormente essa voz ganha significância, através do diálogo por celular dos dois indivíduos. Mas o silêncio, a espera e os gestos também vão ser destacados nas cenas. Utiliza-se da imagem preto-e-branco, com uma textura áspera e por vezes incômoda, com a câmera instável, aparentemente na mão, com cortes secos e movimentos ríspidos, acompanhando o trajeto dos dois personagens pelas cidades.

Os outros dois filmes são: *Luz Industrial Mágica*, que faz uma espécie de ensaio sobre a obsessão e o fascínio das pessoas pelo registro dos momentos vividos utilizando-se das câmeras, principalmente os dispositivos móveis. Filmado em várias partes do mundo, curiosamente não utiliza sons, e a partir de uma “câmera escondida”, isto é, sem que os retratados percebessem sua presença, busca as reações no ato de registro desses personagens; e o *Recife Frio*, que é executado como um falso documentário, utilizando-se dos recursos e códigos tradicionais desse gênero para criar uma ficção, uma representação e reinterpretação do Recife atual.

Continuando a pensar no processo criativo do Kleber Mendonça, seus curtas fazem referências, vezes explícitas outras mais sutis, a outros cineastas, e ele comenta esse caráter intertextual de suas obras na entrevista a Revista Cinética:

Eu já agradei nos meus curtas a Carpenter, Marker, Monty Python e De Sica, agradecimentos discretos ali no final, mas que viraram faróis de milha em relação a algumas interpretações desses mesmos filmes.

A intenção deste trabalho não é de se aprofundar neste ponto do processo, pois nele podem-se encontrar relações mais profundas e detalhadas entre as diversas obras, o

que pode ser realizado em trabalhos futuros. Serve, pois, como uma observação de que esses filmes não estão isolados no tempo e no espaço, sendo influenciados pelo meio e também por importantes obras do passado. Associando os filmes as referências, tem-se o Marker relacionado a *Vinil Verde*, o Vittorio De Sica a *Recife Frio*, o Carpenter e o Polanski a *Enjaulado*, para abordar explicitados pelo realizador.

3 - O Espaço no Projeto Poético, o Recife de Kleber Mendonça Filho

Na entrevista realizada por Leonardo Sette, é feita uma pergunta sobre as escolhas das locações do longa-metragem *O Som ao Redor*, opções que se relacionam diretamente com a trajetória constituída por Kleber Mendonça em seus curtas:

Eu já ouvi algumas vezes que eu supostamente adoro meu bairro, Setúbal, por sempre retratá-lo. Esse bairro, na verdade, é onde eu tenho a minha casa, que eu adoro, é a minha casa. O bairro, no entanto, ilustra tudo o que há de errado na vida em comunidade hoje no Recife, ou no Brasil, da casta que é a classe média, média alta. É um bairro de cimento e concreto onde vizinhos podam árvores que dão muita sombra no verão porque as árvores sujam o pátio com folhas e mangas. Os muros altos de prédios de 25 andares tornam a coisa toda inóspita, como se você estivesse sobrando na rua. As casas já foram, ou as últimas estão sendo demolidas. É claramente uma comunidade dodói, cuja ideia de arquitetura resume-se a barrar o elemento externo e proteger quem está dentro, e a altura de uma morada seria o escudo mais natural e desejado. Por tudo isso estar do lado de fora da minha janela, eu ainda sinto o desejo de retratar isso, comentar isso.

Aparece nessa fala a relação íntima entre o artista e o espaço que ele pertence, o lugar de onde ele veio e que ele busca retratar, como pode ser visto claramente nos longos *O Som ao Redor* e em *Aquarius*, posteriores a *Recife Frio*. Mas a Recife, e principalmente o bairro do Setúbal, são apresentados e rearticulados de maneiras distintas nos diferentes filmes do diretor, e menos ou maior força. Nos documentários do início dos anos 1990, a presença do Recife já está inserida no tema. Em *Casa de Imagem*, ao tratar do fim dos cinemas de bairro da cidade, conta uma especificidade da história local, que dialoga com outros aspectos sociais e econômicos do passado e presente do filme. Através vários recursos estilísticos utilizados pela equipe do filme, são apresentados a realidade das salas de cinema na capital Pernambucana naquele período. O sotaque dos entrevistados e alguns elementos sonoros que surgem no ambiente são aspectos de caracterização espacial, e que aparecem constantemente neste e em seus outros filmes, constituindo-se como elementos de identificação cultural. Já em

*Homem de Projeção*⁷, trata-se de um personagem singular na história das casas exibidoras da cidade de Recife, o Seu Alexandre, projetista de vários cinemas recifenses. Através das expressões locais e do sotaque, das histórias que se passam nos cinemas recifenses e dos apontamentos do entrevistado, observa-se um filme que busca construir a trajetória singular de um cidadão local, com imensa identificação com o cinema e as salas da cidade.

As obras ficcionais serão analisadas por ordem cronológica. Em *Enjaulado* o Bairro do Setúbal vai servir como cenário para toda trama. Desde as cenas do ônibus, mostrando a cidade através de suas janelas, até a caminhada do personagem (retratada a partir da câmera subjetiva), são apresentados os elementos constituintes daquela locação. Quando a história foca no personagem principal, acontecendo dentro da casa desse homem, o sotaque do ator, constituído especialmente na narração e também a partir de citações em diálogos (quando, ao telefone, uma mulher que oferece um plano de saúde, indica que está falando com alguém em Pernambuco) localizam espacialmente onde a história acontece. A ideia principal que permeia todo filme, e que vai ser explicitada mais claramente nas sequências finais, é o medo da violência que assola a capital, trancafiando as pessoas em suas próprias casas, cheias de traumas e temores. Nas cenas finais, marcada pela sequência de janelas e grades sendo fechadas, o rap *Ruas da Cidade*, da banda Faces do Subúrbio, compõe a trilha sonora e trata explicitamente do tema violência através de sua letra, fazendo uma crítica social a essa condição.

Em *A Menina do Algodão*, os diretores fizeram questão de deixar claro o local onde aquela história irá acontecer logo no início do filme, quando em algumas cartelas colocam “Nos anos 70, uma garotinha morta aterrorizou meninos e meninas nas escolas de Recife”, e posteriormente indicam especificamente onde as ações irão ocorrer, ao colocarem em uma legenda indicativa o nome “Escola Estadual Sen. João Carpinteiro, Recife”⁸, juntamente com a imagem em um plano geral de uma escola. Assim, a presença da cidade nesse filme tem um caráter de localização espacial e uma relação com a memória dos próprios realizadores, ao tratar de uma história de assombração popular em seus tempos de colégio, que é o fantasma da garota morta do banheiro.

⁷ Os dois filmes citados fazem parte do projeto de conclusão do curso de jornalismo da UFPE, em 1992. Esses trabalhos foram feitos em parceria com Elissama Cantalice, Débora Cartaxo e Georgia Kiryllos.

⁸ Referência clara ao diretor norte-americano John Carpenter, cineasta de longa filmografia, muito associado ao cinema de fantástico e ao gênero terror.

Na película *Vinil Verde*, existe uma especificação do local onde acontece a história, ao indicar no próprio filme através de uma legenda, com a frase “num apartamento, em Casa Amarela, Recife”. Na adaptação da fábula russa ambientada na em um bairro de Recife, o diretor apresentou detalhes dessa espacialidade em diversos elementos da obra, como por exemplo, através de imagens, planos gerais de um conjunto de prédios ou mais especificamente do prédio onde as ações aconteceriam. Outro aspecto caracterizador é a música *Luvras Verdes*, interpretada por uma voz marcante e conhecida da cena musical da cidade, o compositor Silvério Pessoa. A canção é fundamental na trama, pois é a partir da execução do vinil verde que as ações se sucedem.

Eletrodoméstica tem uma relação muito intensa com o tempo e espaço, pois busca representar o cotidiano de uma família de classe média recifense em meado dos anos noventa, utilizando principalmente de elementos da Arte, como os objetos, para essa ambientação. O diretor, na legenda do filme no *Vimeo* coloca o distanciamento temporal da gênese do filme para sua execução, ao afirmar “escrevi o roteiro em 1994, e o filme foi feito em 2004”, o que possivelmente possibilitou uma reflexão mais profunda sobre os anos 90, além de gerar uma empatia com o público através dos objetos e ações do filme, em um processo de lembrar tais situações. Na própria película, já no início ele define para o espectador onde a história se passa, ao colocar uma legenda escrita “Bairro do Setúbal, Recife. Anos 90”. Em planos abertos, foca as ruas e prédios característicos do bairro, e de forma cômica posiciona uma série de carros do mesmo modelo, Fiat Uno, como um popular da época. A música inicial, da banda Paulo Francis Vai pro Céu, intitulada *Eu queria morar em Bevelly Hills*, já apresenta um pouco do tom bem humorado do filme, além de ajudar a compreender a sensação que o filme quer passar. Nessa mesma música, bairros de Recife são citados, além da própria pronúncia peculiar da cidade. Até através de um jingle que aparece durante o filme, das *Casas José Araújo*, quando tocam a música *Escuta Nelson*, bastante popular naquela época e lugar. As imagens do concreto os elementos arquitetônicos característicos estão fortemente presente no percurso da obra do Kleber Mendonça Filho, primando por imagens de prédios, casas, muros, cercas elétricas, entre outros, enfatizando a rigidez da organização urbana recifense, existente até os dias de hoje.

Noite de Sexta Manhã de Sábado apresenta a relação entre pessoas em cidades distantes, a partir da conversa no celular entre Pedro, que está em Recife, e Dasha, que

se encontra em Kiev, Ucrânia. Durante o percurso do personagem, mostra-se na madrugada uma cidade vazia, destacando-se as avenidas, prédios, postos e suas lojas de conveniência, semáforos, isto é, uma cidade vazia, pouco ocupada. Em contraponto, apresenta-se uma Kiev movimentada, pela manhã, também apresentando parte da arquitetura da cidade. Praças, prédios, pessoas, e até o cinema (um elo entre as duas cidades, já que em ambas está em exibição o filme *Hulk*). Curiosa a forma como Kleber Mendonça mostra a praia de Boa Viagem, geralmente cheia de pessoas em dias normais, mas que naquela condição aparece vazia. O personagem não deixa de posicionar-se criticamente, ao dizer da grande possibilidade de ser roubado naquela situação, aproximando ao medo constante existente na população de Recife na contemporaneidade (presentes, como apresentado anteriormente, em obras como *Enjaulado*, *Vinil Verde* e *Eletrodoméstica*).

Um filme diferente dentro dessa perspectiva no projeto poético do diretor é *Luz Industrial Mágica*, pois nesse documentário-ensaio sobre a relação do homem com a câmera e sua compulsão pela captura de momentos no mundo, as pessoas enquadradas não são especificadas, nem os locais onde elas foram filmadas são determinados. A intenção do filme é então deixar essa relação anônima e sem definição de lugar. Recife aparece entre as cidades que foram retratadas, mas isso só é sabido nos créditos, pois não existe nenhuma menção nas imagens que as localizem. O oposto de *Recife Frio*, que enfatiza a relação com espaço no próprio título, constituindo-se como tema central da obra.

4 – Considerações finais

A obra de Kleber Mendonça Filho tem em Recife o espaço como elemento fundamental e articulado com a própria trajetória do realizador, servido de ambiente para que as tramas sejam desenvolvidas. Desde os curtas documentais no início dos anos 1990 até seus destacados longas-metragens já na segunda década dos anos 2000 (*O Som ao Redor* e *Aquarius*), a cidade de Recife é o elemento unificador de sua trajetória enquanto cineasta. *Recife Frio* é uma obra crucial, tanto pelo destaque dado a obra quanto pela reflexão profunda que o diretor faz sobre a cidade, constituindo uma representação complexa, densa e que se vale do gênero documentário, a partir de um roteiro ficcional, para promover uma reflexão sobre aspectos centrais sobre as grandes cidades hoje. É uma obra que une as tendências mais marcantes do Projeto Poético do artista, e se constitui como o passo anterior aos longas-metragens produzidos, uma

espécie de prelúdio dos seus primeiros passos como realizador de longas-metragens ficcionais.

A análise do Projeto Poético do diretor tem como intuito definir um panorama de sua obra, e perceber as características que tornam sua obra única, e que tem um importante papel na medida em que interage com o contexto que o realizador e seus filmes estão imersos. Esse Projeto Poético vai sendo definido a medida que o artista vai realizando suas obras, portanto ele ainda vai sofrer alterações e podendo-se perceber novas tendências dentro do percurso quando outras obras forem surgindo. Em Kleber Mendonça Filho, essa relação com o tempo e o espaço é clara em seus filmes, demarcando como uma das fortes tendências do realizador. Obras como *O Som ao Redor* e *Aquarius* merecem ser analisadas e compreendidas dentro deste Projeto Poético em trabalhos futuros, buscando aproximações com os curtas-metragens realizados e aqui comentados. Curioso pensar que Kleber Mendonça está em processo de produção de seu novo longa de ficção, o filme *Bacurau* (previsto para 2019), um filme cujo espaço da trama não será a cidade de Recife e sim o interior do Rio Grande do Norte, apresentando novas possibilidades de exploração do ambiente em sua cinematografia.

REFERÊNCIAS

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.

EMERITO, M.. B.. **O Falso Documentário**. 2008. 113 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

JENNY, L; DALLENBACH, L; ZUMTHOR, P; PERRONE-MOISÉS, L. et alii. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979, pp. 05-21

MACHADO, A.; VÉLEZ, M. L. Documentiras y friccões: O lado escuro da lua. **Revista Galáxia**. São Paulo: nº 10, dez 2005, pp. 11-30.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Trad.: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 270p.

RAMOS, F. P. **Mas Afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. 447 p.