ALBERTO DA SILVA

Fantasmas, Ruínas e Sertão

Os vestígios do passado no cinema contemporâneo de Pernambuco

EDUNIT

Grupo Tiradentes

Conselho de Administração
Amélia Maria Cerqueira Uchôa
Dionísio Cerqueira Uchôa
José Henrique Paim
Jouberto Uchôa de Mendonça
Jouberto Uchôa de Mendonça Júnior
Marília Cerqueira Uchôa Santa Rosa
Tarsila Carvalho (Presidente)

Diretor-executivo do Grupo Tiradentes
Jouberto Uchôa de Mendonça Júnior

Diretora da Editora Universitária Tiradentes - Edunit
Cristiane de Magalhães Porto

Universidade Tiradentes

Reitor
Jouberto Uchôa de Mendonça

Vice-Reitor
Jouberto Uchôa de Mendonça Júnior

Diretor de Relações Institucionais
Valter Joviniano de Santana Filho

Diretor Acadêmico
Marcos Wandir Nery Lobão

Pró-reitoria de Graduação e Extensão
Ronaldo Nunes Linhares

Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa
Patrícia Severino

Editora Universitária Tiradentes

Diretora
Cristiane Porto

Administrativo
Claudilene Barboza

Produção Gráfica
Igor Bento

Conselho Editorial
Luiz Rafael dos Santos Andrade
Simone Silveira Amorim
Grasielle Borges Vieira de Carvalho
Claudia Moura Melo
Giancarlo Richard Salazar Santos

ALBERTO DA SILVA

Fantasmas, Ruínas e Sertão

Os vestígios do passado no cinema contemporâneo de Pernambuco

EDUNIT
Aracaju - Sergipe
2026

Produção Editorial

Revisão
Ana Regina Messias

Edição
Cristiane Porto

Capa e Diagramação
Igor Bento

Direitos autorais 2026

Direitos para essa edição cedidos à EDUNIT.

Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

EDITORA ASSOCIADA À ABEU
abeu.org.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA TIRADENTES

EDUNIT

Av. Murilo Dantas, 300 Farolândia
Bloco F - Sala 11 - 1º andar
Aracaju - Sergipe
CEP 49032-490
http://www.editoratiradentes.com.br
E-mail: editora@unit.br
Fone: (79) 3218-2138/2185

Dados de Catalogação na Publicação (CIP)

S586f Silva, Alberto da

Fantasmas, ruínas e sertão: os vestígios do passado no cinema contemporâneo de Pernambuco / Alberto da Silva. – Aracaju: EDUNIT, 2026.

386 p.

ISBN: 978-65-88303-43-6
DOI: 10.17564/2026.88303.43.6

1. História do Cinema - Pernambuco. 2. Horror. 3. Gilberto Freyre. 4. Kleber Mendonça Filho. 5. Sertão. I. Título.

CDU: 791(813.4)

Ficha elaborada por Marcos Breno Andrade Leal - CRB 5/2048

A Olivier

À minha mãe Zeza (in memoriam)

À Dedette (in memoriam)

Fantasmas,
Ruínas
e
Sertão

Sumário

Agradecimentos **11**

Introdução **13**

*** O CINEMA DE PERNAMBUCO: UMA PERSPECTIVA** **23**

1. A Retomada do cinema brasileiro **23**

1.1 Um novo fôlego para uma produção cinematográfica em período de agonia **25**

1.2 O Novíssimo Cinema Brasileiro **31**

2. "Que tipo de água se bebe no Recife?" **36**

2.1 Recife e as raízes de uma cinefilia regional **37**

2.2 *Baile Perfumado*: retomada da produção cinematográfica e influências do Manguebeat **41**

2.3 Na água de Recife, há subsídios públicos! **52**

3. O cinema pernambucano após *Baile Perfumado* **60**

3.1 *Árido Movie*: a primeira geração **60**

3.2 O Novíssimo Cinema ou "Cinema de Garagem" **67**

3.3 Onde estão as mulheres? **71**

*** OS FANTASMAS DA HISTÓRIA COLONIAL BRASILEIRA** **75**

1. O cinema de horror assombra o Brasil dos anos 2000 **75**

1.1 O contexto no qual surge o cinema de horror no Brasil **77**

1.2 O espectro, uma ferramenta interessante para as análises pós-coloniais **79**

1.3 O fantasma de Gilberto Freyre no cinema brasileiro **90**

2. Kleber Mendonça Filho e seus fantasmas **101**

2.1 Quando as fotos assombram os filmes **101**

2.2 Fantasmas fora de quadro **120**

2.3 As questões do surrealismo nos dois filmes **128**

2.4 O patriarca, a Casa Grande e a cidade **132**

3. Espectros Mestiços **141**

3.1 Uma casa assombrada no meio de um canavial **141**

3.2 A mestiçagem reprimida **145**

3.3 O apagamento de Bethânia entre quadros e espelhos em *Açúcar* **154**

*** AS REMINISCÊNCIAS DE UM PASSADO EM RUÍNAS** **159**

1. Especulação imobiliária e cinema em Recife **159**

2 Entre o passado agrário e as ruínas em *Boa Sorte, Meu amor* **165**

2.1 Ponto de partida **165**

2.2 O anjo destruidor de ruínas **171**

2.3 Reminiscências e reverberações estéticas do passado **178**

2.4 Retorno às raizes **182**

3. Baladas Queer entre os escombros de uma cidade em ruínas **187**

3.1 Outras ruínas **187**

3.2 Surto e Deslumbramento: a estética queer e o passado **191**

3.3 Um dândi queer kitsch entre ruínas camp **199**

3.4 Espaços para vagar no tempo **206**

3.5 Relação com o presente: presenteísmo e distopia **210**

4. Os filmes de Cláudio Assis e as camadas populares nas ruínas do Recife **214**

4.1 Cláudio Assis: sexo, escatologia e ruínas **214**

4.2 O Recife amarelo de Josué de Castro **220**

4.3 Ruínas em preto e branco em *Febre do Rato* **224**

4.4 O mundo às avessas de Cláudio Assis em um tempo circular **235**

4.5 Cinema e poesia: vestígios marginais no cinema de Cláudio Assis **242**

*** O SERTÃO E OS TRAÇOS DO PASSADO** **251**

1. O sertão: identidade nacional e vestígios do passado **251**

1.1 Sertão: do Cinema Novo ao cinema da retomada dos anos 1990 **251**
1.2 O sertão no cinema dos anos 2000 **257**

2. O passado suspenso entre múltiplos olhares, em *Árido Movie* **260**

2.1 Ponto de partida: os vestígios do Cinema Novo **260**
2.2 Um olhar multifocal sobre o sertão: vestígios do passado no presente **267**
2.3 O Sertão: passado versus presente **279**

3. Marcas do passado e resistência em *Bacurau* **281**

3.1 Um filme entre o passado e o futuro, ancorado no contexto político atual **281**
3.2 *Bacurau* e seu universo distópico: futuro, passado e presente **286**
3.3 "Um remix extraordinário das imagens hollywoodianas" (Bentes, 2019) **290**
3.4 Imagens do passado político **293**
3.5 A música contestadora do passado e seus vestígios em *Bacurau* **304**
3.6 A violência e suas reminiscências do passado **311**
3.7 *Bacurau*: será mesmo resistência? **317**

Conclusão **326**

Bibliografia **334**

Anexo 1 Filmografia Analisada – Ficha **369**

Fantasmas,
Ruínas
e
Sertão

Agradecimentos

Este livro é um resultado de uma versão revista de HDR (Habilitation à Diriger des Recherches) defendida na Sorbonne Université (Paris) em novembro de 2024. Ao longo da minha trajetória universitária, os encontros sempre foram um fator fundamental para enriquecer minhas reflexões intelectuais, mas também para iluminar os caminhos a seguir na descoberta de leituras, filmes, como tantas portas abertas para outros mundos, outras paisagens. A preparação desta HDR me remeteu a tantas lembranças desses encontros com aqueles e aquelas que marcaram minha carreira e a quem agradeço, ainda que não possa citar todos e todas aqui.

A preparação desta habilitação foi um processo intenso e denso, e gostaria de agradecer, em primeiro lugar, a Nancy Berthier, que aceitou ser minha supervisora, sempre com o mesmo empenho e a mesma disponibilidade que demonstrou desde o período de elaboração de minha tese. A energia transmitida e os conselhos compartilhados foram muito importantes e úteis ao longo de todo este trabalho.

Agradeço às colegas Nelly Quemener, Julie Amiot-Guillouet, Cristiane Freitas Gutfreind e Ângela Freire Prysthon, e ao colega Fernando Curopos, por terem aceitado participar desta banca. Agradeço também pelo debate caloroso e frutífero, bem como pelas observações e sugestões que contribuíram enormemente para repensar várias questões deste trabalho.

Gostaria também de agradecer a Nah Costa Caju, uma estudante brasileira cujo trabalho, de grande minúcia nos arquivos brasileiros, contribuiu para a elaboração de meu inédito.

Agradeço a Beatriz Saldanha, cujo poder mágico de encontrar os filmes mais escondidos ou esquecidos é imbatível.

Agradeço a Carla Mary Oliveira e Raylane Andreza Dias Navarro Barreto, minhas colegas brasileiras, que possuem o mesmo poder mágico de Beatriz para encontrar textos e teses.

Agradeço a Rafael Zanatto, Emmanuelle Queyroy, Virginie Gourdon, Paula Halperin e Cristiane Freitas Gutfreind, por suas preciosas e atentas leituras e revisões do texto em francês.

Agradeço aos meus colegas do programa de pós-graduação CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-Américians Contemporains) pelas trocas e por todos os projetos realizados coletivamente, que continuam a me inspirar até hoje.

Agradeço à minha colega Marianne Bloch-Robin, com quem compartilhei não apenas a preparação de nossas respectivas HDR, mas também uma maneira de pensar a pesquisa e o cinema.

Agradeço à minha colega Maria de Araújo da Silva, que também preparou sua HDR e com quem as conversas telefônicas durante nosso « não-verão de 2024 » foram sempre momentos de partilha.

Agradeço a Olivier Ghezzani, companheiro e apoio nos caminhos da vida.

Por todo o trabalho de preparação da versão em português, em primeiro lugar, muitíssimo obrigado a Karina de Almeida, amiga com quem tenho inúmeros projetos e que realizou a primeira tradução do texto da Língua Francesa para a Língua Portuguesa.

Obrigado a Adriano Austeclínio Pádua dos Santos e a Fernanda Aguiar Carneiros Martins pelas releituras cuidadosas do manuscrito em português.

Muito obrigado ao querido colega Professor Ronaldo Linhares e seu grupo de pesquisa Educação, Comunicação e Sociedade – GECES da linha de pesquisa Educação e Comunicação – Programa em Educação e pela EDUNIT, que gentilmente abraçaram este projeto e tornaram possível a sua publicação. Agradeço, também, à professora Cristiane de Magalhães Porto, editora científica da Ednit, que, com carinho e paciência acompanhou todo o processo de edição deste livro.

Reitero, mais uma vez, meu carinhoso agradecimento a todas e todos que releram este trabalho e contribuíram, de diferentes maneiras, para sua realização. Reitero, igualmente, que o conteúdo e as escolhas aqui apresentados são de inteira responsabilidade do autor.

Introdução

Há passados que ficam escondidos, outros que são preservados e alguns que, apesar de tudo, não deixam de retornar. O passado brasileiro parece pertencer a esta última categoria. A escravidão, o colonialismo, a concentração da terra, a violência contra as populações negras e indígenas, as desigualdades sociais, o autoritarismo, a ditadura civil-militar e as diferentes formas de exclusão que atravessam a história do país não constituem apenas acontecimentos encerrados no tempo. Eles continuam a produzir efeitos no presente, manifestando-se em espaços, corpos, objetos, imagens, silêncios e narrativas.

A relação entre cinema, história e memória ocupa um lugar central nas formas pelas quais as sociedades contemporâneas procuram compreender, representar e reelaborar o passado. Mais do que um conjunto de acontecimentos encerrados em uma temporalidade distante, o passado permanece inscrito no presente por meio de imagens, objetos, espaços, corpos, narrativas e práticas culturais. Ele sobrevive em fragmentos que resistem ao desaparecimento e que, ao serem novamente mobilizados, podem adquirir novos sentidos. O cinema constitui, nesse sentido, um espaço privilegiado para observar não apenas como o passado é representado, mas também como ele retorna, se transforma e interfere na experiência do presente.

Nessa perspectiva, Fantasmas, ruínas e sertão. Os vestígios do passado no cinema contemporâneo de Pernambuco propõe analisar a presença do passado no cinema contemporâneo de Pernambuco. Desde a retomada da produção cinematográfica brasileira, em meados dos anos 1990, o cinema pernambucano consolidou-se como um dos mais importantes polos de produção audiovisual do país. Essa renovação não significou apenas uma expansão quantitativa da produção, mas também a emergência de novas formas de olhar para a história, a memória, os espaços e as identidades do Nordeste. Em muitos desses filmes, o passado não aparece como uma realidade distante ou como simples objeto de reconstrução histórica. Ele se manifesta através de vestígios, ruínas, fantasmas, imagens, sons e espaços que fazem irromper no presente aquilo que parecia ter desaparecido.

Essa perspectiva implica deslocar a questão da representação da história para a problemática de sua sobrevivência. O que interessa aqui não é apenas perguntar como o cinema representa o passado, mas de que maneira determinados vestígios desse passado continuam a produzir imagens no presente. Os filmes analisados parecem operar justamente nesse intervalo instável entre história e memória, entre presença e ausência, entre o que desapareceu e aquilo que permanece. São filmes habitados por fantasmas, atravessados por ruínas e povoados por imagens que parecem ter vindo de outro tempo.

A própria emergência e consolidação do cinema pernambucano contemporâneo tornam essa questão particularmente significativa. A partir da Retomada, Pernambuco passa a ocupar um lugar de destaque na produção cinematográfica brasileira, em um processo relacionado às transformações das políticas públicas para o audiovisual, à descentralização da produção nacional e à emergência de novas formas de criação. *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, constitui um marco fundamental desse processo, seguido por uma geração diversificada de realizadores que inclui, entre outros, Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Kleber Mendonça Filho, Daniel Aragão, Hilton Lacerda, Renata Pinheiro e André Antônio. O cinema produzido no estado, entretanto, não constitui um movimento homogêneo nem uma escola estética unificada. Sua unidade talvez esteja menos em uma estética comum do que em uma relação recorrente com os espaços, as experiências e as camadas históricas de Pernambuco.

Em muitos desses filmes, o passado não aparece como uma realidade distante ou como simples objeto de reconstrução histórica. Ele se manifesta através de vestígios, ruínas, fantasmas, espectros, imagens, sons e espaços que fazem irromper no presente aquilo que parecia ter desaparecido. Para compreender essa dinâmica, partimos inicialmente da distinção estabelecida por Pierre Nora entre história e memória (1997). Para o historiador francês, memória e história não constituem formas equivalentes de relação com o passado. Enquanto a história procura reconstruir, organizar e interpretar um passado que já não está presente, a memória mantém uma relação mais viva, afetiva e dinâmica com aquilo que foi vivido. A memória é atravessada pelo esquecimento, pela seleção, pela transmissão e pela transformação.

Ela não conserva simplesmente o passado: ela o reconstrói a partir das necessidades e das inquietações do presente. Essa perspectiva permite compreender os filmes aqui analisados não como simples reconstituições de acontecimentos históricos, mas como espaços nos quais diferentes formas de memória entram em conflito e no qual o passado é continuamente atualizado.

A reflexão de Nora sobre os lugares de memória é igualmente importante para pensar a relação entre espaço e temporalidade no cinema pernambucano. Quando a memória viva se enfraquece, determinados espaços, objetos, monumentos e imagens passam a funcionar como suportes de uma memória que corre o risco de desaparecer. No cinema, entretanto, esses lugares podem adquirir uma dimensão particular. O Recife, suas ruas, seus edifícios, seus antigos bairros, suas casas e seus monumentos não aparecem apenas como cenários. Eles constituem verdadeiros depósitos temporais, lugares nos quais diferentes camadas do passado permanecem inscritas. O centro histórico da cidade, por exemplo, aparece simultaneamente como espaço habitado, espaço de memória e espaço de abandono. As ruínas urbanas tornam visível aquilo que os discursos do progresso procuram frequentemente apagar.

Mas se a memória necessita de lugares, ela também necessita de vestígios. É nesse ponto que o pensamento de Paul Ricoeur se torna fundamental. Em *A memória, a história, o esquecimento* (2003), Ricoeur pensa a memória em sua relação com os rastros deixados pelos acontecimentos. A memória não restitui o passado tal como ele foi; ela o alcança através de marcas, testemunhos, imagens e vestígios. No cinema pernambucano estudado neste livro, o passado aparece precisamente dessa maneira: nunca inteiramente presente, mas tampouco completamente ausente. Ele se manifesta através de algo que restou.

Essa concepção do vestígio aproxima-se de maneira particularmente fecunda do pensamento de Walter Benjamin (2006). Em sua concepção da história, o passado não se apresenta necessariamente como uma narrativa contínua e ordenada. Ele pode emergir de maneira fragmentária, através de restos, ruínas, objetos, imagens e pequenas histórias que interrompem a continuidade aparente do tempo.

O vestígio adquire, assim, uma importância particular: aquilo que permanece não é necessariamente aquilo que a história oficial considerou digno de ser preservado. Muitas vezes, é justamente o fragmento aparentemente insignificante que permite tornar visível uma experiência esquecida ou silenciada.

As ruínas ocupam, nesse contexto, uma posição privilegiada. Elas são vestígios materiais do tempo, mas também imagens históricas. Uma ruína é aquilo que permanece depois da destruição; é simultaneamente resto e testemunho. Ela revela a passagem do tempo, mas também aquilo que o tempo não conseguiu apagar completamente. Em Benjamin, a ruína está profundamente ligada à crítica da ideia de progresso: aquilo que aparece como avanço histórico produz simultaneamente restos, perdas e destruições. No cinema pernambucano, as ruínas do Recife tornam-se, assim, imagens capazes de interromper o discurso triunfalista da modernização.

Essa concepção aproxima-se da reflexão de Paul Ricoeur sobre a memória. Para Ricoeur, lembrar não significa simplesmente recuperar uma imagem intacta do passado. A memória é marcada por uma tensão permanente entre presença e ausência: aquilo que lembramos já não está presente, mas pode tornar-se novamente presente através da lembrança. A memória envolve, portanto, um trabalho de reconhecimento, seleção, interpretação e também de esquecimento. Entre a fidelidade ao acontecimento e a possibilidade de sua deformação, existe um espaço de elaboração no qual o passado é constantemente reconstruído.

Essa dimensão torna-se especialmente importante quando consideramos sociedades marcadas por experiências traumáticas, por desigualdades históricas e por processos de apagamento da memória. A escravidão, a violência colonial, as estruturas patriarcais, as ditaduras, as desigualdades sociais e os processos de transformação urbana não desaparecem simplesmente porque pertencem ao passado. Seus efeitos permanecem inscritos no presente. A memória pode então desempenhar uma função crítica: tornar novamente perceptível aquilo que foi esquecido, ocultado ou deliberadamente apagado.

É nesse ponto que a noção de sobrevivência das imagens, desenvolvida por Georges Didi-Huberman, oferece uma contribuição

decisiva. Inspirado, entre outros autores, em Aby Warburg e em sua reflexão sobre a *Nachleben* das imagens, Didi-Huberman compreende as imagens como entidades temporais complexas, nas quais diferentes momentos históricos podem coexistir (2002). Uma imagem não pertence exclusivamente ao momento em que foi produzida. Ela pode atravessar o tempo, reaparecer em contextos distintos, ser deslocada, transformada e adquirir novos significados. O passado sobrevive nas imagens de maneira descontínua, anacrônica e frequentemente inesperada.

Essa ideia de sobrevivência permite pensar o cinema não apenas como um dispositivo de representação, mas como um lugar de encontro entre diferentes temporalidades. As imagens contemporâneas podem carregar formas, gestos, enquadramentos, personagens e motivos provenientes de outras épocas. Uma imagem cinematográfica pode, desse modo, conter outras imagens. O passado não é simplesmente citado: ele sobrevive, de maneira fragmentária, dentro do presente. A montagem cinematográfica torna particularmente visível esse fenômeno, pois permite colocar em relação imagens separadas por décadas ou mesmo por séculos, fazendo emergir entre elas relações que não eram necessariamente evidentes.

Georges Didi-Huberman defende que montar não significa simplesmente organizar imagens segundo uma ordem narrativa. Significa colocá-las em relação, fazer coexistir tempos heterogêneos e produzir, por meio dessa aproximação, uma nova legibilidade histórica (2009). A montagem cria uma espécie de curto-circuito temporal: uma imagem do passado pode iluminar uma imagem do presente, enquanto uma imagem contemporânea pode modificar a maneira como percebemos uma imagem antiga.

Essa concepção também permite pensar o título deste livro como uma espécie de montagem de temporalidades. Fantasmas, ruínas e sertão não constituem três temas independentes. Eles são três formas de manifestação do passado. O fantasma representa aquilo que retorna sem jamais se tornar plenamente presente; a ruína, aquilo que permanece materialmente depois da destruição; o sertão, por sua vez, aparece como espaço de sedimentação de imagens históricas que atravessam diferentes momentos do cinema brasileiro.

A noção de espectro, desenvolvida por Jacques Derrida, permite compreender melhor a primeira dessas formas. O espectro não é simplesmente um morto que retorna. Ele é aquilo que perturba a oposição entre presença e ausência, entre passado e presente, entre vida e morte. O espectro está presente sem estar inteiramente presente. É justamente por isso que ele constitui uma figura tão poderosa para pensar o cinema (1993). Para Derrida existe uma dimensão espectral própria da imagem cinematográfica: o cinema coloca diante de nossos olhos seres e acontecimentos que estão ausentes, que já desapareceram ou que sequer existem (2001).

Inspirados pelo cinema de horror, alguns filmes pernambucanos exploram essa dimensão de maneira particularmente intensa. Mas os fantasmas desses filmes não são apenas criaturas sobrenaturais. São também fantasmas históricos. A escravidão, o patriarcado, a violência colonial, a desigualdade racial e social e os diferentes mecanismos de apagamento da memória retornam como forças que continuam a organizar o presente. É justamente nesse ponto que a perspectiva pós-colonial se torna indispensável. O espectro permite pensar não apenas aquilo que retorna, mas também aquilo que foi silenciado. A questão não é somente saber o que sobrevive, mas perguntar: quem pode sobreviver nas imagens? Quem tem o direito de ser lembrado? Quem permanece invisível? Quem foi transformado em silêncio pela história?

A aproximação com Gayatri Chakravorty Spivak permite deslocar a discussão para a problemática da representação e da subalternidade. Se a história é também uma história de apagamentos, os vestígios não são distribuídos de maneira igual (1995). Alguns sujeitos deixam monumentos, arquivos e fotografias; outros permanecem apenas nas margens desses arquivos, nos silêncios, nos corpos, nos espaços abandonados ou nas imagens produzidas por outros. O cinema contemporâneo de Pernambuco interessa aqui também porque, em diferentes graus, procura tornar visíveis essas zonas de silêncio: populações negras, trabalhadores, moradores das periferias, mulheres, sujeitos LGBTQIA+, populações rurais e outros grupos historicamente marginalizados.

O passado que retorna não é, portanto, neutro. Ele retorna atravessado por relações de poder. É por isso que o conceito de memória deve ser articulado ao de disputa pela memória. Lembrar significa também selecionar, excluir, esquecer e reinterpretar. Os filmes analisados neste livro mostram que aquilo que uma sociedade escolhe conservar como memória histórica está profundamente ligado às relações de poder que estruturam essa sociedade.

Essa questão torna-se particularmente evidente quando observamos as diferentes formas de representação do Nordeste. Durante décadas, o sertão foi transformado pelo cinema brasileiro em imagem privilegiada da identidade nacional. O Cinema Novo produziu algumas das representações mais influentes desse espaço, associando-o à seca, à fome, à violência, ao messianismo e à luta social. O cinema contemporâneo não abandona necessariamente essas imagens; ele as faz sobreviver para confrontá-las, deslocá-las ou desmontá-las.

Nesse trabalho, os autores e autoras não são mobilizados como um sistema teórico fechado. Ao contrário, seus conceitos funcionam como instrumentos de aproximação às imagens. O objetivo não é aplicar uma teoria previamente estabelecida aos filmes, mas permitir que as próprias imagens revelem diferentes modos de relação com o tempo. Fantasma, vestígio, ruína, sobrevivência, montagem, memória e espectro constituem, assim, diferentes maneiras de olhar para aquilo que insiste em permanecer.

Este livro está organizado em quatro movimentos. O primeiro apresenta uma perspectiva histórica sobre a formação do cinema pernambucano, desde os ciclos regionais e o Super-8 até a Retomada e o chamado Novíssimo Cinema Brasileiro. Mais do que estabelecer uma cronologia, essa parte procura identificar as diferentes formas pelas quais uma tradição cinematográfica se constrói através de interrupções e sobrevivências

A segunda parte desloca o olhar para os fantasmas da história colonial brasileira. O cinema de horror aparece aqui não apenas como gênero, mas como uma forma de tornar visível aquilo que permanece reprimido. *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016) de Kleber Mendonça Filho e *Açúcar* (2017), de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, permitem

observar como fotografias, casas, paisagens, corpos e espaços funcionam como lugares de retorno de um passado colonial e escravista. O fantasma deixa de ser uma figura exclusivamente sobrenatural para tornar-se uma forma histórica de presença daquilo que não foi elaborado. Estes filmes inspiram-se nas teorias do sociólogo Gilberto Freyre. Natural de Pernambuco, este desenvolveu, durante a década de 1930, um modelo da família patriarcal brasileira, cuja origem ele situa na organização decorrente da economia açucareira, de caráter falocêntrico, na qual o proprietário de terras do Nordeste detém um poder absoluto. Freyre interpreta o recurso à escravidão como um instrumento indispensável aos portugueses no processo de colonização, contribuindo para a construção do mito de uma "democracia racial". Os filmes aqui analisados revisitam o universo freiriano para pensar os vestígios da escravidão no Brasil contemporâneo, por meio de representações espectrais que invadem as narrativas cinematográficas no tempo presente.

A terceira parte deste livro é dedicada às ruínas do Recife. A cidade aparece como uma espécie de arquivo material, onde diferentes temporalidades se sobrepõem. As ruínas urbanas não são simplesmente marcas de decadência: elas constituem imagens dialéticas do progresso. Nos filmes de Daniel Aragão, do coletivo Surto & Deslumbramento e de Cláudio Assis os edifícios degradados, os espaços abandonados e os habitantes que neles permanecem tornam visíveis as contradições de uma cidade submetida à especulação imobiliária e à modernização desigual. A ruína aparece, então, como aquilo que o presente tenta ocultar, mas que continua a retornar à superfície, como veremos no filme *Boa Sorte, Meu Amor* (2012) de Daniel Aragão.

Esse deslocamento em direção ao centro do Recife exige também uma mudança de enquadramento teórico, e nos apoiamos no trabalho de Josué de Castro, médico, professor e geógrafo, que se dedicou à questão da fome, especialmente entre as comunidades populares do Recife. Seu pensamento influenciou o cineasta Cláudio Assis, de quem analisamos dois filmes: *Amarelo Manga* (2002) e *Febre do Rato* (2011). O diretor mergulha seus personagens em uma realidade caótica e grotesca; para ele, a cultura popular representa, efetivamente, uma possibilidade de ação, uma arma anárquica contra as desigualdades históricas. Nesse contexto, Recife transforma-se em

uma "cidade-arquivo", na qual as camadas do passado se sobrepõem em um palimpsesto anacrônico, onde o presente se inscreve quase como o produto de um conjunto de épocas que conferem à cidade sua especificidade.

Assim como nos filmes de Cláudio Assis, *A Seita* (2015), de André Antônio, nos conduz por entre as ruínas da cidade. Entretanto, por meio de seu uso particular da fotografia, da luz e dos enquadramentos, a mise-en-scène apresenta um Recife vazio, situado em um futuro impregnado pelo passado. O diretor pertence a uma outra geração de cineastas pernambucanos, o que oferece novas perspectivas sobre as formas de encenar os vestígios do passado da cidade.

Finalmente, a quarta parte do livro se volta para o sertão e os vestígios do passado. A análise de *Árido Movie* (2005) de Lírio Ferreira e *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles permite observar como as imagens sobreviventes do Cinema Novo, do cangaço e de diferentes momentos da história política brasileira são reativadas e colocadas em novas constelações. O sertão torna-se um espaço de montagem: passado, presente e futuro coexistem e se transformam mutuamente. Em *Árido Movie*, o sertão aparece simultaneamente como herança e transformação. As imagens sobreviventes do Cinema Novo continuam presentes, mas são colocadas em relação com um sertão contemporâneo, atravessado pela televisão, pela cultura global, pelo consumo e por novas formas de mobilidade. Em *Bacurau*, por sua vez, o sertão é apresentado com um espaço de resistência, onde diferentes temporalidades e diferentes memórias se encontram. A cidade guarda no museu da pequena cidade os vestígios de seu passado, enquanto a violência do presente atualiza outras violências da história brasileira. Assim, o sertão deixa de ser apenas um espaço geográfico ou uma paisagem. Ele se transforma em uma forma de memória. Um espaço onde sobrevivem imagens do cangaço, do Cinema Novo, das lutas populares, da violência do Estado e das diferentes formas de resistência

Neste trabalho, o que aproxima todos esses filmes é, portanto, menos a existência de um tema comum do que uma determinada experiência do tempo. Em todos eles, o passado parece escapar à

cronologia. Ele não está simplesmente atrás, mas ao lado, dentro e diante do presente. Ele pode estar inscrito em uma fotografia, escondido atrás de uma parede, condensado em uma ruína, preservado em um museu, evocado por uma canção ou sobrevivendo em uma imagem cinematográfica.

Talvez seja essa a principal hipótese deste livro: o cinema contemporâneo de Pernambuco constrói uma poética do passado como sobrevivência. Seus filmes não procuram necessariamente recuperar aquilo que desapareceu. Eles mostram, antes, que aquilo que desapareceu continua deixando marcas. Essas marcas podem ser frágeis, descontínuas e incompletas; podem surgir como fantasmas, ruínas ou traços; podem ser esquecidas e depois reencontradas. Mas é justamente sua fragilidade que lhes confere força.

Entre fantasmas, ruínas e sertões, este livro propõe, assim, uma arqueologia cinematográfica do presente. Uma arqueologia que não busca simplesmente encontrar o passado sob as camadas do tempo, mas compreender como essas camadas continuam a agir sobre nós. Porque o passado não desaparece quando deixa de ser visível. Às vezes, é justamente quando já não podemos vê-lo claramente que ele começa a nos assombrar. E talvez seja isso um dos trunfos do cinema pernambucano contemporâneo: fazer aparecer, nas imagens do presente, aquilo que o presente preferiria esquecer.

O CINEMA DE PERNAMBUCO: UMA PERSPECTIVA

1. A Retomada do cinema brasileiro

O ano de 2024 marcou uma presença forte e diversificada do cinema brasileiro na 77ª edição do Festival de Cannes**.** O filme *Motel Destino*, de Karim Aïnouz**,** integrou a seleção oficial, enquanto *Baby*, de Marcelo Caetano, e o curta-metragem *A Menina e o Pote*, de Valentina Homem**,** concorreram na Semana da Crítica; o curta *Amarelo*, de André Hayato Saito**,** participou da competição de curtas-metragens e, por fim, os cineastas Erik Rocha e Gabriela Carneiro da Cunha apresentaram o longa *A Queda do Céu* na Quinzena dos Realizadores.

Nos últimos dez anos, mais de vinte e cinco filmes brasileiros — entre longas e curtas-metragens — foram exibidos no Festival de Cannes, com alguns deles conquistando prêmios. Em 2019**,** *Bacurau*, de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, apresentado na Mostra Competitiva, foi agraciado com o Prêmio do Júri; no mesmo ano, *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, de Karim Aïnouz, foi premiado na mostra Um Certo Olhar[1] . Em 2022 **e** 2023**,** o Brasil produziu, respectivamente, 172 e 162 filmes, entre curtas e longas-metragens. Trata-se de uma produção quantitativamente significativa, apesar do governo de Jair Messias Bolsonaro, que ao longo de seu mandato implementou um programa de desmonte da cultura, especialmente no setor audiovisual [2]— em total contraste com

1 Os filmes de Karim Aïnouz e Kleber Mendonça Filho têm marcado presença constante no Festival de Cannes. Aïnouz estreou na mostra competitiva com seu primeiro longa-metragem, *Madame Satã* (2002), retornando ao festival com *O Abismo Prateado* (2011), exibido na Quinzena dos Realizadores, e mais recentemente com *Firebrand* (2023), produção britânica que integrou novamente a competição oficial.

2 Fabiana Maria de Oliveira Ferreira propõe uma análise interessante sobre a produção cinematográfica durante o governo Bolsonaro. Conferir: FERREIRA, Fabiana Maria de Oliveira, *Preservação Audiovisual: um estudo sociomuseológico sobre aspectos institucionais e políticas públicas*, Tese em Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, sob a orientação de Marcelo Cunha, Lisboa, 2024; IKEDA, Marcelo, "As políticas para o audiovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro", *Revista Eptic*, vol. 24, n.º 1, janeiro/abril 2022.

as políticas adotadas durante os dois primeiros mandatos de Luiz Inácio Lula da Silva**,** como já apontava, em 2004**,** o cineasta, jornalista e então Secretário do Audiovisual, Orlando Senna**:**

> Duas razões marcantes fizeram de 2003 um ano excepcional para o cinema brasileiro: as primeiras medidas do presidente Lula para transformar o Brasil em uma potência audiovisual; e um sucesso comercial e artístico que o país não vivia havia mais de vinte anos. O presidente Lula elevou o audiovisual ao status de atividade estratégica do país. (Senna, 2004, p.2)

De fato, como afirma Gabriela Lopes Saldanha, em 2003 o cinema brasileiro alcançou o auge de um ciclo de sucesso iniciado na segunda metade dos anos 1990, e fortalecido com a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine) — como analisaremos a seguir. Segundo Saldanha, durante o primeiro ano do governo Lula, "os 29 filmes nacionais lançados no circuito cinematográfico foram assistidos por cerca de 22 milhões de espectadores, gerando uma receita de 50 milhões de dólares e conquistando 21% do mercado". (Saldanha, 2009, p.2)

Nesse período, ocorre uma mudança considerável na produção cinematográfica nacional: como destaca José Álvaro de Moisés, enquanto no início da década de 1990 o Brasil produzia menos de 30 filmes por ano, entre 1995 e 2001 foram realizados 167 longas-metragens (Oricchio, 2003, p.27).

Esse período marcou a importante inserção do cinema brasileiro no circuito internacional. Além da presença marcante em festivais de prestígio como os de Berlim, Veneza e Cannes, as produções nacionais conquistaram projeção inédita no Oscar, disputando a categoria de Melhor Filme Estrangeiro com três títulos: *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, em 1996; *O Que é Isso Companheiro?* de Bruno Barreto, em 1998; e *Central do Brasil*, de Walter Salles, em 1999. Fernanda Montenegro, que interpreta a protagonista deste último, alcançou um marco histórico ao ser indicada à estatueta de Melhor Atriz. Mais do que garantir prestígio e visibilidade a diretores e equipes, a circulação nesses grandes eventos abriu portas decisivas para o contato com distribuidores globais e parceiros de coprodução internacional.

Se até então a produção cinematográfica brasileira se concentrava entre Rio de Janeiro e São Paulo, esse período do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 marca também a expansão da produção cinematográfica para outras cidades brasileiras. Um marco desta expansão é a entrada nos circuitos, de cidades como Recife, capital do estado de Pernambuco, localizada no Nordeste do país e que se tornará um importante polo de produção cinematográfica, tanto em nível nacional quanto internacional.

Considerando esse contexto, iremos analisar neste estudo, os fatores econômicos, sociais e culturais que impulsionaram as transformações no panorama cinematográfico nacional, com atenção especial para a consolidação da produção regional no cenário brasileiro e internacional nos últimos anos. Veremos que essa produção é profundamente atravessada pelas marcas do passado, que continuam a ressoar em suas narrativas, estéticas e formas de circulação.

1.1 Um novo fôlego para uma produção cinematográfica em período de agonia

O ano de 1985 marca o fim dos vinte e um anos de regime ditatorial no Brasil. Nos anos que se seguem, o país passa por uma sequência de crises econômicas caracterizadas por uma hiperinflação e por reformas que aproximam o Brasil, assim como outros países da América Latina, de uma economia neoliberal definida em grande parte pelo Consenso de Washington. Em 1990, a chegada de Fernando Collor de Mello à presidência do país representa um endurecimento dessa orientação neoliberal, que impõe a abertura do mercado, privatizações e a redução dos gastos do Estado. É nesse contexto que, em 16 de março de 1990, a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) encerra suas atividades, provocando uma crise na produção cinematográfica brasileira, que entra em colapso, passando de cerca de 100 filmes por ano para apenas alguns poucos nos anos seguintes. Criada em 1969, durante o período da ditadura militar, a Embrafilme era responsável pela produção e distribuição dos filmes nacionais, e

sua atuação possibilitou a realização de obras que viriam a se tornar clássicos da história do cinema brasileiro, como *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), de Glauber Rocha, *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, e ainda *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, para citar apenas alguns. Em 1966, uma primeira etapa no apoio do Estado à produção cinematográfica havia resultado na criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), com dupla função de regulação e fomento. Alguns anos depois, a Embrafilme impulsionou a produção cinematográfica, inicialmente por meio de empréstimos à produção e, a partir de 1974, com linhas de financiamento não reembolsáveis. Segundo Tunico Amâncio,

> [...] ensaiará ultrapassar os princípios do cinema artesanal, propostos pelo Cinema Novo, e a sazonalidade histórica da produção brasileira de longas-metragens, pela adesão a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica. (Amâncio, 2000, p. 173)

Em 1991 é sancionada a Lei Rouanet (nomeada em referência ao então secretário da Cultura, Sérgio Paulo Rouanet), inspirada na antiga Lei Sarney, que dá origem ao Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). Em 1993, é criada a Lei do Audiovisual, que estabelece uma política de produção cinematográfica baseada no princípio da renúncia fiscal para empresas que investem no setor: essas empresas, além de contarem com a garantia implícita de distribuição, tornam-se coprodutoras das obras e são remuneradas com parte das receitas que caberiam aos produtores. Se, por um lado, esse modelo busca responder às acusações de clientelismo dirigidas aos projetos financiados pela antiga Embrafilme, por outro, representa também uma tentativa de aproximação com o setor privado e de reconquista do mercado interno. Segundo Marcelo Ikeda:

> A principal diferença entre a Lei Rouanet e o art. 1º da Lei do Audiovisual reside no fato de que os valores aportados por meio deste último não são apenas patrocínio ou doação, como era o caso na primeira, mas agora passam a

> ser contabilizados como investimentos. Dessa forma, o agente que aporta recursos não é meramente um 'incentivador', como na Lei Rouanet, e sim um 'investidor'. (Ikeda, 2015, p.84)

Apesar do avanço institucional, foi preciso esperar até meados da década de 1990 para que essas leis pudessem gerar efeitos concretos, especialmente com *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), primeiro filme dirigido por Carla Camurati, até então conhecida como atriz. Esse filme é considerado por alguns especialistas como o símbolo da retomada da produção cinematográfica brasileira, graças à, segundo o jornalista Luiz Zanin Oricchio, sua boa recepção pelo público.

Carlota Joaquina é uma paródia da chegada da corte portuguesa ao Brasil, no início do século XIX, após sua fuga diante da invasão de Portugal pelo exército napoleônico. Com realização e financiamento modestos, e uma distribuição artesanal feita pela própria diretora, o filme, que estreou nos cinemas com apenas quatro cópias em todo o país, teve sua exibição ampliada ao longo do tempo e alcançou, ao final, 1.286.000 ingressos vendidos — sendo o primeiro filme desse período a ultrapassar a marca de um milhão de espectadores. O sucesso de *Carlota Joaquina* devolve a confiança aos profissionais e à mídia especializada, e abre uma possibilidade de crescimento para o cinema nacional. Segundo Oricchio, outros fatores também contribuem para essa "retomada" do cinema brasileiro: em primeiro lugar, o interesse de algumas empresas norte-americanas do setor, como a Columbia e a Warner, em participar tanto da produção quanto da distribuição de filmes brasileiros.

Outro fator importante para o cinema brasileiro é a entrada no mercado da produção cinematográfica da poderosa emissora de televisão Rede Globo. A empresa cria a Globo Filmes desperta o interesse do público brasileiro pelas produções nacionais, especialmente graças à participação de atores e atrizes de televisão muito conhecidos do grande público, além da influência do merchandising televisivo. Marcando essa última fase da retomada do cinema nacional, *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, foi indicado o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1996. A conquista se repetiu em 1999 com *Central do Brasil*, de Walter Salles, obra que também rendeu a Fernanda Montenegro a

indicação histórica como a primeira atriz latino-americana a concorrer na categoria de Melhor Atriz. Anos depois, em 2003, *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, consolidou esse movimento ao receber quatro indicações ao prêmio. Essa nova visibilidade do cinema brasileiro marca seu retorno ao cenário internacional.

Para o pesquisador Marcelo Ikeda, o período em que essas leis impulsionam a retomada da produção cinematográfica brasileira marca o início da implementação de um modelo de Estado que se consolidaria durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, por meio do que Ikeda chama de um "triplo arcabouço institucional" constituído por três organismos estatais: o Conselho Superior de Cinema, a Secretaria do Audiovisual e, sobretudo, a Agência Nacional do Cinema (Ancine). Posteriormente, com o governo Lula, o Estado retomará uma política ativa através de novas diretrizes das políticas públicas, especialmente com o fortalecimento da Secretaria do Audiovisual.

Entre esses organismos, a Ancine desempenha até hoje um papel muito importante para a produção cinematográfica brasileira. A agência foi criada para assegurar a regulação, a promoção e o controle do mercado audiovisual brasileiro.

O artigo 6º da Medida Provisória nº 2.228-1/01 descreve os objetivos da Ancine, entre os quais:

I - promover a cultura nacional e a língua portuguesa estimulando o desenvolvimento da indústria nacional do filme e do vídeo;

II - promover a condução e a coordenação estratégica, econômica e financeira das atividades governamentais relacionadas à indústria do filme e do vídeo;

III - aumentar a competitividade da indústria nacional do filme e do vídeo, incentivando a produção, a distribuição e a exibição nos diferentes segmentos de mercado;

IV - promover a autossuficiência da indústria cinematográfica nacional com vistas a ampliar a produção e a exploração de obras cinematográficas brasileiras.

Ikeda observa o caráter "industrializante" da Ancine, dentro de uma lógica de "autossuficiência", expressa pelo objetivo de autofinanciamento da atividade audiovisual a partir das receitas geradas por seu próprio processo produtivo, sem depender do apoio direto do Estado. O autor aponta diversos paradoxos dessa agência, pois, segundo ele:

> [A Ancine] foi criada como uma agência reguladora, com a missão de promover a competitividade do produto brasileiro em um mercado concentrado e dominado por obras estrangeiras. No entanto, dispunha de instrumentos limitados para intervir nesse mercado, permanecendo, na prática, como mera gestora dos mecanismos de incentivo fiscal à produção cinematográfica. (Ikeda, 2021, p.126)

A Ancine instituiu um sistema de arrecadação chamado Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional). Essa contribuição incide sobre a produção, difusão, concessão de licenças e distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas com fins comerciais, bem como sobre pagamentos, créditos, usos, remessas ou entregas a produtores, distribuidores ou intermediários no exterior de valores relacionados às receitas provenientes da exploração dessas obras, ou ainda de sua aquisição ou importação por preço determinado.

Além disso, impulsionada pelos recursos da Condecine, a Lei nº 11.437/2006 instituiu, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Diferentemente das leis de incentivo à produção mencionadas anteriormente, esse fundo adota o financiamento direto como principal forma de apoio às obras audiovisuais brasileiras. Segundo Ikeda:

> O FSA funciona com base em três tipos de apoio: investimentos com retorno, empréstimos reembolsáveis e, apenas em casos específicos previstos na regulamentação, valores não reembolsáveis. O FSA marca, assim, uma segunda diferença em relação às leis anteriores: a lógica da retroalimentação. Em outras palavras, parte dos valores investidos nos projetos retorna ao próprio Fundo. (Ikeda, 2021, p.73)

Entre suas atribuições, o FSA tem como objetivo desenvolver e diversificar a produção independente; fomentar o mercado brasileiro de

licenciamento de conteúdo; fortalecer a competitividade das empresas audiovisuais brasileiras nos mercados nacional e internacional; e apoiar coproduções regionais. Retomaremos esse último ponto mais adiante, pois o FSA também investe, de forma complementar, em ações de fomento propostas por órgãos e entidades da administração pública estadual, municipal e do Distrito Federal, visando impulsionar programas de desenvolvimento audiovisual locais. Esse instrumento permite apoiar iniciativas regionais, descentralizando a produção cinematográfica originalmente concentrada no eixo Rio de Janeiro–São Paulo — um complemento importante para o cinema do Recife, como veremos adiante.

Ikeda também destaca que os governos do Partido dos Trabalhadores permitiram a implementação de três importantes marcos jurídicos:

> A Lei nº 11.437/06, que criou o Fundo Setorial do Audiovisual, que se tornou a principal fonte de financiamento às produções audiovisuais brasileiras; a Lei nº 12.485/11, que estabeleceu a obrigatoriedade de veiculação de programação brasileira nos canais e pacotes da TV por assinatura, criando uma inédita demanda por conteúdo nacional; e a Lei nº 12.599/12, que expandiu o parque exibidor e acelerou o processo de digitalização das salas de cinema. Essas três leis e a expansão do FSA com a aprovação de nova modalidade da Condecine (a Condecine Teles), o audiovisual brasileiro ingressou num outro estágio de desenvolvimento. (Ikeda, 2021, p. 139)

Se, por um lado, essas políticas públicas possibilitaram o crescimento da produção cinematográfica brasileira, inclusive em novas regiões do país, por outro, concentraram-se mais na produção do que na difusão e recepção desses filmes. Essa centralização dos recursos leva cineastas e produtores a buscarem "ganhos na produção", o que resulta em orçamentos elevados, sobretudo com os cachês pagos aos profissionais. Além disso, como aponta Isaura Botelho, esse modelo de financiamento via renúncia fiscal opera uma transferência de responsabilidades do Estado para o setor privado, sem, no entanto, retirar do Estado seu papel regulador:

> Um exemplo recente que ilustra bem essa situação é o que se chamou de "renascimento do cinema brasileiro": a ausência de uma política global para o setor faz com que a questão da produção seja resolvida no terreno aleatório das políticas de marketing das empresas patrocinadoras (com recursos totalmente públicos), que não atuam no setor audiovisual. Isso desconecta radicalmente a origem do financiamento do processo de produção, impedindo o cinema brasileiro de se organizar de forma mais racional — seja no sentido da conquista de espaço no mercado, seja no de um cinema com densidade crítica. (Botelho, 2001)

Conforme Ikeda (2013, p.6), o sistema de deduções fiscais, longe de promover uma aproximação entre as produtoras e os investidores privados, gerou uma "lógica perversa" de fortalecimento da dependência da indústria cinematográfica em relação ao Estado, pois, segundo ele, essa política "não incentivou a busca por fontes de financiamento não incentivadas para a realização de obras audiovisuais". Além disso, Ikeda destaca que esse sistema também não favoreceu o surgimento de projetos mais ousados, que não atraem investidores privados, frequentemente propostos por jovens cineastas que "não conseguiam se inserir na política oficial de financiamento" (2014, p.36)

Mesmo permeada por esses vícios, essa política de fomento ao audiovisual certamente permitiu a retomada da produção e abriu possibilidades para uma nova geração voltada para as profissões do setor audiovisual, especialmente do cinema. Desse modo, esse sistema contribuiu para o desenvolvimento de polos de produção em outras regiões do Brasil, fora do eixo Rio de Janeiro–São Paulo — em particular, no estado de Pernambuco.

1.2 O Novíssimo Cinema Brasileiro

Em 2015, a revista *Continente*, editada no estado de Pernambuco, publicou uma reportagem especial intitulada "*Novíssimo Cinema. Os temas, modos de criação e a estética da produção nacional*". A jornalista Luciana Veras define o "Novíssimo Cinema" como uma produção pós-retomada

do cinema brasileiro: filmes que se diferenciam daqueles que marcaram o período da retomada, como *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995) de Carla Camuratti, *Central do Brasil (1998)*, de Walter Salles, ou ainda *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. Este último inaugurou, nos anos 2000, um gênero cinematográfico baseado na representação da violência nas favelas, alcançando grande sucesso de público, tanto nacional quanto internacional. Essa vertente se consolida ainda mais com o filme *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha — vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim em 2008 — seguido de *Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro*, lançado em 2010.

Segundo Veras (2015, p.21) o *Novíssimo Cinema* seria composto por "filmes realizados com maior liberdade estética, sem amarras estilísticas ou temáticas, com a preocupação de problematizar questões contemporâneas a partir de uma relevante perspectiva autoral". Além disso, nessas produções, pouco importa se a direção é assinada por um único cineasta ou por um coletivo. Com essa abordagem a edição da revista *Continente* torna-se representativa de um momento em que surgem novas formas de produção e lança luz sobre as transformações que ocorrem no cinema brasileiro na virada da década de 2010 e nos anos que a sucedem.

Em 2014, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira analisa em sua tese essas novas maneiras de conceber a produção cinematográfica no Brasil. Ela aponta o filme *Estrada para Ythaca* (2010), codirigido por Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, como um precursor do *Novíssimo Cinema* ou, como diria Claire Allouche, um filme que "inspirou toda uma geração de cineastas brasileiros como uma ode libertadora ao faça-você-mesmo (*do it yourself*)" (Allouche, 2024).

Marcelo Ikeda e Dellani Lima, por sua vez, utilizam o termo "*Cinema de Garagem*" para designar esse cinema independente, sendo "garagem" uma referência aos meios de produção alternativos ao chamado "cinema industrial". Segundo os autores:

> Com a acessibilidade das novas tecnologias digitais, é possível, com uma câmera portátil e com um software de edição, fazer e montar filmes em nossas próprias casas, nas nossas próprias garagens. Há um paralelo com a explosão

> do cenário da música independente, de que Dellani também faz parte, e suas 'bandas de garagem'. Esse termo também problematiza as fronteiras entre 'amador' e o 'profissional', que cada vez mais estão borradas. (Ikeda, 2012, p. 18)

Essas produções se destacam, sobretudo, pelos seus baixos custos de realização, contrastando com a tendência de orçamentos elevados viabilizados por mecanismos de renúncia fiscal. São filmes de orçamento reduzido, mas que conseguem conquistar espaço em festivais e receber prêmios de relevância — como no caso do filme *Estrada para Ythaca*[3], vencedor do Festival de Tiradentes, no Estado de Minas Gerais, nas categorias de crítica e júri jovem. Além disso, essas obras são produzidas fora dos centros tradicionais do cinema brasileiro, como Rio de Janeiro e São Paulo — uma descentralização que já vinha sendo incentivada pelas possibilidades oferecidas pelo sistema de financiamento público, conforme observa Ikeda.

> À margem do modo de produção audiovisual tradicional, baseado nas leis de incentivo fiscal, esses filmes de baixíssimo orçamento, realizados fora do eixo Rio–São Paulo, adotam uma organização coletiva com um modelo de produção mais flexível, no qual a constituição das equipes se afasta da hierarquia convencional de um set industrial. Os filmes dos coletivos Alumbramento (no Ceará), Teia (em Minas Gerais), e Símio ou Trincheira (em Pernambuco) são exemplos disso.

De fato, essas produções marcam uma etapa importante na história do cinema brasileiro, ao conceberem uma nova maneira de realizar filmes. Segundo Vasconcelos Oliveira, além dos baixos custos de produção, esses filmes são realizados por jovens cineastas que, na maioria das vezes, se conheceram na universidade e compartilham novas possibilidades de produção e difusão de conteúdo oferecidas pelos avanços tecnológicos — sobretudo os novos instrumentos de gravação, edição e disseminação pela internet.

3 *Estrada para Ythaca* custou R$ 5.000 e foi financiando pelos próprios diretores.

De acordo com Eduardo Valente, na definição desse cinema independente, a dimensão geracional seria um fator relevante, mas não necessariamente associada à idade, pois esse grupo de realizadores representa:

> [...] uma geração de pessoas que começou a trabalhar de forma significativa mais ou menos ao mesmo tempo. Ela apresenta certas características específicas: digitalização, modos de produção, criação de redes de trabalho, trocas de informações e influências. Trata-se, sobretudo, de uma geração com senso de pertencimento e de trabalho coletivo. (Valente, 2015, p.23)

Além disso, Vasconcelos Oliveira (2015, p. 14) destaca que esses cineastas mantêm uma postura de "diferenciação" em relação ao modelo e à lógica de um cinema entendido como indústria e produto econômico, e essa postura, segundo ela, "ganhou força após a Retomada e, mais adiante, no contexto da Ancine".

Ismail Xavier propõe diferentes categorias para os filmes produzidos desde a Retomada do cinema brasileiro: por um lado, aqueles (uma boa parte) financiados pela Lei do Audiovisual; por outro, comédias e outros gêneros que atraem o grande público, com coproduções integradas à produtora criada pela principal emissora de televisão do país, a Globo Filmes. Sob a perspectiva da linguagem cinematográfica, segundo Xavier:

> Em termos estéticos, o panorama, antes já variado conforme o esquema de produção, inclui agora um novo esquema no dito "novíssimo cinema" em que os cineastas ganham maior independência atuando de forma cooperativa e partilhando as funções na equipe, inclusive a direção, em filmes de baixíssimo orçamento e que partem desse princípio de tomar a minimização de recursos como alavanca para uma maior liberdade no método de trabalho e criação, o que gera uma estética inovadora. (Xavier, 2015, p.28)

Entre esses cineastas, não há uma busca por unidade estilística, mas sim uma exploração de formas e temáticas ligadas à formação e

à trajetória de cada realizador, o que resulta em propostas completamente distintas. Trata-se de um cinema mais arriscado, inventivo e radical, com "forte conteúdo de improvisação". Ou ainda, como apontam Ikeda e Lima, um cinema que abre caminhos para refletir sobre questões estéticas, geográficas ou políticas. É o caso, por exemplo, do coletivo *Surto e Deslumbramento*, que atua no Recife e cujo trabalho será analisado na terceira parte deste estudo.

É significativo que, no cinema brasileiro desse período do "novíssimo" cinema brasileiro, as problemáticas ligadas à construção da nação e à identidade nacional não sejam particularmente enfatizadas. De modo contrário às décadas de 1960 e 1970, quando os debates em torno da nação e da identidade cultural eram intensos, articulados à lógica nacional-popular desenvolvida no Brasil desde o final dos anos 1930. Já no início da Retomada da produção cinematográfica brasileira, essas questões são reelaboradas em um contexto contemporâneo que valoriza a diferença e a diversidade. Em sua análise das políticas públicas dessa fase, Lia Bahia entende que o projeto nacionalista histórico do Brasil é retomado, nesse momento, como uma forma de resistência à globalização totalitária e de valorização da diversidade e da diferença.

> O projeto brasileiro para a cultura nos anos 2000 não abandona as discussões e construções para a nação e a identidade, seja no plano político, seja no plano econômico ou cultural. O projeto contemporâneo para a cultura no Brasil é realocado no tempo da transnacionalização cultural e pode ser percebido como estratégia política de resistência ao projeto de globalização neoliberal. (Bahia, 2014, p. 114)

Entre o final dos anos 1990 e o início dos 2000, alguns filmes da Retomada resgatam a lógica — herdada dos anos 1960 e 1970 — de uma identidade nacional unificada, que se sobrepõe às diferenças regionais. Essa perspectiva já era visível em obras do Cinema Novo, como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, em que o protagonista nasce negro em uma família indígena e, ao longo da narrativa, se torna branco — metáfora potente da miscigenação idealizada como símbolo da brasilidade. No contexto da virada dos anos 1990 para os 2000, filmes como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, reforçam

esse projeto de identidade nacional ampla, ao traçar uma jornada emocional e geográfica pelo Brasil profundo. Outro exemplo é o sugestivamente intitulado *Deus é Brasileiro* (2002), de Cacá Diegues, que também ecoa essa busca por uma essência comum ao povo brasileiro.

Nessa comédia, adaptada do conto *O Santo que Não Acreditava em Deus*, do escritor João Ubaldo Ribeiro, Deus (interpretado por Antônio Fagundes), cansado, desce ao Brasil, onde encontra Edvaltécio Taoca Barbosa da Anunciação (Wagner Moura), um pescador astuto, com quem viaja por várias cidades brasileiras em busca de um substituto. Ambos os filmes encenam encontros improváveis e bastante essencialistas, utilizando-se do formato road movie para representar a diversidade e os desafios da "nação" em busca de sua "alma" brasileira.

No início dos anos 2000, o aumento da produção cinematográfica brasileira coincide, ainda, com os dois mandatos (2003–2010) do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores. Beneficiando-se de um contexto econômico estável e favorável para os chamados países emergentes, o crescimento econômico e as medidas de inclusão social implementadas por Lula favorecem especialmente a estabilidade da produção cinematográfica nacional, que atinge, nesse período, uma média de 82 filmes por ano.

Além disso, as políticas de diversidade cultural desenvolvidas pelo governo Lula têm como objetivo particular atuar sobre as desigualdades regionais e geográficas.

2 "Que tipo de água se bebe no Recife?"

O desenvolvimento da produção cinematográfica em Pernambuco nada deve a alguma substância mágica contida na água distribuída no Recife — para retomar a anedota contada por Alice Gouveia, que citamos no início da introdução (Gouveia, 2015). É importante destacar que a definição de um cinema pernambucano vai além de seu caráter geográfico (vários filmes foram rodados em outros estados, como *Cinema, Aspirinas e Urubus* [2005] filmado na Paraíba), e não se limita à origem dos cineastas (por exemplo, Paulo Caldas é paraiba-

no). Em contraste, embora o diretor Guel Arraes seja pernambucano — nascido na capital, Recife — e aborde em sua obra diversas temáticas ligadas ao estado, seus filmes não são, entretanto, reconhecidos como parte do chamado "cinema pernambucano". Além disso, como veremos mais adiante, esses filmes pernambucanos não se enquadram em um movimento específico, nem em propostas estéticas comuns.

Para compreender as especificidades desse cinema, é importante ter alguma noção das diferenças históricas entre as regiões do Brasil, assim como da evolução da história cinematográfica do estado de Pernambuco — experiências do passado que são citadas, revisitadas e que constituem referências importantes para o cinema contemporâneo do estado.

2.1 Recife e as raízes de uma cinefilia regional

No final do século XIX, a produção cinematográfica de filmes mudos no Brasil surge e se desenvolve principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Esse processo histórico e cultural, no entanto, não impede a realização e a produção de obras em outras cidades e regiões: filmes "naturais" (não ficcionais), curtas e longas-metragens, filmes publicitários ou ainda filmes amadores.

Na historiografia do cinema brasileiro, essas produções realizadas fora do chamado eixo Rio–São Paulo são chamadas de "Ciclos Regionais" (De Araújo, 2018, p.92), e ocorreram em cidades como Cataguases, Campinas, Porto Alegre, Pelotas, Barbacena e Recife. No âmbito das produçnoes em Recife, o filme *Retribuição* (1923), de Gentil Roiz, é o primeiro longa-metragem filmado na capital pernambucana. Essa produção inaugura o "Ciclo de Recife", que chega a contabilizar cerca de cinquenta filmes realizados em aproximadamente uma década, até 1931 — um número expressivo tanto de curtas quanto de longas-metragens, ficcionais e não ficcionais, significativo não apenas em termos quantitativos, mas também por sua ampla circulação nos circuitos comerciais.

O governo, com o apoio do então governador de Pernambuco, Sérgio Loreto, favorece a circulação de cineastas, o acesso a equipamentos e encomenda filmes como *Veneza Americana* (1925), realizado

por dois italianos radicados no Recife, Ugo Falangola e J. Cambière, fundadores da produtora Pernambuco-Film; *Centenário da Confederação do Equador* (1924), um filme produzido para celebrar o segundo ano do mandato de Sérgio Loreto; *Pernambuco e sua Exposição* (1924), que registra as obras do porto da cidade realizadas por iniciativa do governador, bem como o evento da Exposição Geral de Pernambuco.

Na primeira parte de *Veneza Americana* (1925) — construída com trechos dos dois filmes anteriores — as novas instalações do porto são filmadas com o intuito de mostrar que o Recife vivenciou, nos últimos anos, um "prodigioso avanço comercial, industrial e agrícola", como indica um dos intertítulos inseridos entre as sequências do filme. Esse crescimento é ilustrado, por exemplo, pelos bondes circulando pelo centro da cidade, mas também por outros bairros próximos à praia e afastados do centro.

Essas representações da modernidade recifense respondem, evidentemente, a disputas políticas da época e ao chauvinismo das elites locais, que promovem a imagem do Recife como "Veneza Brasileira" e celebram o passado glorioso de uma cidade insubmissa à centralização do poder estatal brasileiro — como simboliza a tentativa de separação por meio do movimento da Confederação do Equador, em 1824

O filme *Retribuição*, de 1923, foi o resultado da fundação pelo ourives Edson Chagas e o joalheiro Gentil Roiz fundam a Aurora-Film, responsável também pela produção de outras obras que marcaram o "Ciclo do Recife", como *Jurando Vingar* (1925), de Ary Severo, *Ataíré da Praia* (1925), de Gentil Roiz, ou ainda *A Filha do Advogado* (1926), de Jota Soares.

Nesse período de relativa efervescência cinematográfica local, surgem diversas produtoras, embora de existência efêmera. Apesar do desejo de profissionalização, essas empresas enfrentam obstáculos "que vão desde questões tecnológicas, como a revelação dos filmes, até problemas ligados à exibição e à distribuição", como destaca Paulo Carneiro da Cunha Filho (Cunha, 2010, p. 94).

Além disso, a incapacidade de competir com o cinema sonoro — que chega no início dos anos 1930, impulsionado sobretudo pelo poder do cinema hollywoodiano — leva ao fim da produção do Ciclo do

Recife, cujo legado, no entanto, permanece na memória das gerações futuras de cineastas da cidade.

Em 1942, Newton Paiva realiza *O Coelho Sai*, o primeiro filme sonoro de Pernambuco. Uma década depois, em 1952, o cineasta Alberto Cavalcanti — de prestigiada carreira na Europa — esteve no Recife para filmar *O Canto do Mar*, obra que se destaca pela valorização da cultura popular regional. Em seguida, embora haja uma atividade importante em torno dos cineclubes e de projetos de filmes, esses projetos nunca se concretizam: como qualifica o crítico Wills Leal, esse "cinema espiritual" corresponde a "um estado de espírito comum aos jovens aspirantes a cineastas, cheio de ideias, roteiros e filmes realizados pela falta de condições para realizá-los" (Figueirôa, 1994, p. 26).

Em 1973, na Bahia, a II Jornada Nordestina de Curta-Metragem de Salvador passa a incluir os filmes realizados em câmera super-8. Esse evento mobiliza os jovens de Recife, inaugurando o Ciclo Super-8 em Recife: uma produção que durará até 1983, com a realização de cerca de 200 filmes. Uma certa facilidade de acesso ao equipamento, de custo inferior ao das películas de 16 mm e 35 mm, mas também a possibilidade de apresentar esses filmes em festivais, favorece a realização de filmes por estudantes e cineastas iniciantes. Nesse contexto, em 23 de novembro de 1976, é criado o Grupo de Cinema Super-8 de Pernambuco e, no mesmo mês, ocorre o II Encontro de Filmes Super-8 do Recife, no Teatro do Parque. Durante três dias, 21 filmes são projetados, acompanhados de debates e assistidos por um público numeroso, principalmente universitário. Segundo Alexandre Figueirôa, no final desse ano de 1976, esse cinema, embora amador, passa a fazer parte da vida cultural de Recife: "a imagem de um simples passatempo doméstico é substituída pela de um cinema alternativo em plena expansão".

Esses filmes retratam tanto a cidade de Recife quanto o campo, e abordam temáticas muito diferentes, que podem ser agrupadas, segundo Márcia Vanessa Malcher dos Santos, em dois grupos. De um lado, com cineastas como Celso Marconi e Fernando Spencer, há um foco na visibilidade do cinema Super-8 e em sua profissionalização, com a perspectiva de financiamento desse cinema por órgãos oficiais. Esse grupo trata de temáticas, valores e tradições artísticas regionais,

como em *Caboclinho do Recife* (1974), de Fernando Spencer; *Bajado, um artista de Olinda* (1974), de Fernando Spencer e Celso Marconi; ou ainda *Vaquejada,* de Athos Cardoso e Osman Godoy. De outro lado, encontram-se "cineastas mais interessados na crítica da cultura, em temas existenciais urbanos e no experimentalismo, evitando retratar a realidade do Nordeste por parâmetros antropológicos ou por uma sociologia do folclore", com filmes como *O Palhaço Degolado* (1976), de Jomard Muniz de Brito; *Esses Onze Aí* (1974) e *O Coração do Cinema* (1980), de Paulo Cunha e Geneton Morais Neto.

Diante da variedade de estéticas e de processos de produção desse cinema, a expressão "Ciclo Super-8" acabou se impondo para caracterizar esse período, em vez da noção de "movimento": tratou-se de uma "movimentação", para retomar o termo utilizado por Jomard Muniz de Brito e Geneton Morais.

Vários fatores levaram ao fim desse ciclo, entre eles o papel desempenhado pela Kodak: a multinacional, que realizava a revelação das películas dos filmes, acabou se desengajando dessa produção, que já não gerava lucros suficientes. Em 1977, passou-se a exigir um depósito obrigatório de 100% do valor das mercadorias a serem importadas, o que encareceu fortemente os custos — situação agravada pelo contexto geral de crise econômica e pelo fim do "milagre econômico" do período da ditadura.

> [...] Em linhas gerais, podemos concluir que diferente do cinema profissional feito no Rio de Janeiro e em São Paulo, a produção superoitista de Pernambuco se deu em um contexto de inexistência tanto de um mercado exibidor como de uma estrutura de financiamento estatal e/ou profissional (apesar das tentativas de parte do grupo nesse sentido). Na falta das condições materiais de produção, a bitola se tornou a única forma viável de realização cinematográfica, por ser barata e de processamento quase artesanal. Salvo as dificuldades inerentes ao uso de um equipamento amador, o Ciclo Super 8, além de reavivar a produção cinematográfica em Pernambuco, foi responsável por estimular as primeiras tentativas em termos de profissionalização e organização de classe, [...]. (Dos Santos, 2019, p. 78)

O Ciclo do Super-8 será uma influência para a geração seguinte de cineastas da Retomada do cinema em Pernambuco. Uma geração apoiada, em particular, por Amin Stepple, um dos mais importantes realizadores do Ciclo do Super-8, que colabora na escrita do roteiro de *Baile Perfumado*, codirigido por Paulo Caldas, que ele próprio havia participado do Ciclo do Super-8 e realizado o último filme desse ciclo, *Morte no Capibaribe* (1983).

Essa nova geração é influenciada pelo retorno a uma estética tropicalista, notadamente pela postura crítica de Jomard Muniz de Brito, defendida nos filmes em Super-8: uma crítica à ideia de tradição como definidora da cultura nordestina, tal como pensada por Gilberto Freyre; e uma crítica à representação de uma cultura popular regional herdeira do passado medieval lusófono, sustentada pelo movimento Armorial de Ariano Suassuna[4].

Tais críticas são igualmente compartilhadas na produção musical em Recife pelo movimento Manguebeat, o qual terá forte influência sobre a primeira geração do cinema da Retomada realizado em Pernambuco, no início dos anos 2000.

2.2 *Baile Perfumado*: retomada da produção cinematográfica e influências do Manguebeat

Baile Perfumado marca, em 1996, a retomada da produção cinematográfica em Pernambuco. Seu roteiro baseia-se em uma sugestão do jornalista Fernando Spencer, figura importante do Ciclo Super-8, que tinha o projeto de realizar um curta-metragem intitulado *O Repórter das Arábias*. A partir dessa ideia, Paulo Caldas e Lírio Ferreira escrevem o roteiro de *Baile Perfumado* com Hilton Lacerda, sob a supervisão de Frederico Pernambuco de Mello, especialista na história do cangaço.

4 No filme *Tatuagem* (2013), Hilton Lacerda retrata esse período, em especial para contar a história do grupo teatral Vivencial Diversiones. Os espetáculos do grupo eram ao mesmo tempo irônicos, irreverentes e sarcasticamente críticos, questionando as problemáticas de gênero, sexualidade e política durante o período da ditadura civil-militar brasileira. Jomard Muniz de Britto participou da direção dos espetáculos do grupo.

O filme narra a saga do libanês Benjamin Abrahão (interpretado por Duda Mamberti), fotógrafo e cineasta de um dos mais célebres grupos de cangaceiros: o de Lampião e Maria Bonita. As últimas sequências do filme, com tomadas aéreas, mostram os cânions do rio São Francisco, que atravessa o Nordeste do Brasil, e Lampião (interpretado por Luiz Carlos Vasconcelos) posicionado no topo de uma falésia. Essas imagens se alternam com cenas do documentário em preto e branco sobre o grupo de Lampião, realizado por Abrahão na década de 1930.

Toda a sequência é acompanhada pela música 'Sangue de Bairro', interpretada pelo cantor Chico Science e a banda Nação Zumbi, composta em um ritmo que cruza a percussão dos tambores do maracatu com rock. A letra cita os nomes de vários cangaceiros, enquanto a sequência de *Baile Perfumado* exibe imagens do filme de Abrahão, nas quais esses mesmos cangaceiros aparecem diante da câmera do libanês.

Bezouro, Moderno, Ezequiel

Candeeiro, Seca Preta, Labareda, Azulão

Arvoredo, Quina-Quina, Bananeira, Sabonete

Catingueira, Limoeiro, Lamparina, Mergulhão, Corisco!

Volta Seca, Jararaca, Cajarana, Viriato

Gitirana, Moita-Brava, Meia-noite, Zabelê



1 – Planos dos cangaceiros, trechos do filme de Benjamin Abrahão de 1937, integrados em *Baile Perfumado*

A montagem dessa sequência transforma a canção interpretada por Chico Science em um "grito de chamado" que atravessa o tempo para convocar as figuras históricas do cangaço. Na segunda parte da música, os versos remetem ao trágico desfecho de Lampião, Maria Bonita e seu bando, brutalmente executados após anos de perseguição. Suas cabeças foram decepadas pela polícia e exibidas como troféus em diversas localidades do Nordeste, num gesto que evidencia tanto a violência do Estado quanto o imaginário que cerca esses personagens.

Quando degolaram minha cabeça.

Passei mais de dois minutos vendo meu corpo tremendo.

Quando degolaram minha cabeça.

Passei mais de dois minutos vendo meu corpo tremendo.

E não sabia o que fazer.

Morrer, viver, morrer, viver!

Embora a letra evoque a morte do personagem, o plano final dessa sequência de *Baile Perfumado* apresenta Lampião apresenta como uma figura de ficção, reinando majestosamente sobre um sertão verdejante — uma reatualização da imagem desse personagem histórico, tantas vezes representado ao longo da história do cinema brasileiro[5].

Na trajetória narrativa do filme, Lampião é representado como uma figura moderna, amante de perfumes e de bebidas alcoólicas como o uísque, e associado, por meio da montagem e da música de Chico Science, a um ícone pop. Uma representação diferente daquela proposta até então, especialmente no cinema de Glauber Rocha, como destaca Ismail Xavier.

5 Desde o início da produção cinematográfica no Brasil até os dias atuais, o cangaço foi abordado de diferentes maneiras. A partir do lançamento do filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto — vencedor do prêmio de melhor filme de aventura em Cannes — consolida-se o gênero "nordestern", um gênero cinematográfico brasileiro com identidade própria.

> Glauber, em 1964, projeta sobre o cangaço as virtudes do bandido social que será motivo do livro de Hobsbawm em 1968 (*Les Bandits*), dentro da mesma perspectiva: ou seja, ele é um proto-revolucionário guerrilheiro. Já Lampião em *Baile Perfumado* tem sua vaidade articulada a esses lances de vida burguesa, ao arremedo de consumismo em meio a uma rede de disputas nas quais fazendeiros e cangaceiros estão na mesma partida, num jogo entremeado de alianças às vezes obscuras. (Xavier, 2009, p. 137)

Para Xavier, a trajetória de Lampião não é destacada no filme de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, especialmente em comparação com outros filmes lançados na mesma época que representam o universo dos cangaceiros, como *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry[6], que narra a saga de outro casal muito conhecido na história do cangaço. Nesse filme, no entanto, o roteiro centra sua atenção na trajetória da personagem feminina, Dadá (Dira Paes), e nas razões que a levam a entrar para a vida de banditismo, estabelecendo assim uma empatia com os espectadores.

Ainda segundo Xavier, em *Baile Perfumado*, a morte e o legado são representados sob uma outra chave de leitura "quando a montagem, em estilo pop e ao som da música de Chico Science, celebra o ícone Lampião, inserindo-o em uma galeria onde ele não precisa das típicas alusões políticas à noção de bandido social para se tornar um mito" (2009, p.138).

O tratamento do personagem em *Baile Perfumado* alinha-se à celebração de um ícone que concentra todo um imaginário identitário do Nordeste, construído tanto dentro da cultura popular quanto através da literatura e da pintura. Não se trata, portanto, de um olhar mais "nacional", construído a partir dos centros econômicos e culturais do país, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Ao escolher a perspectiva do personagem do fotógrafo Abrahão, o tema principal do filme passa a ser as questões ligadas ao próprio cinema e às inúmeras dificuldades enfrentadas na realização de um

6 No filme dirigido por Cariry, os créditos de abertura também exibem trechos do filme de Abrahão. Além disso, o personagem do Libanês aparece em uma das sequências, na qual ele surge filmando e fotografando Lampião, Maria Bonita e seu bando.

filme — tanto no plano econômico, para encontrar os meios necessários, quanto no político, com as possíveis consequências, especialmente diante da censura (o filme de Abrahão foi proibido à época pela censura do governo Getúlio Vargas). A narrativa se inscreve, assim, em uma estrutura narrativa autorreferente, numa perspectiva de metacinema: após vinte anos sem a realização de um único longa-metragem no estado de Pernambuco, Lírio Ferreira e Paulo Caldas — assim como toda a equipe — são, de certa forma, representados pela figura do personagem-cineasta.

Baile Perfumado retrata também o percurso de uma produção cinematográfica: os obstáculos para obter financiamento, os compromissos necessários, as escolhas de direção e encenação, as dificuldades de filmagem, o circuito de exibição. Essa sede por cinema está presente desde o início do filme, com um plano-sequência que revela sua complexidade técnica.

A sequência inicial do longa começa com um primeiro plano em leve contra-plongée de Padre Cícero (Jofre Soares), agonizante em seu leito de morte, e, em seguida, a imagem do personagem surge ampliada em um plano de conjunto do quarto a fim de mostrar Abrahão ao seu lado. Abrahão é o secretário particular do padre, uma figura de grande importância na região. A câmera deixa o quarto, atravessa um corredor cujas paredes estão cobertas por fotografias do padre. Em seguida, reencontramos o libanês em seu próprio quarto, escrevendo. Ele se levanta, sai, desce as escadas até chegar a uma sala onde o corpo de Padre Cícero está exposto no caixão, cercado por homens e mulheres que o velam entre orações e lágrimas.

Abrahão se aproxima do caixão e sai da sala, a sequência encerra com um primeiro plano do rosto de Padre Cícero, agora em seu caixão. Esse plano-sequência é acompanhado por uma trilha sonora composta por sons de pessoas chorando, uma música melancólica tocada ao violino e a voz em off de Abrahão, que fala em árabe.

Desde a sua abertura, *Baile Perfumado* adota a perspectiva do protagonista, que, ao perder seu protetor, passa a temer os perigos que o cercam, mas também experimenta uma nova sensação de liberdade para realizar seu filme. Samuel Paiva aponta que essa introdução

estabelece um diálogo direto com o *Cinema Novo*, tanto pela escolha do plano-sequência inicial — longo e tecnicamente elaborado — quanto pela presença de Jofre Soares no papel de Padre Cícero, ator símbolo daquele movimento cinematográfico (Paiva, 2008, p. 104).

Ainda segundo Paiva, a morte do religioso e a partida de Abrahão para realizar seu filme remetem ao cinema das décadas de 1960 e 1970, ao apresentarem a superação da religiosidade como ponto de partida para a ação revolucionária no Nordeste — Paiva estabelece uma conexão direta com os personagens Manuel e Rosa, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.

Contudo, embora o início de *Baile Perfumado* preste homenagem a esses filmes, Paiva (2008, p. 104) ressalta que "é significativo que todo o discurso do filme se esforce por subverter os signos consagrados pelo Cinema Novo, por exemplo, ao trabalhar com a imagem de um sertão abundante, verde, moderno e cheio de água".

O ano de lançamento de *Baile Perfumado* coincidiu com a estreia de outros dois filmes brasileiros que também abordam o universo do cangaço: *Corisco e Dadá*, já citado, e *O Cangaceiro*, de Aníbal Massaini Neto — refilmagem do clássico homônimo de 1953, dirigido por Lima Barreto e premiado no Festival de Cannes nas categorias de Melhor Filme de Aventura e Melhor Trilha Sonora.

Baile Perfumado se destaca por propor uma nova chave de leitura para o personagem do cangaceiro e para a cultura do Nordeste. Segundo Malcher dos Santos, o filme atualiza o passado e o conecta à cultura global, sem renunciar às suas raízes locais — numa lógica semelhante à do movimento Manguebeat (Malcher dos Santos, 2019).

No início dos anos 1990, Frederico Montenegro e Francisco de Assis França, que se tornariam respectivamente Fred Zeroquatro e Chico Science, reuniram músicos, jornalistas e jovens interessados na cultura local para propor uma nova leitura da cultura recifense. O Manguebit (nome inicialmente adotado pelos criadores do movimento), mais tarde conhecido pela mídia como Manguebeat, nasceu com o manifesto "Caranguejos com cérebro", idealizado pelos grupos Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. O movimento funde ritmos

contemporâneos com tradições da cultura afro-brasileira, como o maracatu e o coco de roda, ao mesmo tempo em que dá visibilidade às problemáticas sociais de Recife.

Em reação ao contexto social e econômico dos anos 1990, essa corrente cultural constrói uma estética híbrida, que coloca em diálogo o local e o global, as culturas populares e as indústrias culturais. Nessa perspectiva, os espaços urbanos de Recife e sua população marginalizada pelas instituições públicas retornam ao centro da cena; Recife transforma-se em *Manguetown*, como revelam os versos de uma das músicas do álbum fundador desse coletivo artístico: "a cidade do mangue incrustada nos manguezais onde vivem os homens-caranguejo".

No contexto da globalização da década de 1990, o movimento Manguebeat propõe uma articulação radical entre culturas populares regionais e a cultura global, promovendo um diálogo entre tradição e modernidade, centro e periferia, cultura nacional e internacional. Segundo Ângela Freire Prysthon, a proposta do movimento ultrapassa as barreiras de classe, ao mobilizar múltiplas referências e estabelecer conexões que desafiam hierarquias culturais estabelecidas.

> Um outro dado importante na conjuntura do manguebeat é, indubitavelmente, como o discurso da identidade e da tradição ultrapassou as barreiras da cultura das classes médias e letradas para influenciar a produção musical mais popular. Vemos, assim, a emergência de artistas realmente periféricos (periféricos dentro da própria periferia) fazendo uso do discurso da identidade nacional e de suas relações com formas globais de expressão. Mesmo podendo ser considerado mais culto que outros fenômenos mais populares (o hip-hop de São Paulo, o funk carioca, o pagode, por exemplo) por suas características ideológicas, discursivas e metalinguísticas, lança alguns dados importantes para o redimensionamento do papel do popular no contexto contemporâneo: se, no início, eram bandas urbanas lideradas por filhos da classe média (mesmo que em alguns grupos houvesse a presença de membros das classes mais baixas) a ganharem expressão nacional, nos últimos anos da década de 1990, foram mercantilizados sob esse

> rótulo (às vezes até inadequadamente) artistas de origem indiscutivelmente "popular" e proletária, como Selma do Côco (uma senhora de idade "revelada" ao público num festival de rock em Recife em 1996), a cirandeira Lia de Itamaracá ou as bandas hardcore do subúrbio Alto José do Pinho, também de Recife, todos conquistando espaço na mídia, desde programas de auditório de grande audiência a documentários na MTV ou na TV Cultura. (Prysthon, 2004, p. 44)

Protagonista da cena cultural urbana do Recife nos anos 1990, o movimento Manguebeat articulou um elo potente entre a cultura popular local e as influências internacionais. Ao fazer isso, também escancarou as profundas desigualdades sociais da cidade — especialmente aquelas enfrentadas por comunidades que habitam as margens do mangue e têm na pesca do caranguejo, animal ícone do movimento, sua principal fonte de subsistência.

Essas questões sociais, políticas e estéticas[7] também se refletem na produção cinematográfica da cidade, que retoma seu vigor nesse período. Segundo o conceito de "intermedialidade", retomado por Samuel Paiva (Paiva, 2019), há uma troca ativa entre música e cinema: o cinema passa a criar um circuito "retroativo" em que a música se beneficia do audiovisual como meio de difusão, e o cinema, por sua vez, se alimenta do universo musical. Cineastas dirigem videoclipes das músicas do Manguebeat, enquanto músicos do movimento assinam trilhas sonoras dos filmes.

Como expressa Paulo Caldas, codiretor de *Baile Perfumado*, em entrevista:

> A representação da cultura no cinema de Pernambuco é fruto das reflexões desse grupo de realizadores em diálogo com o Manguebeat. Os curtas-metragens dos anos 1980 — os meus, os de Lírio, de Cláudio, de Adelina — eram muito diversos, não tinham relação com a cultura [popular], eram completamente diferentes. Essa relação se estabelece

7 Essas questões estão presentes, por exemplo, na produção do poeta João Cabral de Melo Neto e nos estudos do sociólogo Josué de Castro, que analisaremos mais detalhadamente no terceiro capítulo deste trabalho.

> a partir do cruzamento com o Manguebeat e com tudo o que envolve esse movimento. Naquele momento da produção cultural, havia um forte engajamento com a cultura pernambucana, com a expressão dessa cultura. (Nogueira, 2009, p. 40)

Essa conexão intermídia também está presente em *Baile Perfumado*, cuja trilha sonora foi pensada e preparada um ano antes das filmagens, como destacam Nogueira e Paulo Cunha. É a partir da música que os planos desse filme são concebidos e realizados. A música, portanto, esteve 'presente desde a concepção da ideia do roteiro e se prolongou até as filmagens, a montagem e a finalização'. De fato, as decisões dos realizadores (por exemplo, a escolha dos planos, dos cortes) também foram guiadas por considerações musicais." (Nogueira, 2016, p. 14).

Ao fazer um balanço, vinte anos após a realização do filme, Lírio Ferreira estabelece uma conexão entre o impacto de *Baile Perfumado,* a efervescência do movimento Manguebeat na época e a trilha sonora composta por Chico Science, Fred Zero Quatro, Siba, Lucio Maia, Nação Zumbi, Mestre Ambrósio e Paulo Rafael. Segundo Ferreira:

> Nossa geração tem uma dívida enorme com o Manguebeat. A influência é direta e múltipla. Independentemente da sua estética baseada no entusiasmo da nossa juventude, da inquietação que se escondia por trás de tudo aquilo, dos excessos de uma ingenuidade de principiantes, eu não saberia dizer se o filme teria tido tanta relevância e penetração se não estivéssemos embriagados por essa música maravilhosa, por tudo que acontecia no caldeirão cultural da cidade do Recife naquele momento, pela Soparia, pela galeria Joana D'Arc[8].(Nogueira, 2009, p. 23)

A relação entre o Manguebeat e o cinema em Recife nos anos 1990 lembra aquela que foi construída na época do Movimento Tropicalista com o cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970. O clássico *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, é para o Tropicalismo o que foram *Baile Perfumado* e, ainda mais, *Amarelo Manga* (2003), que

8 A Soparia e a galeria Joana D'Arc marcaram a cidade do Recife como espaços de encontro e de apresentação para músicos e artistas daquele período.

analisaremos no terceiro capítulo desse trabalho, para o Manguebeat. O paralelo com o Tropicalismo também se manifesta na relação desse movimento com o cinema pernambucano, especialmente com a geração anterior ao Super 8, com a qual compartilha diversas perspectivas — sobre a relação entre arcaísmo e modernidade, assim como uma visão antropofágica da mistura entre culturas africanas, indígenas e internacionais. A presença de cineastas do Super 8, como Fernando Spencer e Jomard Muniz de Brito, na preparação de *Baile Perfumado* é bastante significativa.

Como já mencionado, essa aproximação posiciona os cineastas da chamada "Retomada" do cinema pernambucano em contraponto a duas correntes históricas e influentes de conceber a arte e a cultura em Recife: de um lado, a tradição inaugurada por Gilberto Freyre, com sua visão regionalista ancorada na valorização das raízes patriarcais; de outro, a proposta de Ariano Suassuna e do movimento Armorial, que buscava na herança medieval ibérica a matriz da cultura popular nordestina.

O sociólogo Gilberto Freyre publica, nos anos 1930, *Casa Grande & Senzala*, um trabalho que marca um ponto de ruptura nas ciências sociais brasileiras, principalmente por valorizar as influências da cultura africana na formação da sociedade brasileira. No entanto, a oposição do Manguebeat e dos cineastas desse período está ligada à forma como Freyre — ao lado de outros escritores e intelectuais da região — constrói uma identidade para o Nordeste ancorada em uma visão regionalista e tradicionalista.

Segundo Durval Muniz de Albuquerque, tanto Gilberto Freyre quanto os escritores dos anos 1930 desenvolvem uma visão regionalista e tradicionalista nostálgica ("saudosista") de um passado "idílico", confrontado com os "perigos" da modernidade. Essa projeção do passado no presente desconsidera todas as problemáticas de um país escravocrata, construído sobre desigualdades sociais de classe, raça e gênero.

O Movimento Armorial**,** por sua vez, fundado nos anos 1970 por Ariano Suassuna e outros artistas do Nordeste, teve por objetivo criar uma arte erudita a partir da cultura popular da região — herdeira das culturas moura, ibérica, africana e indígena. A intenção era produzir uma arte baseada nas raízes culturais do sertão, em oposição às influências estrangeiras contemporâneas que, segundo esse movimento, seriam obstáculos à construção de uma identidade artística nacional.

Como afirma Samuel Paiva, essa proposta diverge da formulada pelo Manguebeat e pelos cineastas da, assumidamente internacionalizados e híbridos.

> O interesse dos armoriais, em contrapartida, era buscar elementos artísticos cuja essência guardaria conexões com essa cultura ibérica medieval, preservada no sertão pernambucano, inclusive em oposição ao litoral, onde as influências estrangeiras chegavam com maior pressão. (Paiva, 2019, p. 155)

A crítica a essas duas formas de pensar a cultura da região já havia sido encenada por Jomard Muniz de Brito e Carlos Cordeiro no curta-metragem em Super 8 *O Palhaço Degolado*, realizado em 1977.

Na primeira parte do filme, o palhaço aparece diante da porta da Casa da Cultura, antiga prisão de Recife[9], inaugurada em 1855 e que foi o maior centro de detenção do Brasil no século XIX. Filmado primeiro do lado de fora e depois no interior do edifício, o palhaço começa por criticar, de forma irônica, o pensamento de Gilberto Freyre**:** **"**Mestre Gilberto Freyre, casa-grande da detenção da cultura. Muito bem situado nos tropicos; Democracia racial, a seu modo. Morenidade, brasilidade, a seu modo. Regionalismo ao mesmo tempo, modernista e tradicionalista, a seu modo."

Depois continua sua crítica ao Movimento Armorial: "Mestre Ariano Suassuna, como é dura a vida do colegial começando o ano com o lápis de classe assinalando os barões e suas armas armoriais". Essa ironia dirigida a essas duas formas de conceber a cultura popular pelas elites evidencia sua desconexão em relação às problemáticas sociais e às profundas desigualdades presentes na cidade e na região.

É a partir desse panorama crítico formulado pelo cinema Super 8 que o Manguebeat e o filme *Baile Perfumado* (1996) articulam, de forma precisa, sua ruptura estética e ideológica. Em contraponto ao purismo ibérico e antimoderno do projeto armorial de Suassuna, bem

9 Desativada em 1973 e posteriormente restaurada, foi reaberta em 1976 como um centro de cultura e arte. Localizada no coração de Recife, a Casa da Cultura transformou-se hoje em um mercado de artesanato.

como ao saudosismo patriarcal da sociologia de Gilberto Freyre, o Manguebeat propõe uma releitura abertamente antropofágica e cosmopolita da identidade pernambucana, na qual o regional dialoga visceralmente com o urbano e o global. Em *Baile Perfumado*, essa virada conceitual se concretiza na forma como a mítica do sertão e do cangaço é desarmada: o filme não busca resgatar uma tradição intocada, mas sim tencionar essa tradição através da estética pop, do olhar midiático e mercantilizado de Benjamin Abrahão e de uma trilha sonora que hibridiza ritmos locais e rock internacional.

Diversos participantes da produção e realização de *Baile Perfumado* seguiram com trajetórias significativas no cinema, produzindo e dirigindo outros filmes importantes: Marcelo Gomes**,** Hilton Lacerda**,** Cláudio Assis**,** Adelina Pontual**,** entre outros. São artistas que integraram essa primeira geração da Retomada do cinema realizado em Pernambuco**,** cujos vínculos permitiram superar uma série de dificuldades.

2.3 Na água de Recife, há subsídios públicos!

Vinte anos após a realização de *Baile Perfumado*, Paulo Caldas conta que, no momento da escrita do roteiro, um edital havia sido lançado pelo governo federal para o prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, o que lhes permitiu obter uma base de apoio e buscar outros financiamentos.

Segundo Samara Taiana de Lima Silva (2022, p.146) o filme acabou custando 750 mil dólares**,** valor financiado por empresas convidadas a reuniões de apresentação do roteiro: "valorizando o espírito da política de incentivo fiscal em um contexto regionalizado e comprovando que a combinação entre publicidade e deduções fiscais para produtos cinematográficos poderia ser uma boa estratégia de marketing para os patrocinadores".

Durante os anos 1980, a produção cinematográfica nacional era majoritariamente financiada pela Embrafilme**;** como já foi mencionado, esta foi extinta no final da década de 1980, interrompendo diversas produções em andamento. Foi assim que os curtas *O Crime de*

Imagem e *Soneto do Desmantelo Blue*, de Lírio Ferreira e Cláudio Assis, respectivamente, precisaram recorrer a laboratórios audiovisuais para revelar os negativos e continuar as filmagens.

Duas décadas após o lançamento de *Baile Perfumado*, Lírio Ferreira também relembra as dificuldades enfrentadas para finalizar seu curta e destaca que os vínculos de amizade e solidariedade entre os realizadores foram essenciais para que o filme se concretizasse:

> Posso dizer com absoluta certeza: se não fosse os amigos para concluir o filme, talvez eu estivesse fazendo outras coisas hoje. [...] E foi aí que surgiu essa coisa de *brodagem*, das pessoas ajudando uns aos outros. Um sentimento de amizade. Quase um coletivo de afeto mútuo. (Ferreira, 2016, p. 20)

Nos discursos dos cineastas, as colaborações entre profissionais amigos demonstram a existência de um sistema de ajuda mútua que permitiu superar diversas dificuldades — uma dinâmica que Amanda Mansur Custódio Nogueira (Nogueira, 2009, p. 53) denomina brodagem, termo derivado da gíria inglesa brother e que, em Pernambuco, designa um conjunto de interesses pessoais recíprocos envolvendo diversos grupos, entre os quais jornalistas, músicos, cineastas, produtoras e outros profissionais.

Segundo Nogueira, "como se trata de um estado periférico dentro da produção cinematográfica nacional, num modelo de baixo orçamento, os vínculos de interesses pessoais são fundamentais para a realização dos projetos" (Nogueira, 2009, p. 52-53)

Com o passar do tempo, embora tenha sido eficaz em um momento específico da história do cinema pernambucano, esse sistema informal também gerou relações marcadas pela precarização e exploração da força de trabalho**,** como aponta o produtor cinematográfico João Vieira Jr.. Na visão do diretor Marcelo Pedroso**,** no entanto, essas dinâmicas passaram por transformações significativas com a chegada de uma nova geração de cineastas e o avanço do processo de profissionalização do setor audiovisual**.**

> [...] Então, você precisa substituir essas relações por outra coisa; mas ao mesmo tempo, e eu acho que essa é uma coisa que a gente vive hoje tentando equacionar melhor, é que eu acho que a gente não pode se burocratizar em relações trabalhistas estritamente pautadas por contratos econômicos segundo modelos da indústria do cinema, entende ? Nem São Paulo, nem Rio, mas também não é a precariedade total, porque a brodagem pode ser a institucionalização da brodagem, a gente tem de ter direitos trabalhistas, mas a gente não pode deixar que isso também asfixie uma certa potência que existe em lidarmos com essas conexões que se estruturam a partir de uma outra dinâmica que não é a dinâmica contratual. Então a gente vive um pouco essa dificuldade aqui sabe, que todo mundo enfrenta. (Dos Santos, 2019, p. 210)

Como destacou Amanda Nogueira, esse sistema (de "brodagem") possibilitou a realização de diversos projetos, levando-se em conta tanto a concentração da produção cinematográfica na época nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, quanto o cenário adverso de financiamento da produção no final dos anos 1990 e início dos anos 2000.

Enquanto a cultura nordestina vivia um momento de efervescência e ganhava visibilidade — impulsionada, sobretudo, pelo sucesso do Manguebeat — *Baile Perfumado* não se consolidou apenas como uma referência importante em termos de representação cultural do Nordeste, mas também como um vetor de reivindicação por parte dos profissionais do setor, que passaram a demandar a criação de uma estrutura estadual de financiamento em Pernambuco.

A partir dos anos 1990, a implementação das Leis Rouanet e do Audiovisual, bem como a criação da Ancine e do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) — como já mencionado —, contribuíram decisivamente para a reestruturação da produção cinematográfica no Brasil.

Segundo Samara Taiana de Lima Silva, essas políticas públicas tiveram um impacto significativo em Pernambuco: se na primeira década dos anos 2000 apenas nove longas-metragens — entre ficções e documentários — foram contemplados com esses recursos, os anos 2010 apresentaram um crescimento expressivo no número de produções financiadas.

Tabela 1. Lista de filmes de Pernambuco lançados em salas de cinema no circuito comercial graças aos recursos captados por meio da Lei Nacional do Audiovisual durante a segunda década dos anos 2000.

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	VALOR TOTAL CAPTADO POR INCENTIVOS FISCAIS (R$)
2010	Viajo porque preciso, Volto porque te amo	Marcelo Gomes	R$ 1.426.568,00
2010	O homem que engarrafava nuvens	Lírio Ferreira	R$ 2.330.000,00
2012	Febre do Rato	Cláudio Assis	R$ 2.657.342,07
2012	Era Uma Vez Eu, Verônica	Marcelo Gomes	R$ 1.841.100,00
2012	Filme Jardim Atlântico	Jura Capela	R$ 300.000,00
2013	O Som ao Redor	Kleber Mendonça Filho	R$ 1.709.978,00
2013	Tatuagem	Hilton Lacerda	R$ 1.948.000,00
2013	O País do Desejo	Paulo Caldas	R$ 2.451.900,00
2013	Francisco Brennand	Mariana Brennand Fortes	R$ 806.000,00
2014	O Homem das Multidões	Cao Guimarães/ Marcelo Gomes	R$ 1.893.016,86
2014	Uma Passagem para Mário	Eric Laurence	R$ 90.138,42

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	VALOR TOTAL CAPTADO POR INCENTIVOS FISCAIS (R$)
2015	A História da Eternidade	Camilo Cavalcante	R$ 200.000,00
2015	Amor, Plástico e Barulho	Renata Pinheiro	R$ 400.000,00
2015	Permanência	Leonardo Lacca	R$ 102.727,36
2015	Sangue Azul	Lírio Ferreira	R$ 2.200.000,00
2016	Boi Neon	Gabriel Mascaro	R$ 87.510,00
2016	O Gigantesco Írmã	Petrônio Lorena / Tiago Scorza	R$ 31.000,00
2016	Aquarius	Kleber Mendonça Filho	R$ 1.950.000,00
2017	Danado de Bom	Debby Brennand	R$ 330.000,00
2017	Joaquim	Marcelo Gomes	R$ 790.000,00
2018	Djon África	Filipa Reis/João Miller Guerra	R$ 89.903,98
2018	O Silêncio da Noite é que tem Sido Testemunha das Minhas Amarguras	Petrônio Lorena	R$ 89.903,98
2018	Saudade	Paulo Caldas	R$ 800.800,00
2019	A Serpente	Jura Capela	R$ 50.000,00
2019	Divino Amor	Gabriel Mascaro	R$ 2.869.143,74
2019	Bacurau	Juliano Dornelles/ Kleber Mendonça Filho	R$ 2.700.000,00

Durante o primeiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva, uma das medidas adotadas por Gilberto Gil, então ministro da Cultura (2002–2007), foi voltada à autonomia dos estados brasileiros na formulação de políticas culturais. Em Pernambuco, essa diretriz política contribuiu para o fortalecimento do órgão responsável pela promoção cultural — a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARTE) — e para a criação do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA), em 19 de dezembro de 2002.

As receitas do Funcultura provêm de mecanismos como créditos orçamentários, doações, auxílios, subvenções e outras contribuições de pessoas físicas ou jurídicas, além de entidades e organismos públicos e privados, nacionais ou estrangeiros.

Entre 2007 e 2013, o Funcultura financiou 437 projetos, com um investimento total de 43,1 milhões de reais em produções independentes. De acordo com Mannuela da Costa:

> [...] De antemão, pode-se inferir por meio de observação empírica, que dada a participação de filmes de longa-metragem pernambucanos em festivais e sua boa aceitação de crítica, o investimento tem garantido um retorno de capital simbólico para a região, o que potencializa a ação em termos nacionais, dos agentes do setor. Além disso, o incentivo possibilita a criação de experimentos estéticos e de linguagem, bem como a profissionalização do setor. (Costa, 2014, p.130)

Além disso, embora o audiovisual estivesse inicialmente incluído nos mesmos editais que o teatro e outras artes, foi criado em 2007 um sistema específico de edital para o setor audiovisual (Edital do Audiovisual) — fruto de uma campanha de mobilização realizada por cineastas da região junto a Eduardo Campos, então governador do Estado de Pernambuco.

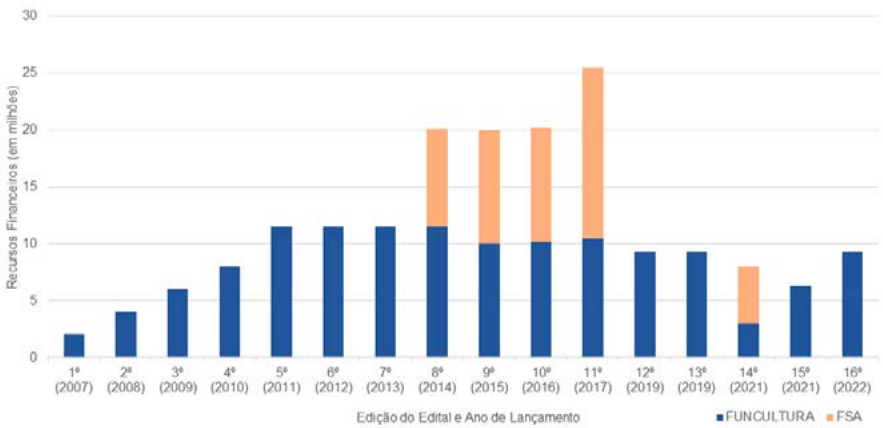
Nos anos seguintes, outras mobilizações resultaram na promulgação da Lei do Audiovisual de Pernambuco, em 2014. Trata-se de uma legislação pioneira, sendo a primeira lei estadual no Brasil dedicada especificamente ao setor audiovisual.

Segundo Mannuela Ramos da Costa, a realidade de Pernambuco se distingue da de outros estados do Nordeste, que não contam

com instrumentos equivalentes para fomentar seu setor audiovisual com o apoio das instâncias locais de poder público.

Como ressalta Samara Taiana de Lima Silva (2022) enquanto a legislação nacional atua na esfera fiscal — por meio de incentivos via dedução de impostos para empresas que investem no setor —, a Lei do Audiovisual de Pernambuco inova ao propor uma regulamentação e um sistema de apoio integrados para todo o ecossistema audiovisual local. Além disso, a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) possibilitou a abertura de linhas de co-investimentos regionais, reforçando projetos já apoiados pelo Funcultura.

Felipe Chiaretti Venonez (2022, p. 45) afirma que os financiamentos complementares do FSA superaram os 20 milhões de reais entre 2014 e 2016, e alcançaram 25 milhões de reais em 2017 — ano em que a contribuição do FSA ultrapassou os recursos investidos pelo próprio Estado de Pernambuco.



A tabela elaborada por Veronez também permite evidenciar que os recursos federais investidos durante o governo Bolsonaro foram praticamente nulos**.** Por outro lado, ainda que reduzidos, os recursos do FUNCULTURA conseguiram preservar parcialmente a produção cinematográfica no Estado de Pernambuco.

Em sua análise dos editais do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) entre 2021 e 2022, Giulia Silva de Freitas destaca que, desde a destituição

de Dilma Rousseff em 2016, o setor audiovisual passou a ser alvo de ataques e tentativas de desmonte. Essa situação foi agravada pela paralisação da Ancine, pela extinção do Ministério da Cultura e pelo enfraquecimento de todas as políticas públicas culturais a partir de 2018.

O governo desse período também congelou os editais do FSA, alegando que a Ancine não dispunha de condições operacionais suficientes para garantir o controle financeiro dos projetos, tampouco de receitas necessárias para novos editais (Ikeda, 2021).

Por fim, embora as novas políticas culturais tenham contribuído, desde os anos 1990, para desenvolvimentos significativos no campo da produção, elas não tiveram o mesmo impacto sobre a distribuição e a circulação dos filmes, que continuam a representar desafios, sobretudo considerando a dimensão geográfica do Brasil.

Por sua vez, Guerra e Paiva Júnior (2016) destacam outras estratégias de difusão que têm sustentado a circulação dos filmes pernambucanos:

a) festivais de cinema — que, nos últimos anos, se tornaram as principais vitrines e até "praças de negócios" para filmes que não encontraram outros meios de inserção nos meios de comunicação;

b) cineclubes — que passaram a desempenhar um papel central na formação de público e na exibição de filmes mais autorais ou menos comerciais;

c) internet — ainda que existam debates sobre direitos autorais e monetização, a circulação livre de materiais artísticos na web garante o acesso do público a muitos filmes que não poderiam ser exibidos em salas de cinema;

d) inserção de filmes pernambucanos em plataformas de streaming de alcance global, como é o caso de *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro**,** e *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho**.** Ou ainda *Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar* (2019) de Marcelo Gomes, que fazem parte do catálogo da Netflix[10].

10 Outros filmes pernambucanos também estão disponíveis em plataformas de streaming, como *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, no Net Now, além de *Amores de Chumbo* (2017), de Tuca Siqueira, e *A História da Eternidade* (2014), de Camilo Cavalcante, para citar apenas alguns.

Este breve panorama das políticas públicas implementadas ao longo do período abordado por este trabalho evidencia diferentes fatores que contribuíram para o desenvolvimento da produção audiovisual no Estado de Pernambuco, que hoje ocupa um lugar de destaque em nível nacional — cenário bastante distante do contexto do final dos anos 1990, marcado pela Retomada iniciada com *Baile Perfumado*.

Além disso, a abertura do curso de Cinema na UFPE (Universidade Federal de Pernambuco), em 2008, e a criação do CANNE (Centro Audiovisual Norte-Nordeste) possibilitaram a formação de um número crescente de profissionais, em resposta ao aumento da produção audiovisual e cinematográfica — que, quase trinta anos depois, já conta com duas gerações de cineastas.

3. O cinema pernambucano após *Baile Perfumado*

3.1 Árido Movie: a primeira geração

Desde o lançamento de *Baile Perfumado*, quase três décadas se passaram, e a produção cinematográfica em Pernambuco experimentou um crescimento expressivo. Ainda que, em termos quantitativos, continue distante dos volumes produzidos no Rio de Janeiro e em São Paulo, Recife ocupa em dados de 2022, segundo Samara de Lima Silva a terceira posição no cenário nacional (Lima Silva, 2022, p. 165). Como já ressaltado, os cineastas pernambucanos, apesar de atuarem em estilos diversos e não estarem ligados a um movimento cinematográfico específico, estão inseridos em um momento histórico preciso e respondem a um contexto econômico e sociocultural marcado por características regionais próprias.

Em 2008, nas celebrações dos dez anos do Cinema da Fundação Joaquim Nabuco — espaço de referência para a difusão cinematográfica e a formação de público no Recife —, uma sessão especial exibiu o filme *Muro*, de Tião. Segundo relato de Rodrigo Almeida e Fernando Mendonça, o cineasta Cláudio Assis, conhecido por seu estilo provocador,

levantou-se no fundo da sala e exclamou: "a minha geração foi finalmente superada. Tião, você superou a nossa geração" (Ikeda, 2019, p. 129). A cena, carregada de simbolismo, marca a transição entre duas gerações que protagonizam o cenário audiovisual recifense após *Baile Perfumado*. A primeira delas é formada por realizadores cujas obras fundaram um novo cânone para o cinema pernambucano no contexto da Retomada do cinema brasileiro[11].

Na sequência, uma nova geração de cineastas emerge, fortemente influenciada pela filmografia internacional e pelas experimentações formais, sobretudo àquelas que desafiam as fronteiras entre ficção e documentário. Esses realizadores não apenas propõem novas formas de criação, produção e circulação de seus filmes, mas também ampliam o escopo temático do cinema pernambucano, com especial atenção às questões de gênero, raça e dinâmicas sociais. Ambas as gerações refletem as transformações profundas vividas pela sociedade brasileira e as oportunidades criadas por políticas públicas de financiamento, pelo acesso à formação técnica e profissional, e pelas possibilidades expandidas com o avanço da internet — elemento fundamental para a produção, distribuição e difusão de obras e informações.

No fim da década de 1990, o jornalista Amin Stepple cunhou a expressão *Árido Movie* para se referir aos filmes produzidos em Pernambuco que dialogavam com o movimento Manguebeat, em um intervalo que vai do lançamento do curta *That's a Lero-Lero* (1995), de Lírio Ferreira, até *Baile Perfumado*. Mais do que um movimento estético claramente definido, o *Árido Movie* representa um conjunto de obras realizadas por cineastas inseridos em um mesmo contexto temporal, geográfico, histórico e social (Negrão Berlini de Andrade, 2020, p. 491).

Muitos desses realizadores estavam, nos anos 1980, na universidade em Recife — alguns cursando Comunicação Social na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), outros na Universidade

11 Para esse grupo, podemos citar os filmes *Simião Martiano – O Camelô do Cinema* (1998), de Hilton Lacerda e Clara Agêlica; *Clandestina Felicidade* (1999), de Marcelo Gomes; *Texas Hotel* (1999), de Cláudio Assis; *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna; *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis; *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes; *Baixio das Bestas* (2006), também de Cláudio Assis; *Árido Movie* (2006), de Lírio Ferreira; e *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas.

Católica. Em 1985, formou-se o grupo Vanguarda Retrógrada, o Vanretrô, cujo nome, como observa Nogueira, aponta para a tensão entre modernidade e tradição, entre passado e presente — temas centrais em *Baile Perfumado*, filme que contou com a colaboração de diversos integrantes do coletivo.

Faziam parte do Vanretrô nomes como Lírio Ferreira, Adelina Pontual, Valério Ferro, Cláudia Silveira, Patrícia Luna, Andréa Paula, André Machado, Samuel Paiva, Solange Rocha e Cláudio Assis. O diretor Paulo Caldas, embora não oficialmente do grupo, participava de suas reuniões e integrava a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD/PE).

O grupo Vanretrô se forma em torno da realização do curta *Biu Degradável* – projeto que nunca chegou a ser finalizado, mas cuja experiência serviu de base para a produção de outro curta: *Padre Henrique – O Crime Político* (1987) [12].

O roteiro deste último foi coescrito por Cláudio Assis e Samuel Paiva, com a participação de outros membros do coletivo. Esse filme marcou o trabalho de conclusão de curso de alguns dos estudantes de Comunicação. Movidos por seu interesse pela música e pelo cinema, os membros do Vanretrô também se aproximam dos estudantes de Comunicação da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), entre os quais Alexandre Figuerôa, Hilton Lacerda e Marcelo Gomes (Nogueira, 2009, p. 82).

Naquela época, não existia formação técnica em cinema em Pernambuco; os jovens dessa primeira geração formaram seu olhar em cineclubes e sessões de cinema organizadas em dois espaços culturais importantes: o Teatro do Parque e o Cinema AIP. Após a conclusão da graduação, os membros do grupo seguiram caminhos diferentes. Marcelo Gomes, Adelina Pontual e Cláudio Assis criam a Parabólica Brasil, uma produtora com estrutura jurídica de ONG.

No contexto difícil do fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, a Parabólica desempenha um papel importante para o setor audiovisual no Recife: ao acessar subsídios públicos, apoia a criação de diversas

12 Curta-metragem que aborda a figura do religioso Henrique, brutalmente assassinado em 1968, aos 28 anos, durante a ditadura civil-militar.

formações técnicas em cinema, fotografia e som; além disso, produz os filmes *Maracatu, Maracatus* (1995), *Cachaça* (1995) e *That's a Lero-Lero* (1994), dirigidos respectivamente por Marcelo Gomes, Adelina Pontual e Lírio Ferreira/Amin Stepple.

Nesses filmes — em especial *Maracatu, Maracatus* — diversas questões estéticas e temáticas são abordadas que reaparecerão em *Baile Perfumado* — temáticas comuns a outros filmes dessa primeira geração até o início dos anos 2000. *Maracatu, Maracatus* situa-se na fronteira entre documentário e ficção: uma equipe de TV vinda filmar o maracatu é rechaçada por Mestre Salustiano, que os acusa de querer se apropriar da cultura popular, como se fossem estrangeiros. Figura importante das manifestações culturais em Pernambuco, Mestre Salustiano é uma referência incontornável para os músicos do Manguebeat. Após os créditos iniciais do filme, vemos um jovem negro (Ailton Guerra) tocando bateria e vestindo uma camiseta da banda britânica *The Smiths*. Enquanto ouvimos a bateria na trilha sonora, a câmera filma os acessórios do maracatu.



2 – *Maracatu, Maracatus*: rock e maracatu, um encontro de culturas.

Como destacou Samuel Paiva, nessa sequência, ocorre um cruzamento de mídias entre imagem e som, com a transposição do ritmo percussivo dos grupos do Manguebeat, a referência a músicos estrangeiros e à cultura popular do maracatu.

No álbum inaugural do Manguebeat, *Da Lama ao Caos*, de Chico Science & Nação Zumbi, a estética e o ritmo do maracatu são

ressignificados como símbolos de resistência herdados dos ancestrais indígenas e afro-brasileiros[13].

Na continuação do filme de Marcelo Gomes, um figurinista de maracatu e ex-caboclo de lança prepara as roupas para a festa de carnaval. Encarando a câmera, ele fala sobre a importância de seu trabalho e dessa tradição ligada à religião afro-brasileira.

O personagem é interpretado por Jofre Soares, um ator icônico do Cinema Novo, que já vimos no início de *Baile Perfumado*. Ele costura e organiza os trajes do maracatu enquanto comenta as transformações dessa tradição: "[...] e isso desde que a gente saiu do canavial para viver pendurado nestes morros aqui da cidade grande".



3 – *Maracatu, Maracatus*: o personagem de Jofre Soares fala de sua experiência com o Maracatu.

Na sequência, as cenas traçam uma ponte entre as colinas habitadas por populações periféricas e os campos onde atuam os cortadores de cana-de-açúcar. Nelas, o diretor registra o embate entre dois grupos trajando vestimentas tradicionais do maracatu, intercalando essas imagens com cenas de um jovem baterista negro que, desta vez, dança ao som de *Monólogo ao Pé do Ouvido*, de Chico Science &

13 Em suas performances, Chico Science & Nação Zumbi costumavam vestir os trajes do maracatu. Em seu artigo sobre o filme, Paiva cita Nara Aragão Fonseca, que afirma que o maracatu se tornou um dos elementos simbólicos institucionalizados pelo Estado de Pernambuco, reunindo um conjunto de estereótipos associados à pobreza e a uma 'pureza cultural'. Segundo ela, "o discurso oficial sobre a cultura popular em Pernambuco está estreitamente ligado à tradição folclórica, que encarna uma visão do que seria o espírito de seu povo".

Nação Zumbi. O trecho se encerra com um primeiro plano em suave contra-plongée de um caboclo de lança em meio ao canavial.



4 – *Maracatu, Maracatus*: Em plano e contraplano, um jovem artista urbano e um artista do maracatu

A primeira frase da canção remete diretamente à dicotomia passado/presente — tradição/modernidade: "Modernizar o passado é uma evolução musical', literalmente: Modernizar o passado representa uma evolução musical. Em sua análise do filme, Samuel Paiva afirma:

> [...] a voz de Chico Science sintetiza o discurso que o filme tratou de construir ao longo de sua narrativa, acentuando distintas visões da cultura popular, mas se opondo à perspectiva oficial e seu ideal de pureza, em vez disso propondo uma resistência que se coloca na chave da impureza, em termos de construções dialéticas e oníricas entre passado e presente, rural e urbano, regional e internacional. (Paiva, 2019, p. 154)

De modo geral, o uso específico de músicas e canções — essencialmente do Manguebeat — caracteriza os filmes dessa geração. Como afirma Amanda Mansur Custódio Nogueira (Nogueira, 2009, p. 41), seis dos sete longas-metragens realizados em Pernambuco entre 1997 e 2007 têm trilhas sonoras compostas por músicos oriundos da cena Manguebeat. Além do brodagem, a pesquisadora aponta outras características marcantes no estilo de mise-en-scène dessa geração. Entre elas, referências à história do cinema por meio de citações, como na

sequência de *Baile Perfumado* em que Lampião e Maria Bonita vão ao cinema assistir a um filme importante do Ciclo do Recife dos anos 1920, *A Filha do Advogado*.

Nogueira também identifica nesses filmes uma tendência à afirmação de uma identidade local, apoiada em elementos como espaços geográficos da cidade do Recife, assim como nas expressões linguísticas e gírias regionais.

Ángela Prysthon, em sua análise do cinema brasileiro pós-retomada, observa o surgimento de uma filmografia periférica fora do eixo Rio de Janeiro–São Paulo, associada a uma afirmação regionalista, como a do Manguebeat. Segundo a autora:

> [...] tal ênfase regionalista estava conjugada de modo geral a outro traço estético, um naturalismo que tendia ao grotesco, especialmente nas obras de Cláudio Assis e Lírio Ferreira. Sem deixar de ser realista, o cinema mainstream de Pernambuco buscou afirmar uma espécie de sotaque fílmico (NACifY, 2001) através da caricatura, através do estranhamento, através do excesso de caráter local. (Prysthon, 2002, p. 152)

Lembremos, no entanto, do que já analisamos: essa dimensão regionalista presente nesses filmes se opõe ao regionalismo tradicionalista dos anos 1930, formulado por Gilberto Freyre, e ao dos anos 1970, do Movimento Armorial. Esses filmes entrelaçam diferentes registros de tempo e espaço, colocando em questão a própria ideia de 'gênero regionalista'. Em outras palavras, tanto a cidade quanto o campo, ainda que preservem suas especificidades históricas, são representados como espaços híbridos, em constante tensão entre passado e presente, tradição e modernidade. Acreditamos também que o Manguebeat e os filmes dessa primeira fase do cinema feito em Pernambuco pensam a identidade do Nordeste brasileiro por outras vias. Em seu livro *Local/Global: arte em trânsito*, Moacir dos Anjos desenvolve essa chave de leitura ao afirmar:

> [...] Talvez seja possível dizer que o *Nordeste* do Brasil, como espaço de limites simbólicos definidos, tampouco exista. Permanece, em todo caso, como repositório de símbolos, mitos, técnicas, imagens e procedimentos que

> o confirmam como um partícipe da diversa, complexa e impura herança cultural do mundo. E se é pouco prudente tentar estabelecer os contornos precisos de uma ideia de *Nordeste* no mundo contemporâneo, pode-se afirmar, com alguma segurança, que as distinções dicotômicas presentes em debates travados na primeira metade do século XX (tradição versus europeização, Regionalismo versus Modernismo) não mais fazem sentido. As produções de seus artistas não buscam afirmar a identidade de um território com fronteiras rígidas nem têm pretensões de nacionalizar o que é falado de um lugar do país. Somadas, apenas participam, de uma posição específica, dos$ embates transculturais que a globalização ativa. (Dos Anjos, 2005, p.69)

3.2 O Novíssimo Cinema ou "Cinema de Garagem"

A década de 2010 é marcada por mudanças significativas no campo da produção audiovisual em Recife, com a consolidação de uma estrutura profissional abrangente para toda uma nova geração de cineastas. Apontamos e destacamos o crescimento dos subsídios por meio de um número expressivo de editais e programas de financiamento, especialmente com o FUNCULTURA. O desenvolvimento do apoio público regional favorece também, como vimos, o surgimento de programas de formação profissional, como a criação, em 2008, da graduação em Cinema e Audiovisual na UFPE. Dentro dessa universidade, também se formam coletivos de realizadores, como o *Surto & Deslumbramento*, *Asterisco*, *Jacaré e Vurto*. Por fim, a notoriedade dos filmes realizados em Pernambuco cresce especialmente através dos festivais, tanto no Brasil quanto no exterior, contribuindo para o fortalecimento do interesse pela produção cinematográfica regional.

Essa geração de cineastas independentes compartilha práticas e representações, adotando, em particular, uma postura distante dos modelos do cinema industrial e inserindo-se na perspectiva nacional de um Novíssimo Cinema ou cinema de garagem (Oliveira, 2014, p. 13-14).

No interior dessa fração artística — para retomar o termo utilizado por Renato Kleibson Da Silva — dois grupos de realizadores se organizam em duas produtoras: Daniel Bandeira, Juliano Dornelles, Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro fundam a Símio Filmes, enquanto Tião, Leonardo Lacca e Marcelo Lordello criam a Trincheira Filmes.

Da Silva[14] identifica diversas diferenças na produção cinematográfica desses dois coletivos. Segundo ele, os filmes da Símio Filmes abordam temáticas ligadas às transformações urbanas da cidade do Recife, especialmente a especulação imobiliária, bem como conflitos relacionados à classe social, como nos filmes *KFZ-1348* (2008), de Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, *Um Lugar ao Sol* (2008), de Gabriel Mascaro, *Em Trânsito* (2013), de Marcelo Pedroso, e *Brasil S/A* (2014), também de Marcelo Pedroso. Em relação à Trincheira Filmes, os filmes seguem por um caminho diferente, minimalista, influenciado por cineastas como Abbas Kiarostami – nascido em Teerã e um dos nomes fundamentais do cinema iraniano – e Apichatpong Weerasethakul que nasceu em Bangcoc, sendo um dos diretores mais aclamados da Tailândia.

Márcia Malcher dos Santos (2019, p. 246) apresenta outros elementos estéticos e temáticos que caracterizam essa nova geração, como o lugar da cidade do Recife nessas produções. Diferentemente da relação de certos filmes da primeira geração pernambucana com o espaço — marcada, segundo Ángela Prysthon, por um "excesso de caráter local" —, as produções desses novos cineastas, ainda segundo Prysthon, buscam romper com o regionalismo da geração anterior, embora também preservem características e temáticas regionais: elas "se distanciam do sertão, abandonam os vínculos com o Manguebeat e evitam o road movie (que, em certa medida, predominou nas produções dos anos 1990 e da primeira metade dos anos 2000)" (Prysthon, 2019, p. 152).

Segundo Almeida e Mendonça, os cineastas da primeira geração, "situados entre tradição, rebeldia e modernidade, visitando frequentemente os espaços da cultura popular com uma intenção cosmopolita", se distinguem dessa nova geração que atua precisamente numa

14 Da Silva utiliza o conceito de Raymond Williams para refletir sobre a maneira como esses jovens de classe média e estudantes universitários compartilham sua paixão pelo cinema, especialmente por meio dos cineclubes na cidade do Recife.

dispersão do projeto único como projeto — tanto nos relatos quanto nos modelos de produção e de circulação" (2012, p. 130). Márcia Malcher dos Santos propõe analisar essas questões tomando como ponto de partida o contexto global no qual as culturas regionais, nacionais e internacionais se cruzam constantemente. Segundo ela:

> [...] a primeira geração buscou – "sintonizar" o que vinha de fora, a segunda geração inverte os termos ao partir dos aspectos universalizantes para representar o local, a nossa singularidade. Isso porque aspectos de amplitude global, especialmente ligados ao contexto urbano, como a homogeneização do consumo, a problemática imobiliária do uso dos espaços, o controle das grandes corporações, o uso da tecnologia como mediação das relações humanas, as subjetividades demarcadas pelas rotinas dos grandes centros, o apelo dos signos midiáticos generalizados, enfim, passam a ser traduzidos regionalmente. (Dos Santos, 2019, p. 248)

Essas leituras demonstram que as mudanças de perspectiva estão intrinsecamente ligadas ao processo social, econômico e histórico atravessado pela produção audiovisual em Pernambuco. A primeira geração, ao afirmar um projeto ligado ao Manguebeat, realizava um "exercício de alteridade", voltado para o outro. Já a nova geração, formada na universidade durante os "anos Lula" e marcada pelas questões de classe, raça e gênero, reformula essa perspectiva de alteridade, partindo antes de tudo de "si mesmo em direção ao outro"[15].

Alguns estudos sobre a cena audiovisual de Pernambuco nesse momento de virada dos anos 2010 também situam a carreira e a filmografia de Camilo Cavalcante e Kleber MendonçaFilho no cruzamento entre as duas gerações[16].

15 Os diretores da produtora Filmes de Plástico, do estado de Minas Gerais, são outro exemplo dessa dinâmica de um cinema que parte de si mesmo — no caso, da cidade de Contagem — para se abrir ao outro, como em *Ela Volta na Quinta* (2014), de André Novais Oliveira, ou *Nossa Mãe Era Atriz* (2023), de André Novais Oliveira e Renato Novaes

16 Mais recentemente, no documentário *Retratos Fantasmas* (2023), o cineasta Kleber Mendonça começa falando sobre seu apartamento e a relação afetiva com sua mãe para construir a problemática do filme: o desaparecimento dos cinemas de bairro no Recife.

Diretor da produtora Aurora Cinema e autor de uma produção cinematográfica expressiva, Camilo Cavalcante não pertence a nenhum grupo específico. Como destaca Nogueira, ele compartilha o sistema de brodagem e colabora com técnicos, diretores e profissionais da cidade. Em 1997, ele escreve o manifesto Cinemacabradapeste[17], no qual defende a ideia de um cinema tipicamente nordestino, realizado de forma colaborativa, em oposição ao modelo industrial norte-americano. A produção e o lançamento de seu primeiro longa-metragem, *A História da Eternidade* (2014), remetem às características da primeira geração, e o distribuidor do filme, ArtHouse, mantém vínculos com essa geração inicial de cineastas pernambucanos.

Kleber Mendonça Filho, por sua vez, tem uma trajetória como programador, crítico e produtor. Aos onze anos, acompanhou sua mãe, a historiadora Joselice Jucá, na Inglaterra durante seu doutorado: a experiência desses anos o colocou em contato com outras referências cinematográficas. Sua mãe teve grande influência em seu trabalho, especialmente na forma como ele aborda o passado em seus filmes. Kleber Mendonça Filho foi crítico de cinema no *Jornal do Commercio* junto com Luís Joaquim, programador do Cinema da Fundação Joaquim Nabuco — outro espaço importante para a cinefilia no Recife — por mais de 20 anos.

A aproximação de Kleber com a segunda geração não se dá apenas pelas temáticas de seus filmes, mas também por meio da colaboração com jovens cineastas. Ele criou com sua esposa, Émilie Lesclaux, a CinemaScópio, que produz não apenas seus próprios filmes, mas também obras realizadas por cineastas da nova geração. Com a CinemaScópio, fundaram ainda o Festival Internacional Janela de Cinema, um evento considerado "catalisador" dos projetos dessa nova geração, em oposição, principalmente, ao Festival Cine PE, em atividade desde 1999.

Ao analisar a trajetória de Kleber Mendonça[18], Márcia Malcher dos Santos afirma que a inserção do cineasta no meio da crítica teve

17 Na gíria nordestina, *cabra da peste* designa uma qualidade de combatividade, ousadia e resistência.

18 Embora o cineasta seja associado à nova geração, seus filmes, do ponto de vista dos valores de produção, aproximam-se mais das obras da primeira geração em termos de financiamento e realização: segundo o próprio diretor, *O Som ao Redor* custou 1,7 milhão de reais, e *Aquarius*, 3,4 milhões

um papel importante no processo de "reconhecimento" de seu primeiro longa-metragem, *O Som ao Redor*, tanto em nível nacional quanto internacional. Além disso, seu segundo longa, *Aquarius* (2016), foi realizado em coprodução internacional com a Paris SBS, de Saïd Ben Saïd, que já trabalhou com cineastas de carreira internacional como Paul Verhoeven, David Cronenberg e Roman Polanski.

Aquarius também contou com a participação da Globo Filmes — uma estratégia por meio da qual:

> [...] não adere ao modelo estético de sucesso da empresa, mas acumula capital simbólico, especialmente no exterior, para então recorrer à coprodutora a fim de ampliar o alcance de público e as fronteiras de exibição de *Aquarius*. Talvez devido à longa atuação no Cinema da Fundação à frente de um projeto voltado à ampliação e formação de público paralelamente ao trabalho como crítico, além dele compartilhar da importância dos mecanismos de legitimação das instituições e agentes especializados que tem um papel relevante para a segunda geração, também partilha da importância do alcance de público nas salas, um valor que, como vimos, é central para primeira geração como parte mesmo dos anseios que os moldou como grupo. (Dos Santos, 2019, 176)

3.3 Onde estão as mulheres?

Trinta anos após *Baile Perfumado*, embora o estado de Pernambuco tenha conquistado uma posição relevante no cenário cinematográfico brasileiro, observa-se que a participação das mulheres — tanto na organização de grupos ligados ao cinema regional quanto na direção de filmes — continua extremamente reduzida, tanto na primeira quanto na segunda geração de cineastas desse período.

Na história do cinema pernambucano, Kátia Mesel, que integrou o Ciclo Super 8, é a primeira mulher a dirigir um filme em Pernambuco, com seu curta *Rotor* (1972), e contribui, duas décadas depois,

para a retomada do cinema no estado com o filme *Recife de Dentro para Fora* (1997), que inspirou vários outros cineastas, como veremos na terceira parte deste trabalho, como *A Febre do Rato*, de Cláudio Assis. A cineasta afirma que

> O *Recife de dentro pra fora*, de 1997, me proporcionou uma surpresa muito boa, que me levou para um patamar de reconhecimento em nível nacional de reconhecimento em nível nacional. Kátia Mesel é, sem dúvida, um nome nacional. [...] Foram 29 prêmios nacionais e internacionais. a Embrafilme - na verdade não mais Embrafilme, a CDC e o Centro Técnico Audiovisual (CTAV) atestaram que *Recife de dentro pra fora* foi o filme mais premiado da década de 90. Fico muito contente porque tenho uma produção muito extensa. Hoje tenho quase 300 documentários realizados. (Wanderley, 2016, p. 59)

Foi preciso esperar a segunda geração de cineastas para que uma mulher[19] do estado de Pernambuco dirigisse um longa-metragem de ficção: Renata Pinheiro, com *Amor, Plástico e Barulho* (Holanda; Tedesco, 2017, p. 192; Azevedo, 2023; Wanderley, 2016, p. 52). Segundo Clarissa de Azevedo, em seu estudo sobre os dados dos filmes produzidos em Pernambuco na segunda década dos anos 2000, dos 112 longas-metragens realizados no período[20], a distribuição é a seguinte: 80 filmes (71,42%) dirigidos exclusivamente por homens cis; 20 filmes (17,85%) dirigidos exclusivamente por mulheres cis; 1 filme (0,89%) dirigido exclusivamente por um homem trans; 10 filmes (8,92%)

19 Podemos citar, como exemplo, algumas cineastas: Nara Normande, co-diretora do curta *Sem Coração* (2014); Dêa Ferraz, diretora do longa documental *Câmara de Espelhos* (2016); Tuca Siqueira, diretora do longa de ficção *Amores de Chumbo* (2017); Joana Gatis, co-diretora do curta *Soledad* (2015); Mariana Lacerda, diretora do curta *Baleia Magic Park* (2016); Tatiana Almeida (Tita), co-diretora de *Martírio,* ao lado de Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli; Cecília da Fonte, diretora de *Paraquelândia* (2018). Renata Pinheiro se destaca entre as realizadoras da nova geração, com três longas de ficção: *Amor, Plástico e Barulho* (2013), *Carro Rei* (2021), e *Açúcar*, codirigido com Sérgio Oliveira — este último é analisado no segundo capítulo deste trabalho.

20 Segundo Azevedo, as informações fornecidas pela Ancine se limitam aos filmes lançados no circuito comercial de salas, o que exclui um conjunto significativo de obras efetivamente realizadas e que circulam por outros circuitos de exibição. É por essa razão que Azevedo conduziu uma pesquisa aprofundada em sites, catálogos e projetos realizados com apoio do edital Audiovisual do FUNCULTURA — um trabalho notável que utilizamos aqui.

dirigidos por equipes mistas, compostas exclusivamente por pessoas cis e, por fim, 1 filme (0,89%) para o qual ela não conseguiu encontrar informações sobre o/a diretor(a).

Embora os números revelem uma diferença considerável entre homens cis e mulheres cis, Azevedo ressalta que, ao cruzar os dados considerando as relações sociais de gênero e raça, as disparidades se tornam ainda mais profundas, pois 76 (67,85%) foram dirigidos exclusivamente por homens cis brancos:

> [...] 19 (16,96%) foram dirigidos exclusivamente por mulheres cis brancas; 3 (2,67%) foram dirigidos exclusivamente por homens cis negros; 1 (0,89%) foi dirigido exclusivamente por um homem branco trans; 7 (6,25%) têm direção mista em termos de (cis)gênero (com pessoas brancas); 2 (1,78%) têm direção mista em termos de (cis) gênero e raça (com pessoas brancas, negras e indígenas), e para 3 (2,67%) filmes, não há informações disponíveis. (Azevedo, 2023, p. 60)

A partir de 2016, os editais do FUNCULTURA passaram a incorporar critérios que atribuem pontuação adicional para projetos liderados por profissionais negros, indígenas, mulheres ou pessoas com deficiência. Esses critérios foram aplicados de forma progressiva: o FUNCULTURA Audiovisual de 2014 já havia estabelecido um sistema de cotas de 20% para projetos de obras cinematográficas dirigidas ou roteirizadas por profissionais negros ou indígenas.

Em 2017, a categoria de gênero passou a ser considerada, e, desde então, projetos dirigidos ou roteirizados por mulheres passaram a receber pontuação extra. O edital mais recente — o 18º FUNCULTURA (2023/2024) — inclui uma seção específica intitulada Políticas Afirmativas. Cada categoria do edital define cotas voltadas às questões das relações sociais de raça e gênero. Por exemplo, na categoria de curtas-metragens, ao menos três projetos aprovados devem ter sido apresentados por pessoas negras ou indígenas na função de direção e/ou roteiro, sendo que pelo menos um deles deve ter essa participação especificamente na direção. Estudos futuros poderão indicar a eficácia dessas medidas.

No contexto atual, com a disseminação considerável dos discursos de extrema-direita — não apenas no Brasil, mas no mundo —, essas políticas dão visibilidade a grupos subalternizados que são os principais alvos de discursos e crimes de caráter racista, misógino e homofóbico. Por um lado, elas oferecem acesso a diferentes setores da produção audiovisual a camadas da sociedade que historicamente não tiveram oportunidade de entrar nesse campo conhecido por seu elitismo. Por outro, esse tipo de iniciativa favorece a realização de projetos centrados em temas e representações até então ausentes do universo audiovisual.

OS FANTASMAS DA HISTÓRIA COLONIAL BRASILEIRA

1. O cinema de horror assombra o Brasil dos anos 2000

No Festival de Cannes de 2023, o cineasta Kleber Mendonça Filho apresentou seu filme *Retratos Fantasmas*. Este documentário oferece um olhar sobre Recife, destacando os processos de transformação da cidade por meio da história das salas de cinema da capital do estado de Pernambuco.

Para estruturar seu relato, o diretor monta uma colagem de imagens provenientes de diferentes suportes (VHS, celular, película etc.) e origens diversas. Ele utiliza também trechos de filmes realizados por outros cineastas recifenses, fotos de família e da cidade — antigas e recentes — e reportagens televisivas jornalísticas. Além disso, o cineasta insere trechos de seus próprios filmes, desde seus primeiros experimentos juvenis no ambiente familiar, passando pelos curtas e longas-metragens, até imagens produzidas especialmente para *Retratos Fantasmas*, como o epílogo.

Assim como em seus dois primeiros longas de ficção, este documentário também é estruturado em três capítulos. No primeiro, permanecemos no espaço de seu bairro e do apartamento — onde foi rodado seu primeiro longa, *O Som ao Redor*. Esse apartamento foi herdado de sua mãe, a quem o diretor dedica boa parte deste capítulo, abordando seu trabalho como historiadora e os vínculos entre ela e a personagem Clara, de *Aquarius*, seu segundo longa. No segundo capítulo, o diretor se desloca para o centro da cidade, narrando sua história e transformações — sobretudo o desaparecimento gradual dos cinemas de rua, substituídos por multiplex em grandes shoppings periféricos.

O documentário continua a se construir por meio de imagens do passado e do presente, conectadas pela narração em off do diretor, em um relato que mistura amor pela cidade, revolta e melancolia. O lançamento do filme em 2023 confirmou e fortaleceu as leituras que já havíamos esboçado sobre o trabalho deste diretor — principalmente no que diz respeito ao uso do passado como elemento estruturante dos seus filmes —, mas também sobre outros(as) cineastas brasileiros(as) analisados(as) neste trabalho.

Em *Retratos Fantasmas*, Mendonça oferece elementos fundamentais para compreender sua trajetória como cineasta, sobretudo sua paixão pelo arquivo, como ele próprio declarou em diversas entrevistas.

Além disso, a montagem do documentário — em especial a colagem de fotografias e referências a outros diretores de gêneros cinematográficos variados, além das referências aos seus próprios filmes — representa uma das marcas distintivas de sua concepção narrativa no cinema.

Cabe acrescentar que os filmes de Mendonça Filho se inspiram em diversos gêneros cinematográficos, especialmente o terror — um gênero presente em sua filmografia desde os primeiros curtas-metragens. Nos dois primeiros longas do diretor, o uso do cinema de gênero também é marcado pelos vestígios do passado que assombram os personagens de *O Som ao Redor* e *Aquarius*.

Vestígios semelhantes também aparecem no filme *Açúcar* (2017) realizado em Pernambuco pelos cineastas Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira. Esses filmes, embora ambientados no tempo presente, são permeados por uma história composta por traços, camadas e resíduos do passado. Suas tramas e seus personagens são constantemente invadidos por esse passado.

A pesquisadora Linda Hutcheon analisa essa "presença do passado" ao afirmar que, segundo ela, o pós-moderno:

> [pós-modernismo] é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da 'presença do passado' (Hutcheon, 1991, p. 20)

Essa "presença do passado" não sugere uma busca por um sentido transcendental e atemporal, nem uma idealização, mas sim uma reavaliação e um diálogo com o passado à luz do presente. Esses filmes não propõem, como diria Hutcheon, "um retorno nostálgico", mas sim uma reinterpretação crítica, um diálogo irônico com o passado — problematizando assim o presente e questionando a relação tanto entre história e realidade quanto entre realidade e linguagem.

1.1 O contexto no qual surge o cinema de horror no Brasil

A pesquisadora Laura Cánepa (2016, p. 121), especialista em cinema de horror brasileiro, afirma que o lançamento do filme *Encarnação do Demônio*, de José Mojica Marins, em 2008, marcou uma crescente aceitação desse gênero cinematográfico, ao longo dos anos 2000 — tanto por parte da crítica especializada quanto pelos editais de financiamento público e pelo aumento dos espaços de difusão dessas obras (Cánepa, 2008).

Tal valorização se baseia no crescimento considerável da produção, que passou a atingir públicos além dos círculos de fãs e especialistas: os filmes passaram a ser exibidos em circuitos comerciais mais amplos e em diversos festivais importantes no Brasil.

Por outro lado, Cánepa ressalta que essa produção permanece modesta quando comparada à das décadas de 1960 e 1970, quando se registrava quase cinquenta filmes do gênero por ano. Esse período de auge do cinema de horror foi inaugurado em 1964 com *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, também dirigido por José Mojica Marins, que se tornaria um ícone do gênero no Brasil. No filme de 1964, Mojica cria o personagem Zé do Caixão, figura recorrente em toda a sua filmografia. É importante destacar que esse período coincide com os anos da ditadura civil-militar no Brasil, e com um processo de relativa abertura política e certo afrouxamento da censura a partir da segunda metade dos anos 1970.

Nesse contexto, o número total de filmes produzidos no país começa a crescer notadamente com as produções das pornochanchadas que se caracterizam por uma cadeia de produção–distribuição–exibição independente dos financiamentos públicos.

Como exemplo dessa produção, podemos citar *Sexta-feira as Bruxas Ficam Nuas* (1977), de Fauzi Mansur. No contexto dos anos 2000, Laura Cánepa distingue dois grupos dentro da produção de filmes de terror. Por um lado, há cineastas militantes que adotam o modelo canônico do gênero, direcionando suas produções a um público de nicho; por outro, realizadores que exploram formas híbridas de narrativa, estabelecendo um diálogo crítico com o cinema de horror — abordagem que a pesquisadora Laura Cánepa denomina de "horror social" (2000, p. 134). Observa-se, assim, um número crescente de filmes que recorrem ao gênero do horror como dispositivo de leitura e crítica da sociedade brasileira contemporânea. Como exemplo, podemos citar *Trabalhar Cansa* (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra, no qual as relações entre um casal que acaba de abrir um supermercado e sua empregada doméstica se tornam tensas; ou ainda *O Diabo Mora Aqui* (2016), de Dante Vescio, que remete a diversos códigos tradicionais do gênero: efeitos de surpresa, uma casa assombrada por antigos moradores, o sexo como perpetuação de uma maldição, personagens observados do ponto de vista de seres sobrenaturais, e outros possuídos por forças obscuras.

Essa produção nos interessa especialmente porque, em muitos desses filmes, as referências ao cinema de horror funcionam como uma lente crítica para evidenciar relações sociais de classe, gênero e raça, articuladas a temáticas do passado brasileiro. Em grande parte dessas obras, a história da escravidão emerge como um elemento inquietante, um espectro que assombra a sociedade contemporânea. Argumentamos que esse interesse crescente por uma temática tão estruturante da história nacional acompanha as transformações políticas e sociais vividas pelo Brasil nos últimos anos — transformações atravessadas por tensões entre, de um lado, os debates impulsionados por movimentos negros, intelectuais e artistas ligados à esquerda; e, de outro, a ascensão de um discurso racista, misógino, homofóbico e antiesquerdista, promovido por setores associados à extrema-direita brasileira.

Parte da sociedade brasileira se aproveitou do contexto favorável à disseminação dessas ideias, especialmente após o processo de destituição da ex-presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e com sua difusão efetiva durante o governo de Jair Bolsonaro, até 2022.

A história da escravidão é — e continua sendo — uma imagem fantasmagórica, um espectro que paira sobre a sociedade brasileira.

1.2 O espectro, uma ferramenta interessante para as análises pós-coloniais

Nos filmes que propomos estudar nesta parte, os vestígios históricos da escravidão representam fantasmas que assombram o presente. Esta noção de fantasma remete ao pensamento de Jacques Derrida, que considera os aspectos fantasmáticos como inerentes ao cinema. Segundo ele:

> O cinema pode colocar em jogo o caráter fantasmagórico de maneira evidente, é verdade, como tradição do cinema fantástico: filmes de vampiros ou de fantasmas, alguns filmes de Hitchcock... (Mas) é preciso distingui-la da estrutura espectral da imagem cinematográfica. (Derrida, 2001, p. 74)

Derrida explicita a ideia de que o cinema, tratando ou não da figura do fantasma, é um modo de representação nitidamente espectral. Em outras palavras, a representação produzida pelo cinema mantém um vínculo intrínseco com o fantasmagórico, ao inscrever na tela seres que estão em outro lugar ou que não existem mais. Em seu livro *Spectres de Marx*, Derrida desenvolve o conceito de espectro, propondo uma leitura do marxismo como uma imagem fantasmagórica nas sociedades ocidentais. Ele descreve assim:

> Ao fantasma que o comunismo representava para os Estados capitalistas (monarquias, impérios ou repúblicas) da velha Europa em geral, respondeu uma guerra apavorada e sem misericórdia, durante a qual apenas o leninismo e depois o totalitarismo stalinista puderam se constituir, endurecidos até a monstruosidade de uma rigidez cadavérica [...]. Em uma palavra, toda a história da política europeia, pelo menos desde Marx, seria a de uma guerra impiedosa entre campos solidários e igualmente aterrorizados pelo fantasma, o fantasma do outro e seu próprio fantasma como fantasma do outro. (Derrida, 1993, p. 170)

É interessante pensar que, mesmo levando em conta as diferenças dos contextos históricos, a história recente do Brasil mostra que o espectro do comunismo foi e continua a ser utilizado por grupos de direita e extrema-direita como uma justificativa para a instalação de regimes autoritários. O fantasma do comunismo foi um dos argumentos dos golpes de Estado de 1937 e 1964, resultando respectivamente na instalação dos regimes totalitários do Estado Novo de Getúlio Vargas e na ditadura civil-militar; também foi utilizado como arma de diabolização dos partidos de esquerda a partir de 2016 – o processo de destituição de Dilma e a ascensão das ideias e a instalação da extrema-direita no poder em 2018.

Ao longo da história do Brasil, o legado escravagista deixou marcas profundas e persistentes na estrutura social do país. Esse passado contribuiu para a formação de desigualdades que permanecem até os dias de hoje, em uma sociedade na qual as camadas mais vulneráveis são, majoritariamente, compostas por pessoas negras e mestiças — muitas das quais não se reconhecem como tais. Essas questões se originam desde o início da colonização e se intensificam ao longo das transformações políticas, como a independência em 1822, que manteve intacto o sistema escravocrata, até a Proclamação da República, em 1889. A transição republicana foi fortemente influenciada por ideologias deterministas e racistas em voga na Europa naquele período, segundo as quais as miscigenações representavam um "problema" a ser enfrentado diante do projeto de construção de uma identidade nacional. Sobre isso, Richard Miskolci afirma que:

> O que denomino de desejo da nação é o conjunto de discursos e práticas históricas e contextualmente constituídos entre fins do século XIX e início do XX por nossas elites políticas e econômicas como uma verdadeira hegemonia biopolítica assentada, externamente, no incentivo à vinda de imigrantes europeus para o Brasil e, internamente, uma demande por medidas moralizantes e disciplinadoras voltadas para um progressivo embranquecimento da população. O desejo da nação era, portanto, um projeto político autoritário conduzido por homens da elite visando criar uma população futura, branca e "superior" à da época, por meio de um ideal que hoje caracterizaríamos como reprodutivo, branco e heterossexual. (Misklolci, 2012, p. 50)

Dado esse pesado passado racista, as políticas implementadas pelo governo do Partido dos Trabalhadores de 2003 a 2016, especialmente no que diz respeito ao ensino superior brasileiro com as leis de cotas que favorecem estudantes oriundos de escolas públicas e de origens indígena e afro-brasileira, tiveram um impacto considerável na maneira de pensar e conceber a história brasileira, particularmente quanto ao lugar dos personagens subalternos, até então considerados "atores passivos" e invisíveis no imaginário historiográfico. Essas mudanças demonstram que a história nunca é estática e que, como diria o historiador Enzo Traverso, o passado sempre acompanha o presente, propondo assim outras representações sociais. Para nossas análises, lidamos mais com a memória do que com a história, pois consideramos os filmes como lugares de memória, em relação direta com o presente.

> A história supõe um olhar exterior sobre os eventos do passado, enquanto a memória implica uma relação de interioridade com os fatos relatados. A memória perpetua o passado no presente, enquanto a história fixa o passado em uma ordem temporal fechada, revolvida, organizada segundo procedimentos racionais opostos à sensibilidade subjetiva do vivido. (Traverso, 2005, p. 25)

A produção cinematográfica brasileira recente dá visibilidade e constrói uma memória para alguns desses protagonistas da história do país, até então pouco ou nada valorizados, como *Doutor Gama* (2021) de Jefferson De, que retrata a trajetória de um ex-escravizado que se tornou advogado e abolicionista. Enquanto este filme se inscreve no gênero tradicional da reconstituição histórica, outros filmes brasileiros propõem dispositivos fílmicos diferentes, através dos quais o passado assombra o presente. *Em Todos os Mortos* (2021) de Caetano Gotardo e Marco Dutra, alguns anos após a abolição da escravidão, em uma família de São Paulo, Isabel, antiga proprietária de escravos, e suas duas filhas Maria e Ana, se isolam em um velho sobrado, nostálgicas dos anos passados. Nesse contexto, os antigos escravizados como Ina são incapazes de se integrar em uma sociedade em transição onde nada foi pensado para eles. Aos poucos, o mundo contemporâneo irrompe no filme, começando pela trilha sonora: buzinas de carros, ruídos de

rua e alto-falantes, até o momento em que os personagens perambulam por uma cidade de São Paulo dos anos 2000. Imagens fantasmagóricas do passado invadem lugares que mantêm as estruturas de subalternidade do período de transição do trabalho escravo para o trabalho assalariado[21].

A escravidão surge como um espectro do passado, segundo uma interpretação de um conceito derridiano que nos parece pertinente na leitura desses filmes brasileiros que trazem de volta o passado colonial brasileiro "desarticulando o tempo", um tempo do passado que não para de retornar, como vemos nos filmes já citados e naqueles que analisamos ao longo da segunda parte deste trabalho, como *O Nó do Diabo* (2016). Este filme ilustra perfeitamente a noção de "tempo desarticulado" ou mesmo representado por várias camadas sucessivas de sofrimento e perseguição em relação aos afro-brasileiros.

Produzido na Paraíba, um dos estados do Nordeste do Brasil, o filme é composto por cinco partes realizadas por quatro cineastas diferentes: Ramon Porto Mota, Jhésus Tribuzi, Ian Abé e Gabriel Martins. A primeira parte do filme se passa em 2018, e as outras respectivamente em 1989, 1921, 1871 e finalmente 1818. Na primeira sequência do filme, o terraço de uma casa colonial é filmado em panorâmica da esquerda para a direita mostrando a frente da casa, de onde um homem sai e entra em seu carro, sempre filmado em panorâmica.

Toda a sequência inicial é conduzida por uma trilha sonora composta por música e efeitos enigmáticos, evocando diretamente a estética do cinema de terror. Na cena seguinte, já dentro do carro, os planos se alternam entre enquadramentos subjetivos da estrada e detalhes do interior do veículo, revelando uma desordem feita de munições, latas de Coca-Cola vazias e garrafas de uísque pela metade. Além de evidenciar o estado caótico do personagem Cristian (Tavinho Teixeira), a montagem inclui um plano do rádio, que transmite uma conversa entre dois apresentadores sobre a suposta invasão da zona rural por uma população que, segundo eles, teria transformado o local em uma favela. Esse programa, que ressoa pelo carro, acompanha com frequência o

21 José Mojica Marins realizou cerca de quarenta filmes, entre eles: *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), *O Despertar da Besta* (1970), *Delírios de um Anormal* (1978) e *Encarnação do Demônio* (2008), para citar apenas alguns.

personagem masculino ao longo da primeira parte do filme, marcada por discursos que ecoam a retórica da extrema-direita brasileira em ascensão naquele período. Durante esse trecho, diversas cenas mostram o homem diante das casas dessa população "invasora", proferindo insultos e apontando uma arma em sua direção de maneira repetida.

Além das sequências externas, o personagem também é filmado dentro de uma antiga propriedade, mostrada como vazia e degradada — um espaço carregado de vestígios do passado, sobretudo na figura do proprietário, Senhor Vieira (Fernando Teixeira), que desde o início do filme convoca o homem, uma espécie de faz-tudo. Envolto em álcool, dominado por discursos de extrema-direita e mergulhado na atmosfera fantasmagórica da casa, ele inicia uma série de assassinatos. As primeiras vítimas são um casal evangélico, mortos do lado de fora da residência, seguidos por jovens LGBTQI+ que se divertem no interior do imóvel abandonado. Sua violência atinge um novo patamar com o retorno de Vieira, que ressurge como um espectro durante a noite e o incita a prosseguir com os crimes. Na sequência que encerra essa primeira parte do filme, Cristian encontra-se na penumbra da casa, observando sombras que circulam pelas janelas. Em estado de paranoia, dispara contra elas. A cena é construída em clima de tensão, reforçado pela câmera instável, pelo contraste entre luz e escuridão, pela trilha sonora dissonante e pelos sussurros que se entrelaçam ao som dos disparos. Os tiros, ao final, são entrecortados por breves flashes que antecipam os rostos dos personagens das quatro histórias subsequentes. Essas imagens funcionam como aparições espectrais: um casal escravizado em pleno século XX (1989); duas irmãs sequestradas, violentadas e torturadas por seu patrão (1921); um homem negro que testemunha o assassinato da esposa e do filho (1871); e um grupo de fugitivos capturado e executado (1818).

As partes finais do filme são marcadas pelo uso dos códigos clássicos do cinema de horror: a criação de uma atmosfera de tensão e expectativa, o recurso à música dissonante e misteriosa, e a presença de entidades sobrenaturais vinculadas à prática da magia.

Importa destacar que o primeiro episódio não se configura como uma reconstituição histórica, o que se alinha aos critérios estabelecidos para a delimitação deste estudo. As imagens do passado são articuladas

por meio de uma mise-en-scène que privilegia elementos de natureza espectral. Assim como ocorre em muitos filmes do gênero, e como veremos em outras obras do corpus analisado, a casa surge como uma entidade viva, guardiã das memórias traumáticas que assombram Cristian. O personagem de Senhor Vieira, interpretado de forma recorrente pelo mesmo ator, encarna a figura fantasmática do latifundiário brasileiro, presença constante ao longo da narrativa. Já Cristian é perseguido pelo peso do passado colonial que permeia o espaço da residência.

Esses fantasmas e esse passado ganham forma nas quatro narrativas subsequentes. Frequentemente filmado do lado de fora, o protagonista transita entre os domicílios populares e a casa abandonada — esta última carregada de símbolos opressivos, enquanto aquelas são mostradas como uma espécie de fronteira, alvo do ressentimento que o personagem projeta, alimentado pelos discursos excludentes e racistas veiculados no rádio de seu carro. Nesse percurso, o filme constrói uma crítica contundente aos mecanismos sociais e ideológicos que conduzem parcelas das classes médias e populares a aderir à retórica da extrema-direita brasileira nos anos recentes.

A utilização recorrente desses dispositivos em referência ao passado colonial, neste filme como em todos os que analisamos nesta segunda parte, demonstra que os fantasmas podem ser um instrumento importante para discutir o passado colonial, não apenas no Brasil, mas também em outros países assombrados por essas questões. Por sua vez, Inês Nascimento Rodrigues (2018) afirma que, no âmbito dos estudos pós-coloniais, a fantasmagoria é uma ferramenta social e conceitual interessante para descobrir histórias e vozes omitidas e, assim, questionar as relações entre passado, presente e futuro. Nesse sentido, Mélanie Joseph-Vilain e Judith Mirsarahi-Barak afirmam que:

> Mais do que em outros lugares, talvez, no mundo pós-colonial, os fantasmas colocam a questão fundamental da herança: como a história, a cultura, a identidade são transmitidas - ou não - nas culturas nascidas da conquista, do conflito e, às vezes, do aniquilamento? O que é transmitido e o que é reprimido? A figura do fantasma, usada consciente ou inconscientemente, pode ser lida como uma

> manifestação da complexidade dessas questões no mundo pós-colonial. (Joseph-Vilain, Misrahi-Barak, 2009)

Essa abordagem se mostra particularmente pertinente ao contexto brasileiro e para analisar a maneira como esses filmes estabelecem relações estreitas com o presente. De fato, se a história da escravidão é um espectro que paira sobre a sociedade brasileira, esses fantasmas são concretos. De certa forma, essa maneira de usar o espectro como ferramenta de análise amplia as perspectivas propostas por Derrida quando ele pressupõe a existência do espectro não como factual ou material, mas simplesmente como um fantasma que sobrevoa o presente e o assombra exigindo justiça (Rodrigues, 2013).

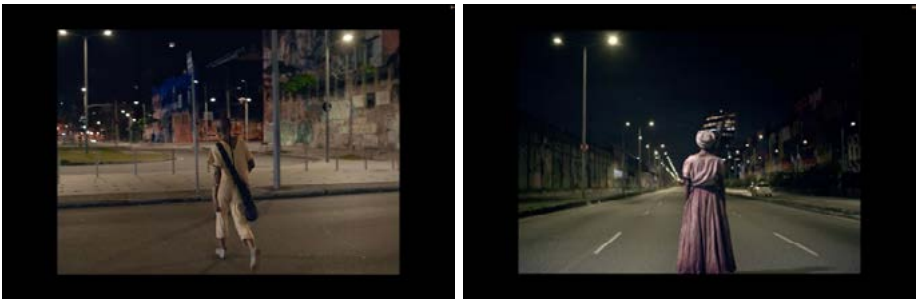
Em outras palavras, no primeiro episódio do filme que acabamos de analisar, *O Nó do Diabo*, os fantasmas que assombram a velha casa abandonada não apenas existiram no passado, mas também se materializam nos personagens concretamente assassinados por esse homem assombrado pelo passado e perturbado pela simples existência dos herdeiros dos fantasmas que habitam a casa.

No filme *Praia Formosa* (2024) de Julia de Simone, a porosidade entre passado e presente também inscreve os fantasmas do passado colonial em uma lógica concreta da sociedade brasileira atual. Nas primeiras sequências, como podemos ver nos fotogramas abaixo, os planos gerais se sucedem, mostrando obras na zona portuária do Rio de Janeiro, onde foi descoberto, em 2011, o Cais do Valongo, construído em 1811 e por onde passaram centenas de escravos vindos do continente africano.



5 – *Praia Formosa*: sítio arqueológico do Cais do Valongo no Rio de Janeiro.

No início do filme, entre as escavações arqueológicas, aparece a imagem de uma mulher, Muanza. Originária do Reino do Congo, ela foi vítima do tráfico de seres humanos para o Brasil no início do século XIX. Despertando de um sono profundo no meio do ano de 2023, Muanza se depara com um Rio de Janeiro onde personagens do passado e do presente participam da busca por suas origens no território da cidade. *Praia Formosa* mistura narrativas inventadas e personagens documentais, dados históricos e fabulações especulativas. O filme entrelaça tempos e línguas, o português, mas também o quicongo e o quimbundo (kimbundu), duas línguas africanas.



6 – *Praia Formosa*: o personagem de Muanza entre o passado e o presente.

Essa maneira de articular e pensar o passado, como nos fotogramas acima, o presente e o futuro nos lembra a forma como Walter Benjamin pensa a ideia de historicidade. Na Tese VI sobre o conceito de história, ele afirma:

> Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "tal como foi efetivamente", mas sim tornar-se mestre de uma lembrança tal como ela brilha no instante de um perigo. Ao materialismo histórico, cabe firmemente reter uma imagem do passado tal como ela se impõe, de improviso, ao sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição quanto aqueles que a recebem. Para ela e para eles, consiste em entregá-los, como instrumentos, à classe dominante. Em cada época, é preciso tentar arrancar novamente a tradição do confor-

> mismo que quer se apoderar dela. O Messias não vem apenas como redentor; ele também vem como vencedor do Anticristo. O dom de atiçar no passado a centelha da esperança cabe apenas ao historiador perfeitamente convencido de que, diante do inimigo, se ele vencer, nem mesmo os mortos estarão em segurança. E esse inimigo não cessou de vencer. (Benjamin, 2018, p. 86)

De início, Benjamin rejeita a ideia de uma concepção historicista ou positivista da história. De fato, ele se opõe à ideia de uma história inscrita no progresso, formada por um tempo homogêneo, contínuo e linear. Ele propõe outra concepção do tempo histórico através das faíscas de um processo que ele chama de "rememoração", com o objetivo de "reparação das injustiças do passado e realização de sua utopia social". Nos filmes estudados neste trabalho, os cineastas propõem uma apropriação da história em um processo que poderíamos chamar, como Benjamin, de rememoração, uma dinâmica que não se inscreve absolutamente em uma lógica de exaltação de um passado glorioso, estático e fechado, mas que resulta das faíscas que surgem no presente para compreendê-lo e questioná-lo.

Além disso, a visão que Benjamin tem sobre a historicidade de uma maneira geral consiste em permanecer constantemente no limiar do presente, com o objetivo de "liberar o instante presente do ciclo destrutivo da repetição e (de) tirar da descontinuidade dos tempos as chances de reviravolta", como destaca Guy Petitdemange (1985, p. 381). Georges Didi-Huberman analisa da mesma maneira as relações entre passado e presente em Benjamin: segundo ele, isso "significa que não há força revolucionária sem remontagens dos lugares genealógicos, sem rupturas e reconfigurações dos laços de filiação, sem reexposições de toda a história anterior" (2009, p. 131). Em outras palavras, "não há desejo sem trabalho de memória, não há futuro sem reconfiguração do passado". Nesse sentido, o filósofo nos remete a Benjamin quando este afirma que "a doutrina dos escombros produzidos pela época deve ser complementada por uma doutrina do processo de desmontagem, que é tarefa do crítico" (Bejamin, 2001, p. 215).

Nos filmes aqui analisados, os escombros do passado não são convocados de forma nostálgica ou cristalizada; ao contrário, emergem como ferramentas para iluminar o presente e expor suas fissuras, numa abordagem quase arqueológica. Em *Nó do Diabo*, essa perspectiva assume um viés pessimista, evidenciando a persistência da violência e da perseguição contra a população afro-brasileira. A rememoração do passado escravocrata se dá no que Walter Benjamin denominou "instante de perigo" — no caso, o contexto histórico em que o filme foi realizado, marcado pela ascensão de discursos de extrema-direita no Brasil. Retomamos, assim, a noção benjaminiana de "abertura da história" e sua articulação com a ideia de uma recorrência das catástrofes. É nesse horizonte sombrio que Michael Löwy, em suas leituras de *Sobre o conceito de história*, propõe uma reflexão crítica sobre o pessimismo em Benjamin, ao considerar que:

> A abertura do passado também significa que o que chamamos de "julgamentos da história" não é nada definitivo nem imutável. O futuro pode abrir dossiês históricos "fechados", "reabilitar" vítimas caluniadas, reatualizar esperanças e aspirações vencidas, redescobrir lutas esquecidas, ou consideradas "utópicas", "anacrônicas" e "contrárias ao progresso". Nesse caso, a abertura do passado e a do futuro estão estreitamente associadas. (Lowy, 2001, p. 213)[22]

A forma como o passado é abordado pela cinematografia aqui analisada propõe novas aberturas para a compreensão da história brasileira. Retomaremos essa ideia ao longo do trabalho, mas já é possível destacar que os filmes discutidos até aqui acessam esse passado por meio de fragmentos que se projetam no presente — como em *O Nó do Diabo*, em que cada episódio ilumina um período distinto da trajetória nacional, cujos ecos ressurgem na atualidade representada na primeira parte do longa.

Essa dinâmica também se manifesta na mise-en-scène do filme *Praia Formosa*, em que a relação entre presente e passado se estabelece por meio de uma temporalidade permeável, afastando-se tanto da linearidade quanto da circularidade — formas tradicionais de conceber o tempo histórico. Em contraste com essas visões, o historiador Reinhart

22 O diretor Marco Dutra utiliza esse mesmo dispositivo fantasmagórico ou fantástico em outros de seus filmes, como por exemplo em *As Boas Maneiras* (2017) ou *Trabalhar Cansa* (2011), ambos realizados com Juliana Rojas.

Koselleck propõe a noção de tempo estratificado em "camadas": segundo ele, essas diferentes espessuras temporais possuem durações e origens diversas, mas coexistem e operam simultaneamente. Essa concepção permite reunir, em um mesmo campo de análise, elementos contemporâneos e não contemporâneos — uma das características mais reveladoras dos fenômenos históricos. A história, assim concebida, reconhece que múltiplos acontecimentos se desenrolam de forma paralela, emergindo de contextos heterogêneos, de maneira sincrônica ou diacrônica (Koselleck, 2014, p. 9).

Em *Praia Formosa*, os personagens pertencem a várias camadas históricas, inscrevendo-se em uma materialidade; em outras palavras, esses espectros se reverberam nos personagens do presente, tomando uma existência real, especialmente quando cruzam com personagens da atualidade e compartilham suas reivindicações. É o caso, por exemplo, de Celina Rodrigues, sacerdotisa da religião afro-brasileira, conhecida como Mãe Celina de Xangô. No filme, ela recebe Muanza em seu Centro Cultural Pequena África, um espaço situado ao lado do Cais do Valongo. Uma mise-en-scène que visa destacar a resistência transmitida entre as gerações, como explica a própria diretora: "O filme visa contar uma história de resistência, afeto e fraternidade, [...] não necessariamente através do prisma da violência, mas refletindo sobre a maneira como as pessoas resistiram" (Franco, 2024).

Neste filme, esses fantasmas emergem das ruínas e essa relação com esses vestígios históricos não passa por uma visão de um passado nostálgico, mas pela criação de um diálogo entre os espectros do passado e suas herdeiras, que continuam a luta pela emancipação.

Assim como no Rio de Janeiro, os portos dos estados da Bahia e de Pernambuco foram os locais de chegada de milhões de escravos vindos da África. O estado de Pernambuco tornou-se, desde os primeiros anos da colonização portuguesa, um grande produtor de cana-de-açúcar.

A historiografia brasileira, especialmente a partir da publicação de *Casa-Grande & Senzala: Formação da Sociedade Brasileira*, em 1933, do sociólogo e historiador Gilberto Freyre, consolidou a imagem da elite açucareira nordestina como o pilar sobre o qual se estruturou a sociedade nacional. Essa obra representa um divisor de águas nos estudos

socio-históricos, sobretudo no que diz respeito à herança escravocrata. A influência de Freyre é incontestável no imaginário coletivo brasileiro e, em Recife — sua cidade natal —, sua presença simbólica se estende da trajetória pessoal às instituições que ainda hoje carregam seu legado. É a partir dessa figura e do que ela representa que emergem representações potentes no cinema contemporâneo de Pernambuco, como nos filmes *O Som ao Redor* e *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, e *Açúcar*, de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira.

1.3 O fantasma de Gilberto Freyre no cinema brasileiro

Durante um debate organizado pelo laboratório CRIMIC na Sorbonne e pelo cinema L'Archipel, em Paris, em 2019, Kleber Mendonça Filho afirmou que, para escrever e realizar o filme *O Som ao Redor* (2012), ele se inspirou em um desenho de um engenho de açúcar publicado em uma edição brasileira do livro de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*: a rua que ele filma seria a transposição desse engenho, com suas relações complexas entre senhor e escravizados. Em várias entrevistas publicadas na imprensa, o cineasta reafirma essa inspiração, como na revista de cinema Cineclick em 2013:

> Eu queria fazer um filme sobre uma rua de uma grande cidade, no caso Recife, sem dizer ao espectador que essa rua seria representada como uma espécie de engenho. Pernambuco se parece muito com isso. Trabalhei para uma empresa em Pernambuco, aparentemente moderna, mas tínhamos a impressão, eu e outros funcionários, de sermos cultivadores de cana-de-açúcar dentro de um engenho. Sob o controle de um capataz e de um proprietário de plantação. E é isso que é Pernambuco: uma fusão muito tensa entre o antigo e o novo. (Kleber Mendonça Filho, 2013)

O cineasta é familiarizado com as obras de Freyre, graças à sua mãe, a historiadora Joselice Jucá, pesquisadora que trabalhou sobre o abolicionista negro André Rebouças (1838-1898) e escreveu um livro sobre a Fundação Joaquim Nabuco. Esta instituição foi concebida por

Gilberto Freyre em 1947, especialmente como uma homenagem ao abolicionista que dá nome à Fundação. Atualmente, esta última conta com vários espaços culturais em Recife, entre os quais o Museu do Homem do Nordeste, a Cinemateca Pernambucana e o Cinema da Fundação, onde, durante anos, Mendonça Filho foi programador.

Em entrevistas, o diretor afirma ter relido o livro de Freyre para realizar seu primeiro longa-metragem, *O Som ao Redor*; ele contou que sua mãe o obrigou a ler a obra. (Kleber Mendonça Filme, 2013, Folha de São Paulo).

Uma inspiração presente também em seu segundo longa-metragem, *Aquarius*, em que a personagem da protagonista, Clara, é inspirada em sua própria mãe, falecida nos anos 1990. *Aquarius* foi filmado no mesmo bairro de Boa Viagem, e as relações entre patrões e empregados domésticos são retratadas de forma tão ambígua quanto no filme anterior.

Por sua vez, os cineastas Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira intitulam seu filme *Açúcar*, o que remete diretamente ao período da escravidão e à sociedade açucareira estudada por Freyre. A diretora menciona isso em uma fala no momento do lançamento do filme:

> [...] Pensamos o filme porque parte da minha família possui uma terra onde realmente existiu trabalho escravo na produção de açúcar. Eu passava as férias lá e me incomodava com essa história pesada dali, queria recorrer a esse tema numa obra. É algo que precisa ser revisitado, o tema não se esgotou, se relaciona com a crise atual, inclusive dos combustíveis, com o papel dos engenhos de açúcar e álcool podem representar. A gente escolhe, como diretores, o ponto de vista da casa grande, mas saímos dessa zona de conforto pra mostrar nosso olhar sobre essa sociedade oligárquica. (Renata Pinheiro, 2018, FAM – Florianópolis Audiovisual Mercosul)

Formulado nos anos 1930 por Freyre, o modelo da família patriarcal brasileira tem suas raízes na estrutura social forjada em torno da economia canavieira e se caracteriza por um viés marcadamente falocêntrico. No centro dessa organização, figura o senhor de engenho nordestino como autoridade absoluta: ao seu lado, esposa e filhos; ao seu

redor, escravizados e empregados. Seu domínio estende-se sobre todos os aspectos da vida doméstica e produtiva, detendo, inclusive, o poder simbólico e material sobre a vida e a morte daqueles sob sua tutela, dentro de um sistema de relações hierárquicas e profundamente desiguais.

Freyre vê nessa família o principal vetor de um esforço civilizatório dos portugueses nos trópicos sul-americanos, em condições físicas muito desfavoráveis. Para ele, isso só foi possível pela capacidade dos portugueses de se "moldarem plasticamente" ao clima tropical, mas também por se tornarem, entre os colonizadores europeus, aqueles que "melhor fraternizaram com os chamados inferiores" e, segundo ele, "os menos cruéis em suas relações com os escravos". (Da Costa e Silva, 2009, p. 225).

Encarada por Gilberto Freyre como portadora de valores civilizatórios e agente central do processo de colonização — uma empreitada conduzida majoritariamente pela iniciativa privada —, a família patriarcal e sua "fortaleza", a casa-grande, são descritas como guardiãs de uma memória afetiva do brasileiro. Para o autor, o estudo dessa instituição representa, em última instância, uma tentativa de resgatar um "tempo perdido", em referência direta à ideia de memória proustiana. (Facine, 2004, p.100)

De fato, ao distinguir conceitualmente "raça" de "cultura" (Benzaquen De Araújo, p. 30), Freyre oferece uma contribuição significativa para a compreensão da sociedade brasileira, ao reconhecer como positivas as influências de negros, indígenas e mestiços na constituição do país. A partir dessa perspectiva, a mestiçagem — anteriormente percebida como um obstáculo à civilização — passa a ser valorizada como traço distintivo e enriquecedor. Freyre interpreta esse processo como uma virtude singular do Brasil, sustentando, assim, o mito fundacional de uma identidade nacional baseada na suposta harmonia entre os três grupos étnico-raciais — indígenas, africanos e europeus. É nesse contexto que o antropólogo Kabengele Munanga irá problematizar a ideia de democracia racial, apontando para suas implicações ideológicas e seus efeitos na perpetuação das desigualdades estruturais.

> O mito racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas

> as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. (Munanga, 2019, p. 77)

Todas essas questões continuam a assombrar a sociedade brasileira contemporânea. Nos últimos anos, as tensões intensificadas por discursos de extrema-direita e pela crescente polarização política têm exposto, de maneira ainda mais evidente, as profundas desigualdades sociais ligadas a classe, gênero e, sobretudo, raça. Essas fissuras estruturais também reverberam na produção cinematográfica recente, que tem desempenhado um papel importante na desconstrução do mito da democracia racial — como veremos nas análises que compõem esta parte do trabalho.

Embora muitas das problemáticas presentes nos filmes analisados remetam à obra de Gilberto Freyre, o longa *Recife Assombrado*, dirigido por Adriano Portela em 2019[23], estabelece uma relação mais direta com o autor. O filme é uma adaptação livre de *Assombrações do Recife Velho*, publicado por Freyre em 1955, no qual o sociólogo reúne uma série de relatos sobre fenômenos sobrenaturais que atravessam o imaginário popular da cidade do Recife.

Na introdução da primeira edição deste livro, Freyre indica que, quando era editor-chefe do jornal *A Província*, em 1929, realizou pesquisas sobre o assunto após ser contatado por um morador de um sobrado no bairro de São José, que tentava obter do comissário de polícia a remoção das "presenças" que assombravam sua casa. Essa motivação levou Freyre a escrever vários artigos sobre o tema, utilizando dossiês policiais, notificações de queixas sobre a presença de fantasmas, documentos de cronistas e contadores de histórias, que aparecem em seu livro, além de vários relatos de moradores do Recife (Freyre, 1987, p. 13). Em *Casa Grande & Senzala*, Freyre já demonstrava seu interesse pelos relatos de fantasmas na história da cidade:

23 A historiografia brasileira das últimas décadas tem revisitado o passado escravocrata ao evidenciar personagens até então marginalizados nas narrativas sobre a abolição, graças ao trabalho de pesquisadoras e pesquisadores que trouxeram novas perspectivas. Como mencionamos, essa abordagem é exemplificada no documentário *A Última Abolição*, de Alice Gomes.

> Os mal-assombrados das casas-grandes se manifestam por visagens e ruídos que são quase os mesmos por todo o Brasil. Pouco antes de desaparecer, estupidamente dinamitada, na casagrande de Megaípe, tive ocasião de recolher, entre os moradores dos arredores, histórias de assombrações ligadas ao velho solar do século XVII. Eram barulhos de louça que se ouviam na sala de jantar; risos alegres de dança na sala de visita; tilintar de espadas; ruge-ruge de sedas de mulher; luzes que se acendiam e se apagavam de repente por toda a casa; gemidos; rumor de correntes se arrastando; choro de menino; fantasmas do tipo cresce-míngua. Assombrações semelhantes me informaram no Rio de Janeiro e em São Paulo povoar os restos de casas-grandes do vale do Paraíba. (Freyre, 1997, p. 20)

Gilberto Freyre desenvolveu várias dessas questões em *Assombrações do Recife Velho*, através de uma espécie de cartografia da cidade composta por velhas casas e ruas assombradas por fantasmas, visitadas por seres diabólicos, mas também pelos espectros dos santos e santas católicos que surgem dos rios que atravessam Recife, o Beberibe e o Capibaribe. Além disso, lobisomens, bem como animais terrestres e aquáticos que assustam os habitantes, se somam às histórias desses seres sobrenaturais. Esses relatos estão impregnados da história da cidade, de onde surgem os espectros dos antigos escravizados e dos senhores brancos, ou ainda de outros personagens históricos, pois, segundo Freyre, "é claro que a história sobrenatural de Recife não pode faltar com sombras de Jesuítas, Judeus ou Flamengos" (Freyre, 1987, p. 41). Um fenômeno sobrenatural que, em Recife, "é antes de tudo uma perseguição do presente pelo passado", como o próprio Gilberto Freyre afirma (Freyre, 1987, p.12).

Assombrações do Recife Velho também inspira a página web com o mesmo título do filme, *O Recife Assombrado*. Criado há mais de 20 anos e permitindo o acesso a vídeos, artigos, textos e podcasts, este site, produzido por Roberto Beltrão e André Balaio, apresenta a cidade sob uma perspectiva de horror. Esses dois autores assinam, junto com os produtores Ulisses Brandão e Bruno Antônio, o roteiro do filme de Portela e aparecem em uma sequência onde são entrevistados. Eles

afirmam que Recife é a cidade mais assombrada do Brasil, pois, segundo eles, a cada esquina, há um fantasma ou seres sobrenaturais que assombram a população da cidade.

No filme *Recife Assombrado*, com o desaparecimento de seu irmão Vinícius, Hermano, que mora em São Paulo, retorna à capital de Pernambuco após 20 anos de ausência. Durante essa viagem a Recife, ele descobre uma cidade sobrenatural e ameaçadora, assombrada por seres provenientes de lendas populares ao cair da noite. Durante essa viagem a Recife, ele descobre uma cidade sobrenatural e ameaçadora, assombrada por seres provenientes de lendas populares ao cair da noite.

Na abertura de *Recife Assombrado*, planos aéreos noturnos captam o velho centro da cidade. A trilha sonora, marcada por uma música enigmática entremeada por sussurros, acompanha essa introdução e gradualmente se transforma em um tema de ação, à medida que vemos Vinícius correndo pelas ruas e pontes desertas. Ele está sendo perseguido por uma presença indefinida e, em meio à tentativa desesperada de contatar o irmão, deixa o celular cair. Nos planos finais dessa sequência inicial, o jovem é encurralado contra uma parede por algo — ou alguém — que permanece invisível ao espectador. A imagem então se dissolve, dando lugar a um desenho animado com closes nos olhos aterrorizados do personagem.

A atmosfera híbrida, que combina elementos do terror com a dinâmica dos filmes de ação, é intensificada pela transição entre cenas filmadas e ilustrações em estilo de quadrinhos, recurso utilizado para marcar os momentos de maior tensão. Inspirado em *Assombrações do Recife Velho*, de Gilberto Freyre — obra que influenciou também personagens célebres do cinema brasileiro, como *Boca de Ouro* —, o filme faz menções diretas ao livro, que é lido por Vinícius pouco antes de seu desaparecimento. Os roteiristas incorporam ao roteiro alguns dos locais descritos como mal-assombrados por Freyre, como a Cruz do Patrão, a Praça Chora Menino e o Cemitério de Santo Amaro — espaços que, na obra original, estão associados à memória histórica da cidade, atravessando o período da escravidão, as lutas por independência e um sincretismo religioso que mescla catolicismo com tradições místicas de matriz indígena e africana.

As filmagens do filme ocorreram em Recife e Bezerros, uma cidade do interior do estado, a cerca de cem quilômetros da capital. Segundo o diretor, a cidade de Recife "é o principal protagonista do filme, que tenta capturar a escuridão de nossa capital para criar uma atmosfera de suspense, um thriller que flerta muito com o universo fantástico". (Adriano Portela, 2019, Diário de Pernambuco)

Para o filme, os roteiristas criaram a figura de Jair das Mortes (uma referência ao Presidente da República?), que controla todos os fantasmas da cidade e com quem o pai do protagonista (Hermano) assinou um pacto em troca de seu filho mais velho. Este personagem "vilão" pretende ser uma síntese das características marcantes de vários personagens do livro, mas o espectador acaba se perdendo: Jair das Mortes é ao mesmo tempo o diabo e/ou o mediador satânico com quem o contrato é assinado, mas ele também é um serial killer/necromante. Em outra perspectiva, o pesquisador André de Sena Wanderly afirma que

> O filme de Portela pode ser compreendido dentro de uma macroestrutura que fomentou a redescoberta e várias releituras das obras de Gilberto Freyre desde fins da década de 1990, não apenas pela cultura letrada, mas também pela cultura do entretenimento, em especial nas adaptações de sua obra para o formato minissérie (na tv aberta) e para os quadrinhos; além das Comic Cons, dos inúmeros fóruns, podcasts, comunidades na internet e páginas como O Recife Assombrado, que buscam popularizar Freyre e chegaram mesmo a transformar algo de sua obra em cultura pop. (Wanderley, 2021)

No mesmo artigo Sena Wanderley analisa o site turístico Recife Mal-Assombrado, que propõe um percurso guiado pelas ruas da cidade inspirado na obra de Gilberto Freyre. A caminhada associa lendas urbanas a episódios históricos, como os "fantasmas" da Revolução Pernambucana de 1817 — movimento que contestava a centralização do poder no sul do país e reivindicava a independência da Coroa Portuguesa.

Embora o filme *Recife Assombrado* também preste uma homenagem explícita à obra de Freyre, as referências aos personagens do livro são pontuais e não se conectam de forma profunda nem à problemática

central desenvolvida pelo autor, tampouco à história da cidade — dimensões intimamente entrelaçadas em *Assombrações do Recife Velho*. Ainda que diversas cenas do filme tenham sido gravadas em locais emblemáticos do mapa freyriano, a mise-en-scène e o roteiro não exploram plenamente o potencial simbólico e dramático desses espaços, especialmente no que diz respeito à construção de um imaginário urbano marcado pelos fantasmas de um passado colonial.

Por outro lado, as obras de Kleber Mendonça Filho, Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira também se aproximam do universo de Freyre, como já destacamos, ao mesmo tempo se inspiram no gênero cinematográfico de horror e fantástico, onde os fantasmas do passado desempenham um papel importante.

Antes de realizar seu primeiro longa-metragem, o diretor Kleber Mendonça Filho fala várias vezes sobre seu interesse pelos filmes de terror dos anos 1970, especialmente aqueles realizados pelo cineasta norte-americano John Carpenter. Essas influências estão presentes desde os primeiros curtas-metragens de Mendonça, como *A Menina do Algodão* de 2002, *Vinil Verde* de 2004 ou ainda *Recife Frio* de 2009.

Em *A Menina do Algodão*, Mendonça e Daniel Bandeira, codiretores, retomam uma lenda que surgiu em Recife nos anos 1970: uma criança falecida apareceria para os alunos nos banheiros das escolas de Recife, durante os recreios e ao final das aulas. No início do filme, essas informações se sucedem, escritas na tela em fundo preto e descrevendo a menina: "Em Recife, ela era chamada de 'a menina do algodão' porque diziam que ela tinha algodão no nariz e nas orelhas" e que "Em outras regiões, ela se tornou uma lenda sob o nome de 'a mulher de algodão', 'a loira de algodão' ou 'a menina da lâmina'", para terminar afirmando que "ainda hoje, ela está presente nos pesadelos de nossa infância". Essa sequência de frases é seguida por um plano geral de um prédio à noite, com a legenda "Escola Estadual Sen. João Carpinteiro. Recife".

Desde o início, o filme cita John Carpenter, em uma homenagem que faz a ligação com a escola, em uma ideia de transmissão e pertencimento (que também aparece em *O Som ao Redor*, como veremos). Além disso, a maneira de filmar os corredores vazios dessa escola, com uma

iluminação muito contrastante que cria uma atmosfera tensa, também remete ao cinema de Carpenter, como afirma Kleber Mendonça durante o lançamento de *O Som ao Redor*.

> Existe em si também um fascínio, que talvez venha de Carpenter, por espaços fechados, corredores vazios, por exemplo. É uma coisa que vem do terror? Isso é uma coisa que Carpenter usa muito bem, em alguns filmes como Halloween (*As Noites de Halloween*, 1978), The Fog (*O Nevoeiro*, 1980) e *The Thing* (*Veio do Outro Mundo*, 1982). Uma sequência de três ou quatro planos de lugares vazios. Muito simples. Eu gosto muito desta ideia, fotograficamente. Muito forte, mas muito simples. (Kleber Mendonça Filho, 2015, A Pala de Walsh)

Vários planos dos corredores vazios da escola se sucedem, com uma trilha sonora cheia dos sons da noite, dos cantos dos grilos e dos pássaros. Em seguida, entra um vigia noturno que circula pelos corredores e a câmera o segue até o banheiro, onde ele ouve a criança gritar e acaba por encontrá-la, em uma atmosfera de medo e terror.



7 – *A Menina do Algodão*: desde o início do filme, o vazio inquietante dos corredores da escola

Este filme nos remete ao universo do livro de Freyre, que encena essa lenda da cidade. Além disso, o tratamento da imagem e a mise-en-scène — que nos mergulham em um universo de terror e medo — são elementos característicos da filmografia de Mendonça, como veremos a seguir. A fotografia deste curta-metragem possui um efeito

"granulado" que, por vezes, torna a imagem desfocada, intensificado pelo tremor da câmera que registra em câmera lenta todos os movimentos dos personagens. Esses diferentes recursos técnicos criam um clima de suspense, reforçado pela trilha sonora, na qual se alternam o som dos passos do vigia, da água correndo na pia do banheiro e os gritos do fantasma da menina. Todos esses elementos de encenação e montagem constroem uma atmosfera inesperada em menos de seis minutos — duração total do curta.

O universo narrativo de Gilberto Freyre também ecoa nos filmes de Renata Pinheiro. Após trabalhar como diretora de arte em diversos filmes, Renata Pinheiro inicia sua trajetória como cineasta e dirige seu primeiro longa-metragem, *Amor, Plástico e Barulho*, em 2017. Neste filme, como em outras obras, sua mise-en-scène é menos influenciada pelo gênero do terror do que pelo fantástico — o que também se observa em seu longa mais recente, *Carro Rei* (2021). O consumismo de massa é uma temática recorrente em ambas as produções. Em *Amor, Plástico e Barulho*, os sonhos mágicos oferecem a Shelly — uma jovem que tenta construir uma carreira como cantora popular nos bairros periféricos de Recife — a chance de escapar de sua condição social e do machismo que a cerca. Já em *Carro Rei*, para salvar a empresa de seu pai, um jovem transforma, com a ajuda do tio, um carro em uma "supermáquina" capaz de falar, escutar e ter sentimentos.

Nos filmes que analisaremos a seguir, a influência da obra de Gilberto Freyre se soma ao universo cinematográfico do horror, do fantástico e do espectral que inspira a filmografia desses cineastas.

O pensamento freyriano pode ser uma ferramenta de análise interessante para compreender filmes realizados em outras regiões do Brasil, especialmente quando sua temática aborda as relações entre patrões e empregados domésticos, frequentemente remetendo à problemática da escravidão no Brasil. No entanto, ao contrário de outros estados brasileiros, acreditamos que a obra de Gilberto Freyre fala mais sobre a história de Pernambuco, devido à sua influência na construção da identidade desse estado, ligada à ideia de tradição também derivada dos pensamentos freyrianos[24].

24 Adriano Portela realizou, no gênero de horror, o curta-metragem *O sobrado de São José* (2006).

Várias pesquisas posteriores demonstram que o modelo de "família patriarcal brasileira" não pode ser aplicado a todas as camadas da sociedade brasileira e a todas as regiões de um país-continente, onde uma grande variedade de relações econômicas e sociais e de modelos familiares se desenvolveu ao longo do tempo[25]. No entanto, o quadro de análise de Gilberto Freyre se impôs de forma duradoura, a tal ponto que representa uma referência essencial para compreender as relações complexas entre o "arcaísmo" e a "modernidade" na história econômica, política e social do país.

Acreditamos que o debate não se trata mais do que seria um "cinema brasileiro nacional" - um debate originado dos movimentos nacionais-populares dos anos 1960 e 1970. De fato, pensamos não em um, mas em vários cinemas brasileiros, considerando a variedade da produção cinematográfica dos últimos anos e as especificidades de cada região, dentro de um país-continente como o Brasil. É importante destacar também que, mesmo com suas especificidades regionais, essas produções são múltiplas e estão longe de serem homogêneas em termos de mise-en-scène, escolha de tratamento das problemáticas e dos temas escolhidos. De todo modo, os filmes que analisaremos a seguir, primeiramente *O Som ao Redor* e *Aquarius*, depois *Açúcar*, apresentam relações estreitas com a obra de Freyre, especialmente na medida em que as narrativas fílmicas são construídas do ponto de vista do interior da Casa Grande, revelando assim o ponto de tensão do mito da democracia brasileira[26].

25 Essa ideia de tradição derivada do pensamento de Gilberto Freyre influencia a construção de uma identidade pernambucana adotada por alguns movimentos artísticos, como o Movimento Armorial, mas também rejeitada por outros, como o movimento Manguebeat.

26 Para um debate crítico sobre o conceito de família patriarcal brasileira, veja CORRÊA, Mariza (org.), *Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil*, 2ª ed., Campinas, Editora da Unicamp, 1993; DE ALMEIDA, Angela Mendes, "Notas sobre a família no Brasil", in DE ALMEIDA, Angela Mendes (org.), *Pensando a família no Brasil – Da colônia à modernidade*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo / Editora da UFRRJ, 1987, pp. 53-66.

2.Kleber Mendonça Filho e seus fantasmas

2.1 Quando as fotos assombram os filmes

No início do filme *O Som ao Redor* (2013) a tela preta é acompanhada pelos sons de uma floresta, do campo, sons que depois se misturam aos ruídos de carros. O que poderia remeter a um universo pacífico e bucólico se transforma imediatamente com a irrupção, ritmada, do que parece ser o som de um tambor, seguido por algumas notas de um órgão, criando assim uma atmosfera misteriosa e cerimoniosa, sustentada pela música de *Cadavres en Série*; música composta por Serge Gainsbourg e Michel Colombier para a trilha sonora do filme francês *Pacha* (1968), de Georges Lautner. Em seguida, ainda com a tela preta, o início de um som de tambor retorna, tocando novamente uma música ritmada. Essa trilha sonora acompanha a exibição de uma série de fotos antigas em preto e branco, mostrando primeiro o portão de uma fazenda, com campos ao fundo; a imagem de uma família de camponeses em frente a uma casa, um homem de terno conversando com uma senhora idosa, ambos sentados no terreno, depois um grupo de camponeses reunidos manejando enxadas em um gesto reivindicativo, um campo de cana-de-açúcar; grandes mansões no campo; camponeses trabalhando nos campos, e as grandes mansões, os proprietários de terras e os camponeses sob os olhos de homens a cavalo; finalmente, mulheres reunindo papéis, sob o olhar da câmera.



8 – *O Som ao Redor*: fotos antigas de um passado rural do Nordeste utilizadas no início do filme.

A sequência encerra abruptamente com um corte rápido que introduz uma nova cena: a câmera passa a acompanhar uma criança de patins que corre atrás de um garoto em uma bicicleta, na garagem do andar térreo de um edifício. O plano-sequência nos conduz até um espaço de lazer onde crianças brincam, protegidas por uma grade metálica, cercadas pelos altos prédios da vizinhança e vigiadas por babás encostadas discretamente em um canto do muro que delimita o ambiente. À medida que os planos se sucedem, o som de um tambor vai crescendo, até se fundir com o ruído estridente do trabalho de um soldador — cuja origem é logo revelada ao espectador. A câmera segue o olhar curioso das crianças, voltado para esse homem que trabalha nas grades da janela de um apartamento térreo no prédio vizinho.

Acompanhada ainda pela percussão insistente, a montagem prossegue com novos enquadramentos: em plongée e com uso de zoom, vemos um casal de adolescentes se beijando, escondido atrás de um edifício; em seguida, um plano fixo, uma tomada câmera baixa ao nível do chão, mostra um acidente entre dois carros em uma

rua aparentemente tranquila. Imediatamente após, outro plano fixo, na mesma rua agora mergulhada na escuridão, encerra a sequência, prolongando a tensão sugerida pela justaposição de cenas e sons.

Desde as primeiras sequências, estabelece-se a atmosfera que norteará o filme: a trilha sonora, em sintonia com a mise-en-scène, cria uma sensação constante de expectativa e surpresa. Essas emoções são vividas pelos personagens, frequentemente filmados cercados ou enclausurados por grades e portões — recurso que intensifica a sensação de ameaça e sufocamento, tema já explorado por Kleber Mendonça Filho em seu curta-metragem *Enjaulado* (1997).

Os personagens de *O Som ao Redor*, pertencentes às classes média e alta, vivem em uma rua que se torna, ela própria, um dos protagonistas desse filme-coral — um espaço onde o próprio diretor residiu, como revela posteriormente seu documentário *Retratos Fantasmas* (2024).

Desde o início, a encenação constrói essa rua como um lugar ambíguo, quase insólito. É nesse contexto que se instala um grupo de seguranças particulares, oferecendo vigilância contínua aos moradores mediante o pagamento de uma mensalidade.

Liderado por Clodoaldo (Irandhir Santos), figura ao mesmo tempo carismática, sedutora e misteriosa, o grupo percorre o bairro, abordando os residentes. A presença desse personagem acentua a ambiguidade e a tensão que pairam sobre a narrativa desde o início. Entre os habitantes da rua está Bia (Maeve Jinkings), dona de casa que equilibra as tarefas domésticas, a criação dos filhos e breves momentos de relaxamento — como quando fuma um cigarro de maconha. Ela é constantemente filmada cercada pelos eletrodomésticos de sua residência, símbolos do sucesso financeiro e do consumismo característico da classe média emergente do período das gravações do filme.

Outros personagens recorrentes são João (Gustavo Jahn), jovem corretor de imóveis e herdeiro de uma elite agrária; seu primo Dinho (Yuri Holanda), um "filhinho de papai" envolvido com pequenos furtos; além do tio e do avô de João, Francisco Oliveira (Waldemar José Solha), figura patriarcal e proprietário de boa parte dos imóveis da rua.

Neste filme, embora os fantasmas da Casa-Grande estejam presentes desde o início — por meio das fotografias que remetem à história agrária do Nordeste brasileiro —, a transição para o contexto urbano mantém também a sombra de Gilberto Freyre, especialmente por meio de referências que nos conduzem a outra obra do autor: *Sobrados e Mucambos* (1936).

Publicado logo após *Casa-Grande & Senzala*, esse livro pode ser entendido como uma continuação do processo histórico descrito por Freyre, no qual ocorre a transformação de uma sociedade rural — centrada na autocracia do engenho de açúcar — para uma sociedade urbana, em que a Casa-Grande dá lugar aos sobrados e a senzala é substituída pelos mucambos.

Freyre aponta a chegada da Corte portuguesa ao Brasil, no século XIX, como fator catalisador dessa mudança, sobretudo a partir da abertura dos portos, que permitiu o comércio com outras nações. Essa transformação contribuiria, segundo ele, para a definição das particularidades da "brasilidade", marcada pela invasão de uma cultura estrangeira que passou a influenciar os modos de vida das elites residentes nos grandes sobrados dos centros urbanos.

Nesse novo cenário, enquanto o engenho era concebido como um espaço de proteção interna, as casas urbanas precisariam agora se defender das ameaças externas vindas da rua, transformando-se, assim, em verdadeiras fortalezas.

> […] os cacos das garrafas dos seus muros; as lanças pontudas dos seus portões e das suas grades de ferro, onde às vezes os moleques, ladrões de manga ou de sapoti, perseguidos pelos cachorros, deixavam fiapos de carne; grossura de suas paredes; sua umidade por dentro; seu ar abafado; sua escuridão; o olhar zangado das figuras de leão ou de cachorro nos umbrais dos portões, defendendo a casa, da rua. (Freyre, 2013, p. 219)

Podemos facilmente fazer a ligação entre este texto e as habitações onde vivem os personagens de *O Som ao Redor*, protegidos

por grades[27]. Além disso, os empregados domésticos não moram mais dentro da casa e as relações se modificam, como a de João e Maria, sua empregada doméstica, ou ainda Ladjane, a empregada doméstica da personagem principal de *Aquarius*, que mora em um bairro popular de Recife. Todas essas questões nos remetem aos espectros do passado inspirados pela obra de Gilberto Freyre - espectros que aparecem especialmente através do tratamento das fotos utilizadas nos filmes do diretor.

Na obra de Kleber Mendonça Filho, o uso das fotografias constitui um elemento muito importante que caracteriza a mise-en-scène de todos os seus longas realizados até agora. Essas imagens estabelecem uma relação com os espectadores que Roland Barthes chamava de *punctum* — algo que indica, que é acrescentado, mas que já estava presente na imagem. A palavra *punctum* vem do latim pungere, que significa "picar", "perfurar". Nesse contexto, o *punctum* vai além do intelecto e estabelece uma relação com o corpo do espectador, que age e reage diante do que lhe é apresentado (Barthes, 2002, p. 825).

Em *O Som ao Redor*, o *punctum* dessas imagens diz respeito a questões ligadas à história agrária, alicerce da identidade brasileira segundo Gilberto Freyre, em particular à luta pela reforma agrária no país: imagens do passado que evocam as desigualdades de classe ainda presentes no Brasil contemporâneo, e que impregnam o filme.

No artigo *Retórica da Imagem* Barthes propõe uma análise estrutural da imagem: segundo ele, apenas a fotografia detém o poder de "transmitir a informação (literal) sem a forma, por meio de signos descontínuos e regras de transformação" (Barthes, 1964, p. 40). Como contraponto, ele toma o exemplo do desenho, que, afirma, mesmo quando denotativo, "é uma mensagem codificada", especialmente no momento da transposição e da reprodução. Ao contrário, na fotografia,

27 No lançamento de *O Som ao Redor*, várias críticas demonstram que este filme constitui um ponto de virada na produção cinematográfica brasileira no que diz respeito às representações das classes médias e da elite até então no cinema. Jean-Claude Bernadet analisa a maneira pela qual os cineastas, em sua grande maioria oriundos da classe média, se colocavam como "porta-vozes do povo", falando em seu lugar. No final dos anos 1990, se alguns filmes centravam suas problemáticas no universo das classes populares ou das favelas, os pontos de vista adotados ainda eram os da classe média ou da elite brasileiras.

a relação entre significante e significado não é de "transformação", mas de "registro". Para Barthes,

> A fotografia instala, de fato, não uma consciência do ser-aí da coisa (que qualquer cópia poderia provocar), mas uma consciência do ter-sido-aí. Trata-se, portanto, de uma nova categoria do espaço-tempo: local imediato e temporal anterior; na fotografia, ocorre uma conjunção ilógica entre o aqui e o outrora. É, portanto, no nível dessa mensagem denotada ou mensagem sem código que se pode compreender plenamente a irrealidade real da fotografia; sua irrealidade é a do aqui, pois a fotografia nunca é vivida como uma ilusão, ela não é de forma alguma uma presença, e é preciso reduzir o caráter mágico da imagem fotográfica; e sua realidade é a do ter-sido-aí, pois há em toda fotografia a evidência sempre surpreendente do: isso aconteceu assim: possuímos então, milagre precioso, uma realidade da qual estamos protegidos. (Barthes, 1964, p.33)

Essa relação complexa entre espaço e tempo está presente desde a primeira sequência do filme de Mendonça através da sucessão de fotos. Essas fotos são inseridas na montagem e são apresentadas em cada exibição do filme, elas estão aqui, mas, ao mesmo tempo, já foram, invocam o que eram. Como demonstram várias críticas (Xavier, 2022, p. 18), essas fotos mostradas em preto e branco remetem ao passado agrário do Nordeste, partindo do engenho de açúcar com suas Casas Grandes (Vilas dos Senhores), os camponeses trabalhando nos campos, vigiados por cavaleiros, até as imagens que remetem às lutas das ligas camponesas dos anos 1950 e 1960.

Para os direitos à terra e os direitos do trabalho: em duas das fotos, os camponeses são fotografados com o punho levantado, olhando para a câmera. Esse período foi tratado no cinema brasileiro, especialmente no documentário *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) [28],

28 É interessante destacar dois fatores que confirmam nossa hipótese de que os filmes *O Som ao Redor* e *Aquarius* são permeados pelos espectros de uma fusão entre as duas obras de Gilberto Freyre. Em primeiro lugar, em ambos os filmes, não há ênfase nas relações sexuais entre patrões e empregados domésticos; uma questão muito importante no primeiro livro de Freyre, que ele destaca como uma mudança no mundo da organização urbana que aparece em *Sobrados e Mucambos*. Além disso, neste mesmo livro, aqueles que serviram os senhores e senhoras dentro da casa na senzala agora se instalam nos mucambos, um tipo de habitação precária, mas distante dos patrões. E estabelecem assim outro tipo de sociabilidade, segundo Freyre.

de Eduardo Coutinho, hoje um clássico da história do cinema brasileiro e mencionado por Kleber Mendonça Filho em seu filme, mesmo que indiretamente, como ele próprio diz: "Eduardo Coutinho e João Pedro Teixeira não são mencionados nem no roteiro nem no filme, mas estão presentes desde a primeira foto de arquivo. *Cabra Marcado para Morrer* é agora o cérebro dos crimes rurais no Brasil" (Mendonça Filho, 2019, p.12).

Esses movimentos sofreram tentativas de desmantelamento e sufocamento durante o golpe de Estado de 1964 e a instalação da ditadura civil-militar, mas resistiram e são a base dos Movimentos Sem Terra do Brasil atual.

Assim, as fotos apresentam tanto o que foi, o poder patriarcal dos proprietários de terras, mas também os conflitos pela terra, mas o que foi está (sempre) lá ao longo do filme, através de imagens que mostram as camadas sucessivas do passado. Assim é o Mestre, personagem freyriano, encarnado em *O Som ao Redor* pela figura de Seu Francisco (Waldemar José Solha), patriarca proprietário de boa parte dos prédios da rua, encarnação do engenho de açúcar, ou ainda pelas figuras de Clodoaldo e seus irmãos que vieram se vingar, evocando os camponeses que, nas fotos, levantam suas enxadas e, provavelmente, mostram seu contrato de trabalho, olhando para a câmera.

A leitura do roteiro do filme mostra, que antes dessas imagens, uma sequência estava prevista, na qual, após um plano de um cinema em ruínas, no interior de Pernambuco, Clodoaldo e seu irmão apareceriam carregando um caixão em um cortejo fúnebre cercado por cerca de trinta pessoas, depois um enterro "em um cemitério cercado por casas vizinhas equipadas com antenas parabólicas". (Mendonça Filho, 2020, p. 43). Finalmente, a escolha foi deixar suposições sobre as motivações desse grupo de vigilantes para se instalar nessa rua, invadindo assim o espaço da Casa Grande. Ao iniciar o filme, essas fotos, que aparecem como "o tempo de um relâmpago", para usar as palavras de Walter Benjamin, criam uma atmosfera de expectativa, permitindo uma abertura da história, como já destacamos anteriormente: essas imagens intervêm no presente, estabelecendo assim "uma conexão entre a escrita da história e a política". As fotografias reabrem arquivos históricos fechados de maneira anacrônica, as imagens do passado invadem o presente.

Essa forma de trabalhar com os vestígios do passado, remontando imagens em diálogo com o presente, remete a obras como o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, ou o *Journal de Travail*, de Bertolt Brecht, além de seu *ABC da Guerra*, um atlas visual composto por colagens. O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman dedicou-se a essas produções em sua reflexão sobre as relações entre história e imagem. Brecht propõe uma montagem que reúne textos de naturezas diversas, assim como imagens recortadas e reorganizadas, operando associações entre significados dissonantes — cadáveres, líderes militares, ruínas, obras de arte, entre outros elementos visuais. São imagens vinculadas à Segunda Guerra Mundial, mas resgatadas e ressignificadas a partir de outros contextos históricos e temporais.

Segundo Didi-Huberman, o trabalho de Brecht consiste, portanto, em remontar a história, nos dois sentidos que essa expressão admite mais uma vez: remontar, ou seja, nadar contra a corrente do rio onde a história política quer nos levar; remontar, ou seja, redispor todas as coisas trabalhando nas divisões do tempo, desconstruindo-o como um cineasta dos ritmos, escrevendo por cortes e remontagens constantes; mas isso também implica ver a história se desenrolar de maneira diferente de uma crônica factual portadora de sentido, se não de um *télos*. (Didi-Huberman, 2002, p. 183).

No cinema de Kleber Mendonça Filho, as fotografias se integram aos relatos fílmicos de diferentes maneiras, por meio de um processo de colagem de períodos diversos, mas ressoam no enredo de forma anacrônica. Em *O Som ao Redor*, as fotos também aparecem em outros momentos do filme, que analisaremos adiante.

Na sequência aqui estudada, vimos que a montagem e a ordem de sucessão das imagens estabelecem uma linha do tempo do passado agrário brasileiro. Por isso, essas fotografias assumem um estatuto particular — situando-se entre a imagem fixa e o fotograma: um entre-imagens, como diria Raymond Bellour, um entre-tempo entre a fotografia e o cinema. Como já descrevemos, no curta-metragem *A Menina do Algodão*, o tratamento visual e a mise-en-scène, que alterna imagens fixas e em movimento, provocam uma sensação de estranhamento, reforçando a atmosfera de terror do filme. Em *Vinil Verde*, curta seguinte

de Mendonça, a relação entre imagem estática e movimento é ainda mais acentuada. Toda a encenação é construída a partir de fotografias, animadas pela montagem e por pequenos movimentos de zoom in e zoom out sobre as imagens.

Neste filme, mãe e filha vivem sozinhas em um apartamento localizado em um bairro de Recife. A mãe presenteia a menina com um pequeno toca-discos e alguns vinis de 45 rotações; entre eles, um disco verde, cuja audição é expressamente proibida. No entanto, todos os dias, assim que a mãe sai para o trabalho, a menina corre para ouvir o disco proibido. A cada retorno, a mãe aparece com uma parte do corpo ausente: primeiro perde um braço, depois o outro — até ser encontrada pela filha, agonizando na porta de casa, sem braços nem pernas. Antes de morrer, faz um último pedido: que a menina jamais use luvas verdes. No entanto, logo após o enterro, a criança ignora o aviso e veste as tais luvas. Adormecida, mergulha em um pesadelo no qual luvas verdes, animadas, invadem seu quarto e tentam estrangulá-la.



9 – *Vinil Verde*: luvas verdes invadem o quarto da garota.

Vinil Verde apresenta todos os códigos clássicos do filme de terror, tão caros à filmografia de Kleber Mendonça Filho. Enquanto no curta anterior a atmosfera de mistério é intensificada, sobretudo, pelo uso de movimentos entre o estático e a câmera lenta, em *Vinil Verde* o procedimento é ainda mais radical, e a estranheza da narrativa se acentua. Inspirado em uma fábula popular russa, o filme se situa na fronteira entre o surrealismo e o absurdo: o tratamento das imagens justapostas exige atenção redobrada do espectador, ao mesmo tempo em que destaca fortemente a trilha sonora, composta

pela narração monocórdica de uma voz masculina em off, pelos sons de pássaros vindos da rua e pelo ruído do toca-discos tocando o vinil de 45 rotações — de onde vem também a canção dissonante do disco verde: "Nós somos as luvas verdes. A gente vem te pegar."

O uso singular da fotografia nos filmes de Mendonça prossegue, após *O Som ao Redor*, com *Aquarius*. O início do filme apresenta uma montagem de fotos da praia de Boa Viagem nas décadas de 1960 e 1970 — bairro onde vive Clara, a protagonista. Essas imagens sobreviventes iluminam não apenas o espaço da narrativa, mas também a subjetividade da personagem, acompanhadas por uma canção da época que evoca seu estado de espírito.



10 – *Aquarius*: fotos antigas do bairro de Boa Viagem, em Recife, utilizadas no início do filme.

Trecho da canção de Taiguara, *Hoje* (1968):

Hoje
Trago em meu corpo as marcas do meu tempo
Meu desespero, a vida num momento
A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo.

Hoje
Trago no olhar imagens distorcidas
Cores, viagens, mãos desconhecidas
Trazem a lua, a rua às minhas mãos.

Mas hoje,
As minhas mãos enfraquecidas e vazias
Procuram nuas pelas luas, pelas ruas
Na solidão das noites frias por você

Em um breve epílogo que se impõe como manifestação fantasmagórica e estruturante da subjetividade da protagonista, Clara (Sônia Braga) resiste à tentativa de expulsão de seu apartamento, espaço carregado de memórias, por parte de uma incorporadora interessada em demolir o edifício para erguer empreendimentos de alto padrão. Trata-se de uma referência direta à onda de especulação imobiliária que afetava o Brasil — e, em especial, a cidade do Recife — no período em que o filme foi realizado. Victor Zan propõe uma leitura reveladora ao analisar as sequências iniciais de *Aquarius*, chamando atenção para o tratamento do corpo da protagonista — que teve um dos seios retirado em decorrência de um câncer. Essa dimensão física, quase

carnal, articula-se, segundo o autor, às questões históricas e territoriais já evocadas em *O Som ao Redor*, estabelecendo uma continuidade crítica entre os dois filmes.

> Hoje eu carrego no meu corpo as marcas do tempo", diz a canção de abertura do filme, enquanto as fotografias em preto e branco mostram não um corpo humano, mas a cidade de Recife de outrora. As cidades, assim como os corpos, carregam em sua materialidade as marcas de sua história. Assim, *Aquarius* constrói um conjunto indissociável entre os lugares (a cidade, a habitação), os corpos e a história. (Zan, 2019, p. 237)

Após o desfile de imagens do bairro de Boa Viagem, a "máquina do tempo" proposta pelo filme se detém nos anos 1970, em uma cena que mostra a jovem Clara (Bárbara Colen), primeiro em uma sequência à beira-mar, na praia de Boa Viagem, e depois em uma festa de aniversário de sua tia Lúcia (Thaia Perez). Nessa sequência, após os discursos de Clara e de seu marido, os convidados cantam, dançam e, aos poucos, desaparecem do apartamento por meio de fusões de planos, que nos transportam para o mesmo espaço nos anos 2000. Clara, agora sexagenária, aparece em cena, sozinha na sala deste mesmo apartamento.

Sem jamais recorrer ao recurso do *flashback* para evocar o passado, esse prólogo permanece como uma presença constante, "assombrando" todo o filme. Enquanto espectadores, compreendemos não apenas o vínculo da personagem com o apartamento e suas memórias, mas também a importância da figura da tia — uma mulher independente celebrada na sequência da festa — e das canções que atravessam a narrativa: elemento central para definir a personalidade de Clara e expressar seu estado de espírito, como em tantas outras sequências do filme.

Se esse primeiro momento estabelece um efeito espectral sobre o interior do apartamento, em uma cena posterior vemos Clara, seu irmão Antônio (Buda Lira), a cunhada Fátima (Paula de Renor) e os filhos folheando antigos álbuns de família. Toda essa passagem é construída com rápidos closes, que conferem agilidade aos diálogos e reforçam a atmosfera descontraída do núcleo familiar, enquanto Ladjane (Zoraide Coleto), a empregada doméstica de Clara, ocupa o espaço

da cozinha — assim como as outras funcionárias vistas no início do filme, durante a festa de aniversário anteriormente descrita. De fato, se a rua em *O Som ao Redor* é concebida como uma transposição do engenho de açúcar freyriano, a festa da tia Lúcia no apartamento de Clara também cumpre essa função: não apenas apresenta o passado dos personagens, como faz ecoar suas relações afetivas e hierárquicas, ambíguas e estruturadas à semelhança da lógica da Casa-Grande em *Casa-Grande & Senzala*.

No início de *Aquarius*, em um breve plano-sequência filmado do interior da sala onde se encontram os convidados, vemos a jovem Clara (Bárbara Colen) entrando no apartamento pela porta que dá acesso à sala. Ela conversa com o marido e segue em direção à cozinha, onde estão todas as empregadas dos patrões. Pega alguns sanduíches e sai pela porta dos fundos, descendo pelas escadas de serviço para entregá-los ao porteiro, que está postado à entrada do que parece ser seu alojamento funcional. Desde o princípio, o filme evidencia a proximidade da protagonista com os trabalhadores que atuam em sua casa. Essa mesma relação reaparecerá em outros momentos da narrativa — com os operários que pintam o edifício, por exemplo, mas sobretudo com Ladjane, sua empregada doméstica.

Essas relações são marcadas por um tipo de "familiaridade" que remete àquelas descritas por Gilberto Freyre, segundo as quais os escravizados eram considerados como "gente da casa". Na sequência que sucede o prólogo de *Aquarius*, vários gestos são dirigidos em homenagem à tia Lúcia: os planos se alternam entre os convidados reunidos na sala e as funcionárias, que não ultrapassam o limiar da cozinha. Como em outros filmes de Kleber Mendonça Filho, as cenas de convívio coletivo expõem diferentes camadas de sociabilidade, cruzando a subjetividade dos personagens com tensões de classe e gênero. Ao longo de toda essa sequência, a mise-en-scène da festa em homenagem à tia Lúcia delimita com clareza os espaços dentro do apartamento, separando empregadas e patrões.



11 – *Aquarius*: a festa de aniversário da tia Lúcia – sequências iniciais do filme.

Em um momento da festa, enquanto uma das crianças da família lê um texto em homenagem a Lúcia, o rosto dela aparece em close, com um olhar pensativo voltado para uma antiga cômoda da sala. Sobre esse móvel, por meio de planos alternados, a vemos jovem e nua, fazendo amor com um homem. O passado de Lúcia surge assim de maneira fantasmática — tal como toda a sequência da festa de aniversário reaparecerá de forma espectral na cena posterior ambientada nos anos 2000, em que a família folheia um álbum de fotos: fantasmas que retornam por meio das imagens.

Segundo Didi-Huberman (2002), o conceito de fantasma em Aby Warburg deriva de sua pesquisa sobre retratos de família e da manifestação das chamadas "imagens mortas". De certo modo, todo fantasma — ou seja, toda imagem espectral — carrega algo da substância humana. O paralelo entre essas duas sequências demonstra que os fantasmas atravessam o filme por diferentes vias. Por um lado, as fotografias de família, vistas pelos personagens e compartilhadas com o público, revelam a posição de classe social que se perpetua e se atualiza no tempo. Vemos fotos de pessoas ao lado de automóveis (um sinal de distinção social, como explica o irmão de Clara), ou de membros da família em cerimônias de formatura.

Além disso, esse efeito de continuidade também se manifesta quando Clara conhece Júlia (Julia Bernat), namorada de seu sobrinho preferido, Tomás (Pedro Queiroz): o olhar trocado entre as duas remete diretamente à imagem da tia de Clara que acabaram de ver na fotografia — uma figura espectral de mulher independente, que esta-

belece uma conexão intergeracional entre as personagens femininas.

Por outro lado, como na sequência da festa de aniversário, a cena em que os álbuns de fotos da família são folheados revela a relação sutil e perversa entre patrões e empregadas domésticas. Entre as fotos mostradas, os membros da família estão no centro da imagem, quase sempre cercados por empregadas e babás negras, fotografadas ao fundo. Enquanto as fotos anteriores, mostrando uma elite com seus carros e cerimônias de formatura, são fotos antigas reais, as da família são encenadas pela produção do filme e dão um efeito "antigo". Em uma dessas fotos, parte do corpo de uma empregada negra é cortada, reforçando assim a invisibilidade das empregadas dentro da família.



12 – *Aquarius*: Clara e alguns membros de sua família olhando um álbum de fotos.

Assim como no início de *O som ao redor,* as fotos do filme voltam a servir para apontar, para perfurar algo que nos remete novamente Roland Barthes, cujo conceito de *punctum* vai além do "pequeno detalhe". Barthes chega a introduzir uma terceira dimensão desse conceito, aquilo que ele chama de um "suplemento", algo a mais, um sentido que não pode ser decifrado. Em outras palavras, "o *punctum* abre a imagem fotográfica a outro campo, o fotográfico, porque não pode ser descrito nem mesmo representado, é o lugar onde cessam a linguagem e a metalinguagem articulada, e ele se revela então como uma passagem da linguagem para a significação" (Fontanari, 2015, p. 68); algo que concerne ao *punctum* ou, quando a fotografia se torna pensamento e reflexão, "[...] é nesse acaso que ela [a fotografia] me pune (mas também que ela me mortifica, que ela me fere)" (Barthes, 1980, p. 89). Ora, segundo Barthes, isso não seria possível no cinema, pois os espectadores de cinema estão apressados e não teriam o tempo necessário para se deter diante da imagem fotográfica, dada a rapidez da apresentação das imagens em um filme.

Contrariamente a Barthes, o pesquisador francês Raymond Bellour reencontra essa mesma possibilidade na observação suspensa de um fotograma de um filme. Segundo ele, num primeiro momento, ao se olhar uma fotografia dentro de um filme, ela se torna um elemento como outro qualquer. No entanto, a presença de uma fotografia na tela produz uma perturbação muito particular. Mesmo que o filme continue em seu ritmo, ele parece congelado, suspenso, criando no espectador um movimento de recuo próximo à fascinação. Esse efeito mostra que o poder da fotografia é imenso e se mantém mesmo em uma situação em que ela já não é mais ela mesma. A diferença importante entre os dois autores reside no fato de que Barthes analisa a fotografia direta e pura, "a forma fotográfica", enquanto Bellour considera a fotografia em suas inúmeras variações, dentro de cada dispositivo, em uma relação recíproca com o cinema, o vídeo e as tecnologias digitais. Segundo ele, ao inserir uma foto em um filme, ela se torna um dispositivo

que transforma esse "espectador apressado" em "espectador refletido" (Bellour, 2020, p. 75-76)[29].

Na sequência de Clara e sua família, as fotos evidenciam as relações dentro da casa, expondo as complexidades das relações entre patrões e empregadas, muito distantes de uma relação pacífica na qual as empregadas seriam integradas e fariam parte da família, das relações de proximidade dos "gente da casa", como afirma Gilberto Freyre:

> A casa-grande fazia subir da senzala para o serviço mais íntimo e delicado dos senhores uma série de indivíduos amas de criar, mucamas, irmãos de criação dos meninos brancos. Indivíduos cujo lugar na família estava sendo não o de escravos, mas o de pessoas de casa. Espécie de parentes pobres nas famílias européias. À mesa patriarcal das casas-grandes sentavam-se como se fossem da família numerosos mulatinhos. Crias. Malungos. Moleques de estimação. Alguns saíam de carro com os senhores, acompanhando-os aos passeios como se fossem seus filhos. (Fryere, 2019, p. 226)

No filme de Mendonça, essas relações são representadas como fantasmas do passado, desvelando outras dimensões desse mundo harmonioso e de seus "parentes pobres". Ao olhar as fotos, Clara, seu irmão e sua cunhada conversam e tentam se lembrar do nome de uma das empregadas que roubou joias, o que leva a cunhada de Clara a dizer: "a gente explora, eles nos roubam de vez em quando, e é assim mesmo, né". Na mesma sequência, a silhueta da antiga empregada, aquela que foi fotografada, atravessa o corredor, e Clara se lembra de seu nome: esse espectro da empregada negra reaparecerá mais tarde no filme, quando Clara sonha com essa imagem fantasmagórica, que novamente lhe rouba suas joias.

29 Este documentário mostra a realização de um filme, interrompida e retomada posteriormente. Primeiramente, Eduardo Coutinho decide filmar uma ficção biográfica sobre o assassinato do líder da Liga Camponesa João Pedro Teixeira, cujos personagens são interpretados por sua própria esposa e filhos. Devido ao golpe de Estado que instaurou uma ditadura civil-militar, as filmagens são interrompidas e, dezessete anos depois, Coutinho retorna à região, com sua equipe, para documentar o destino dos camponeses durante o período ditatorial, especialmente o de Elisabeth Altino Teixeira, esposa de Teixeira.

Além disso, essa dimensão fantasmática é ainda reforçada por fantasmas produzidos, por assim dizer, "dentro" do próprio filme. Como em seu documentário *Retratos Fantasmas*, que citamos na introdução desta parte, o diretor cria uma relação de memória com seus filmes anteriores, mas também com um passado diegético, instituído e construído dentro do próprio filme. Assim, a sequência do início de *Aquarius* reaparece aqui, não como um flashback, mas através das imagens fantasmagóricas dos personagens do passado, como a tia e o marido de Clara, ou ainda a cômoda que reaparece quando Clara recebe um jovem prostituto — a mesma cômoda que vimos no início do filme, sobre a qual sua tia fazia amor na juventude.

Voltemos à cena em que Clara, seu irmão e sua cunhada olham um álbum de família. Essa cena se embaralha e se complexifica quando intervém Ladjane, que até então permanecera na cozinha. Ela interrompe o diálogo familiar para oferecer vinho e mostrar a foto de seu filho, atropelado anos atrás por um carro, sem que a polícia tenha feito qualquer esforço para investigar o caso: esse *punctum* deixa todos os membros da família em silêncio e indiferentes.

Ao interromper e interpelar a família, Ladjane desorganiza a lógica dos espaços estabelecida desde o início da cena (a cozinha de um lado e a sala de outro). Como algumas das empregadas fotografadas, vê-se apenas parte do corpo de Ladjane, ainda que sua voz seja ouvida. Assim se desconstrói o sofisma enunciado por Clara em vários momentos do filme, segundo o qual "Ladjane, você faz parte da família", sendo ela devolvida ao seu status de doméstica ladra, o mesmo daquela que víamos nas fotografias.



13 – *Aquarius*: Ladjane, a empregada da casa, sai de seu lugar para mostrar a foto de seu filho para a família.

Por meio dessa montagem construída com planos rápidos, alternando fotos e a sala como espaço central da sequência, o filme materializa de certa forma as contradições pensadas na obra de Freyre sobre o espaço da Casa Grande, entre a vida íntima e as relações complexas e ambíguas entre senhores e escravizados no passado colonial — relações que aqui ressoam nas relações entre patroas e empregadas.

Ladjane, então, mostra a foto de seu filho para Clara, seu irmão e sua cunhada: os três lançam um breve olhar para a pequena foto, sem demonstrar muito interesse. Mas, se eles olham a foto, nós, espectadores e espectadoras, não a vemos, pois toda essa sequência é construída a partir do ponto de vista dos patrões, e a imagem do filho desaparecido está ausente, nesse espaço da "Casa Grande" onde os lugares são definidos e determinados, apesar da maneira condescendente que Clara adota com sua empregada — a mesma condescendência que manifesta, ainda jovem, em relação ao porteiro a quem leva sanduíches.

Em uma sequência anterior à do álbum de fotos, Clara, seu sobrinho e a namorada dele vão à festa de aniversário de Ladjane, na casa dela, em Brasília Teimosa, um bairro popular situado entre Boa Viagem e o centro de Recife. Essa sequência reforça nossa hipótese de que nesses filmes estão presentes os espectros da Casa Grande e da Senzala, mas também dos Sombrados e dos Mucambos. A distância que separa o apartamento de Clara da casa de sua empregada faz referência ao segundo livro de Freyre: durante a festa de aniversário de Ladjane, a foto de seu filho ocupa o centro da imagem e da sequência.



14 – *Aquarius*: festa de aniversário de Ladjane – finalmente vemos a foto de seu filho

Na cena em que a família folheia os álbuns de fotografias, a imagem espectral do filho de Ladjane se manifesta por sua própria ausência no enquadramento, permanecendo invisível para o espectador — embora já a tivéssemos vislumbrado anteriormente, no espaço possível, representado pela casa e pelo bairro de Ladjane.

Tanto em *O Som ao Redor* quanto em *Aquarius*, além do uso particular da trilha sonora e da montagem, o recurso do fora de campo se destaca como um dos elementos incorporados do universo do cinema de horror. Ele contribui decisivamente para instaurar uma atmosfera de inquietação e expectativa contínua, marcas distintivas da estética cinematográfica de Kleber Mendonça Filho.

2.2 Fantasmas fora de quadro

Marie-France Briselance e Jean-Claude Morin, em *Grammaire du Cinéma* (2010), oferecem uma definição do fora de campo bastante técnica. Eles afirmam que o fora de campo é, "durante a filmagem de um plano, a parte do espaço que a câmera não vê e jamais verá em momento algum". Por sua vez, Marie-Thérèse Journot afirma que, quando integrado à diegese, o fora de campo é "o espaço imaginário tridimensional sugerido e ocultado pelo enquadramento" (Journot, 2010). Foi André Bazin quem primeiro refletiu sobre o fora de campo, inscrevendo-o numa continuidade com o campo visual:

> Os limites da tela não são, como o vocabulário técnico às vezes poderia sugerir, a moldura da imagem, mas sim uma máscara que só pode revelar parcialmente a realidade. O enquadramento polariza o espaço para dentro, enquanto tudo o que a tela nos mostra está, ao contrário, destinado a se prolongar indefinidamente no universo. [...] A tela não é uma moldura como a de um quadro, mas uma máscara que deixa perceber apenas uma parte do acontecimento. Quando um personagem sai do campo da câmera, aceitamos que ele escapa do campo visual, mas ele continua a existir, idêntico a si mesmo, em outro ponto do cenário que permanece oculto para nós. A

> tela não possui bastidores — ela não poderia tê-los sem destruir sua ilusão específica, que é a de fazer de um revólver ou de um rosto o centro do universo. Ao contrário do espaço da cena teatral, o espaço da tela é centrífugo. (Bazin, 1999, p. 160)

Em sua obra *Une Praxis du Cinéma*, Noël Burch propõe uma classificação do fora de quadro, dividindo-o em seis zonas distintas. Entre elas, destacam-se o espaço que ultrapassa os quatro limites do enquadramento, o espaço situado atrás do cenário e aquele que se encontra atrás da própria câmera. Burch entende o fora de quadro como um território que, embora invisível à câmera, participa ativamente da construção espacial do filme (Burch, 1986).

Essa concepção, contudo, é criticada por Pascal Bonitzer. Para ele, é problemático distinguir dois tipos de fora de quadro: um concreto — que poderia, futuramente, ser integrado ao quadro — e outro puramente imaginário, nunca perceptível. Segundo Bonitzer, o fora de quadro é, por definição, o que não se vê e que jamais será visto. Ele argumenta que o espaço cinematográfico se articula por meio de um "fora de quadro diversificado", mobilizado pelo deslocamento do olhar — seja pelo movimento da câmera, pela mudança de eixo ou pelo reenquadramento (Bonitzer, 1976, p. 17).

Essa relação entre o que é mostrado e o que permanece oculto é particularmente explorada nos filmes de horror, gênero tão relevante para o cinema de Kleber Mendonça Filho. Neles, a tensão entre o quadro e o fora de quadro se torna um elemento central, não apenas para expressar o olhar do cineasta sobre o real, mas também para posicionar o espectador em relação ao que lhe é mostrado — ou, precisamente, ao que lhe é ocultado. O jogo entre o visível e o invisível ativa a imaginação do público e é responsável por sentimentos de expectativa, medo e surpresa.

O filósofo Eric Dufour reflete sobre essa dinâmica no cinema de horror e observa que "qualquer mínima reflexão sobre o cinema de horror comprova imediatamente que ele nunca mostra aquilo que parece mostrar". Em outras palavras, o verdadeiro efeito de horror não nasce do que é plenamente exibido, mas do que se insinua sem se revelar completamente

> Na verdade, o filme de horror só pode funcionar como o ser, segundo Heidegger, que apenas se mostra ao mesmo tempo em que se retira (todo desvelamento é também, simultaneamente, um velamento). Em outras palavras, o filme de horror subtrai, isto é, sugere tanto mais quanto mostra. (Dufour, 2006, p. 103)

No cinema de Kleber Mendonça Filho, o gênero do horror é uma inspiração constante, especialmente a obra do cineasta John Carpenter, como já destacamos. Em seus filmes, a relação entre montagem e trilha sonora é carregada de múltiplos significados, e frequentemente é o que não se vê que assombra a imagem central do enquadramento; em outras palavras, retomando um termo empregado por Éric Dufour para o cinema de horror, os elementos ou "figuras" são muito mais sugeridos do que mostrados.

Em *Aquarius,* a mise-en-scène constrói uma tensão a partir da qual a câmera adota o ponto de vista da personagem principal, Clara, uma mulher que vive sozinha em um edifício completamente vazio. A câmera acompanha seu olhar para as estranhezas que surgem no prédio, como a orgia organizada no apartamento abaixo do seu, que ela observa pelas frestas da porta do vizinho. Por outro lado, a câmera também observa Clara, seguindo-a, instaurando o que Marc Vernet denomina como uma câmera subjetiva — isto é, o olhar de alguém ou de algo situado fora de quadro, que vigia a protagonista e cria, no público, um sentimento constante de expectativa, como se algo estivesse prestes a acontecer com a personagem. Essa atmosfera é habilmente construída pela combinação entre montagem, enquadramentos, movimentos de câmera e trilha sonora, reforçando a tensão pelo que se aguarda do fora de quadro.



15 – *Aquarius*: Clara é observada ao chegar em casa

A atmosfera de expectativa também está presente em *O Som ao Redor*, reforçando o clima de tensão e antecipação instaurado desde as primeiras sequências do filme. Como já havíamos destacado anteriormente, a leitura do roteiro revela sequências que, inicialmente, estavam escritas, mas que no filme final são apenas sugeridas ou desveladas apenas no desfecho da narrativa. Trata-se de uma estratégia que introduz uma nova figura, identificada por Éric Dufour como o desfecho tardio característico de certos filmes de horror.

No roteiro original de *O Som ao Redor*, estava prevista, logo no início do filme, uma breve sequência em que Clodoaldo aparecia com seu irmão durante o enterro de seu pai. A supressão dessa cena gera, ao longo de toda a narrativa, um questionamento contínuo sobre as verdadeiras intenções desses personagens misteriosos, que demonstram um conhecimento profundo dos moradores da rua, especialmente de Francisco, o velho patriarca — responsável pelo assassinato do pai deles, como descobrimos apenas no final do filme. Assim, como observa Dufour, em certos filmes de horror o que foi sugerido ao longo da trama é

revelado apenas no desfecho. No final de *O Som ao Redor,* é enfim desvelado: Clodoaldo e seu irmão retornaram para vingar a morte de seu pai, evocando os espectros das fotografias mostradas no início da narrativa.

Mais uma vez, a leitura do roteiro evidencia uma escolha consciente da mise-en-scène em privilegiar o fora de quadro. No projeto inicial, Francisco liga para Clodoaldo para propor que ele se torne seu guarda-costas, após o assassinato de um de seus homens de confiança em sua fazenda localizada em Bonito, uma região rural do interior de Pernambuco. Clodoaldo, acompanhado de seu irmão, revela que o homem morto no dia anterior havia assassinado seu pai, em 27 de abril de 1984. Surpreso, Francisco reconhece o nome do pai dos dois homens e percebe que se trata de um ajuste de contas, remetendo aos antigos conflitos pela posse da terra no Nordeste do Brasil — conflitos estes já sugeridos pelas fotografias que compõem a abertura do filme. No roteiro original, a sequência se encerrava com a seguinte descrição:

> Francisco fica mudo e faz um leve movimento de defesa enquanto Clodoaldo se aproxima com uma faca de médio porte. Cláudio enfia uma almofada de couro na cara de Francisco, que grita como um porco, enquanto os dois desferem uma dezena de golpes rápidos em seu tórax, dois deles no pescoço. Agonizando, VEMOS aos poucos manchas de sangue formando-se na camisa de Francisco, seu pescoço e sua boca abertos. (Mendonça Filho, 2020, p. 129)

Em outra sequência do filme, Clodoaldo mostra a seus colegas, em seu telefone celular, cenas de assassinato e até o acidente que matou a irmã de um dos agentes: imagens violentas, que são vistas pelos personagens, mas jamais mostradas ao espectador. Essas imagens fora de quadro pairam como fantasmas ao longo de todo o filme; um sentimento de insegurança assombra todos os personagens daquela rua. Mais do que uma encenação explícita da violência, o diretor filma um "sentimento de violência" — ou o fantasma da violência —, que está sempre sugerido, mas nunca efetivamente mostrado.



16 – *O Som ao Redor*: os vigias assistem imagens violentas de um acidente, não mostradas no filme.

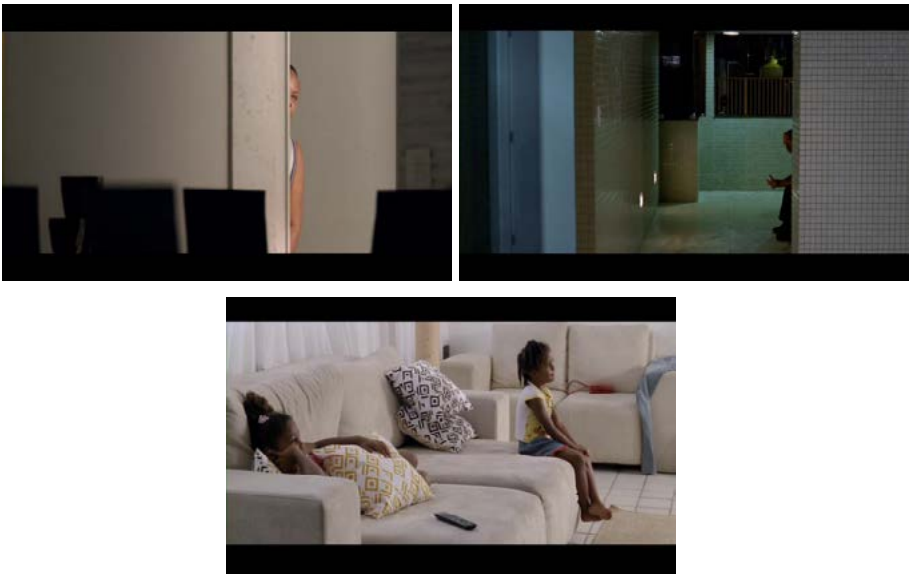
Em *O Som ao Redor*, mais do que uma síntese, é por meio de uma alegoria da história colonial que se compreendem melhor as relações complexas da sociedade brasileira atual. Os personagens do filme de Mendonça se inscrevem em uma via pós-moderna, que dá grande importância à sua subjetividade. Problemáticas características do mundo contemporâneo, como o individualismo e a solidão, são tratadas no filme por meio de personagens como João, que perambula pela rua sem grande motivação para vender os apartamentos da família, ou ainda Beatriz, cuja vida de dona de casa de classe média, feita de tédio e ociosidade, a leva a buscar prazer com os eletrodomésticos: o aspirador, com o qual ela compartilha um baseado, ou a máquina de lavar em processo de centrifugação, da qual se serve para se masturbar e gozar.

Kleber Mendonça complexifica essas "pequenas erupções interiores" ao inseri-las em relações sociais que, em *O Som ao Redor*, são analisadas no contexto de um processo histórico, no cruzamento entre a grande e a pequena história. Isso é anunciado na sequência em que João, do alto de um edifício, observa de longe a cidade do Recife, enquanto a câmera, em um zoom rápido, mostra um pequeno parafuso pousado no parapeito do telhado. Como ressalta o filme, o sentimento de insegurança, a atmosfera de violência e as tensões cotidianas entre as classes sociais estão enraizados em relações sociais herdadas da história colonial do Brasil, com seus 300 anos de escravidão. Estudando esse processo, a historiadora Célia Maria Marinho de

Azevedo demonstra de que maneira, durante as últimas décadas do século XIX, o imaginário do medo em relação aos negros e mestiços, libertos ou não, se instala entre as elites e as camadas médias da sociedade branca brasileira (Azevedo, 2004). O medo crescente teve como causas, entre outras, o movimento de libertação de São Domingos, a "Revolta dos Malês" em 1835, em Salvador, e as rebeliões cada vez mais frequentes de escravizados, com seu deslocamento do Nordeste para as plantações de café em São Paulo. Para essa elite, consciente do caráter inevitável da abolição, o fim da escravidão representava não apenas uma transformação econômica, mas uma catástrofe social, em uma sociedade impregnada pelas teorias deterministas raciais, onde a superioridade da raça branca impunha, de forma incondicional, a busca pela homogeneização social.

Em *O Som ao Redor*, os papéis se invertem: o medo obriga a elite e a classe média a se agruparem atrás de grades e sob vigilância constante de dispositivos de segurança. Nessa cultura do medo — que, como diria o filósofo Marc Crépon (2010), "nunca é totalmente dissociável de uma cultura do inimigo" — o diretor enfatiza o sentimento de paranoia coletiva da classe média emergente, apavorada com a suposta "invasão" das classes desfavorecidas[30]. Assim, não apenas a chegada insólita dos seguranças liderados por Clodoaldo instala, pouco a pouco, uma sensação de invasão no seio dessa elite branca, como também a atmosfera de tensão e o sentimento de violência se estabelecem por meio de uma mise-en-scène que valoriza o fora do quadro e se inscreve no cotidiano. Em diversas sequências, os empregados domésticos escutam por trás das portas: o filho e a neta de Maria, antiga empregada de João; o neto de Francisco, que cuida dos negócios imobiliários da família; o porteiro do prédio, que observa João beijar a namorada no elevador após uma reunião de condomínio; ou ainda outro porteiro que se vinga, depois de ser desprezado por uma patroa, riscando a pintura de seu carro.

30 Ver também Fotorelli, 2013, p. 83-97.



17 – *O Som ao Redor*: os empregados da casa invadem os espaços e observam os patrões

Ao contrário de certo cinema brasileiro do início dos anos 2000, no qual a violência das favelas, espetacularizada, representava um mundo imerso na catástrofe das relações sociais de classe e raça — como em *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, ou *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha —, Mendonça propõe uma tensão na qual a violência, embora presente ao longo de toda a narrativa, jamais é explicitamente mostrada ou transformada em espetáculo.

Ainda assim, a violência se manifesta de forma latente nas tensas relações de classe e raça, funcionando como uma negação das idealizadas relações de harmonia e equilíbrio que sustentam o mito da democracia social brasileira, conforme descrito por Gilberto Freyre. Essa violência não é mostrada diretamente, mas paira sobre o filme como uma presença constante fora de quadro — um *ao redor* que se materializa nos ruídos da cidade e da vizinhança, como os insistentes latidos do cachorro que impedem Beatriz de dormir, síntese sonora de um mal-estar difuso.

Esse clima de suspense se espalha em *O Som ao Redor* e também é verificado em *Aquarius,* ambos flertando, mais uma vez, com o gênero

do cinema de horror. Como explica Dufour, "o que importa são sobretudo todos os momentos em que nada acontece, de modo que o filme se torna, antes de tudo, uma acumulação de sinais, a partir dos quais é possível que algo aconteça, sem que se veja, em outro lugar ou aqui, agora ou mais tarde" (Dufour, 2006, p. 22).

Enquanto *Aquarius* termina com uma sequência catártica, na qual Clara atira tábuas infestadas de cupins sobre a mesa da imobiliária, em *O Som ao Redor*, a violência se mantém no fora do quadro, e a mise-en-scène constrói uma atmosfera impregnada de tensão e expectativa. Essa atmosfera invade os sonhos dos personagens, reforçando as ambiguidades entre mostrar e sugerir, e a encenação recorre, ainda, a representações de caráter surrealista.

2.3 As questões do surrealismo nos dois filmes

Como vimos, o gênero do cinema de horror desempenha um papel muito importante no cinema de Kleber Mendonça Filho e ilumina as problemáticas abordadas em seus filmes, estabelecendo, inclusive, uma conexão com os vestígios do passado (e apropriando-se de outras influências, como o cinema de ficção científica ou o faroeste, como em *Bacurau* (2019), que abordaremos na quarta parte deste trabalho). Em *O Som ao Redor* e *Aquarius*, além dos efeitos de surpresa e do uso do fora do quadro, o surrealismo inspira a narrativa fílmica, especialmente por meio da introdução de sequências de sonho, que reforçam a atmosfera de estranheza fantasmagórica e estabelecem uma ligação entre o presente e o passado.

No *Primeiro Manifesto* de 1924, André Breton destaca o lugar do sonho na nova concepção de mundo pensada pelos surrealistas. Inspirados pelos estudos de Freud sobre o sonho, especialmente sua obra *A Interpretação dos Sonhos* (1899), os surrealistas consideram que o sonho revela "os mecanismos obscuros da mente". O cinema interessa aos surrealistas por sua própria materialidade e pelas possibilidades que oferece para representar visões oníricas, frequentemente situadas no limiar entre sonho e realidade, como nos filmes de Luis Buñuel. Em Kleber Mendonça Filho,

a inspiração surrealista surge como um dispositivo para filmar sentimentos como o medo ou a desconfiança em relação às classes populares.

Em *Aquarius,* Clara sonha com o retorno da empregada doméstica vista nas fotos durante a sequência em família. Nessa cena, diversos planos se sucedem: primeiro, a sala de estar vazia e na penumbra; depois, um plano da cozinha vista a partir da sala e da empregada lavando a louça; um plano dela caminhando de costas pelo corredor, criando um efeito que reforça a impressão de sonho. Ao chegar ao quarto de Clara, ela revira suas joias, enquanto Clara está deitada na cama, vestida de branco.

A sequência se encerra com a sucessão rápida de diversos planos: a empregada doméstica diz à patroa que está sangrando; o sangramento no seio esquerdo da patroa, visível através de seu blusão; a cômoda da tia Lúcia no centro do apartamento vazio; e, por fim, uma porta que se fecha e desperta Clara de seu pesadelo. Um sonho que recapitula todos os medos da protagonista: o fantasma da empregada, o retorno de seu câncer e a possível perda de seu apartamento.



18 – *Aquarius*: Clara com a imagem do fantasma de sua antiga empregada que vem roubá-la em seu sonho

Em *O Som ao Redor*, os sonhos dos personagens representam a violência e materializam o sentimento de insegurança em diversas cenas: Beatriz acorda com os latidos do cachorro do vizinho, fuma um baseado, sobe até seu terraço e avista um garoto negro no telhado ao lado — sonho ou realidade? Em outra cena, sua filha sonha com uma horda de homens invadindo o prédio. Em mais uma cena, particularmente significativa, João e sua namorada visitam a fazenda do avô, Francisco, o patriarca. A sequência começa com a chegada à fazenda, localizada em Bonito, no interior de Pernambuco. Em câmera subjetiva, vemos uma estrada de terra em um movimento panorâmico para frente; as imagens se fundem com as da antiga casa, diante da qual o avô espera por João e Sofia.

Após um almoço na sala e uma conversa em que o avô, de maneira intrusiva, pergunta se eles vão se casar. Na sequência seguinte, o casal se levanta e começa a explorar diferentes cômodos da casa, inclusive os espaços que antes eram destinados aos escravizados e aos empregados da elite branca. Nessas salas escuras, situadas sob a grande casa, João e Sofia escutam os passos do velho patriarca atravessando os ambientes. O casal experimenta uma sensação de inquietação e expectativa constante, evocando o estado vivido pelos antigos escravizados no passado colonial: um passado fantasmagórico, encarnado na figura de Francisco, o avô, que paira sobre todo o filme — à semelhança dos sons que invadem permanentemente a vida cotidiana dos personagens.



19 – *O Som ao Redor*: entre o sonho e a realidade, João e Sofia visitam a fazenda de Francisco

O casal continua sua visita pelos arredores e pela zona rural: primeiro, João e Sofia passam em frente à escola João Carpinteiro — uma nova referência ao cineasta John Carpenter, já mencionada no curta-metragem de Mendonça analisado anteriormente. Na varanda em frente à escola, crianças aprendem a ler, remetendo às fotos do movimento camponês vistas no início do filme. Em seguida, após passarem por uma usina de açúcar desativada, o casal se encontra em meio a um cinema em ruínas; na trilha sonora, uma mistura de música misteriosa e gritos de pavor remete aos filmes de terror. O que parecia ser uma tranquila visita à propriedade da família transforma-se em pesadelo quando as águas da cachoeira onde João e Sofia chegam e se banham se tornam sangue. Sangue dos antigos escravizados? Sangue dos assassinatos nas lutas camponesas? Um presságio da morte do avô ao final do filme?

Essas imagens remetem ao passado colonial e, por justaposição, à continuidade de um regime de exploração de uma população subalternizada, representada no fim dessa sequência: João acorda em sua cama, em seu apartamento urbano, sob o olhar e o sorriso — talvez não tão inocente — da neta de sua antiga empregada doméstica. Uma menina negra, aprisionada na mesma posição subalterna que sua avó e sua mãe. A conclusão da sequência onírica da visita à propriedade rural pode, assim, ser interpretada como a representação do recalque, por parte dessa elite brasileira, do legado da história da escravidão no Brasil.



20 – *O Som ao Redor*: o pesadelo de João, que acorda sob o olhar da neta da empregada doméstica.

Nessas diferentes sequências, a inspiração surrealista, por meio da representação dos sonhos, contribui — por meio das imagens — para encenar um sentimento abstrato de medo em relação às camadas populares e de temor do outro. Em *Aquarius* e *O Som ao Redor*, esses temores estão associados às relações sociais de raça e classe herdadas do passado, e os personagens raramente são filmados fora do espaço do bairro onde vivem, principalmente na região central do Recife. De fato, em Recife, como em outras cidades brasileiras, os centros históricos foram sendo progressivamente abandonados pelas classes médias e altas, que passaram a se instalar à beira-mar. O início de *Aquarius* evidencia esse processo por meio de uma montagem de fotos que retratam a urbanização de Boa Viagem — o bairro de Clara, que também é onde se localiza a rua principal de *O Som ao Redor*, um protótipo da Casa Grande pensado por Gilberto Freyre.

Os espaços do centro do Recife preservam vestígios do passado e foram utilizados por diversos cineastas, como analisaremos na terceira parte deste trabalho. No entanto, como vimos, os personagens dos filmes de Kleber Mendonça Filho permanecem, na maior parte do tempo, circunscritos ao espaço simbólico da Casa Grande. O próprio documentário do diretor, *Retratos Fantasmas*, é construído seguindo essa mesma lógica: parte do apartamento da família, onde ele realizou vários de seus filmes, para só então, na segunda parte do documentário, avançar em direção ao centro do Recife e registrar a história das antigas salas de cinema da cidade.

2.4 O patriarca, a Casa Grande e a cidade

Em *Casa-Grande & Senzala*, Gilberto Freyre defende o engenho de açúcar como modelo fundamental da formação da sociedade brasileira, no qual o homem — proprietário e pai de família — é uma peça central na engrenagem do sistema colonial, estabelecendo assim o patriarcado como uma categoria importante. Segundo Bezaquen de Araújo (1993, p. 54): "Esta categoria nos remete ao ideal de uma família extensa, híbrida e — um pouco como no Velho Testamento — poligâmica, na qual senhoras e escravizadas, herdeiros legítimos e ilegítimos convivem sob a luz ambígua da intimidade e da violência, da disponibilidade e da confraternização."

Já destacamos anteriormente que, em *O Som ao Redor* e *Aquarius*, as questões relativas à sexualidade — tão centrais em *Casa-Grande & Senzala* — não são exploradas nessa perspectiva nos dois filmes. Nesse sentido, é mais apropriado aproximar essas obras de *Sobrados e Mucambos*, livro no qual Gilberto Freyre enfatiza as transformações da sociedade brasileira a partir do século XIX. O modelo patriarcal daria lugar a relações burguesas, rompendo assim o microcosmo dos vínculos sociais e sexuais que caracterizavam a autocracia dos engenhos de açúcar da era anterior. No entanto, o espectro do patriarcado, por meio da figura do *pater familias*, permanece em ambos os filmes, reforçando a multiplicidade de camadas históricas que compõem suas narrativas fílmicas.

Em *Aquarius*, esse arquétipo freyriano é encarnado pelo avô do jovem ambicioso Diego (Humberto Carrão). O personagem, chamado Geraldo Bonfim, é interpretado por Fernando Teixeira, que também deu vida a Vieira — o patriarca que atravessa todas as épocas no filme *O Nó do Diabo*. Em *Aquarius*, ele aparece primeiro no início do filme, durante uma visita cordial na qual, junto ao neto, apresenta a Clara o projeto imobiliário e tenta convencê-la a vender seu apartamento. Ele reaparece na sequência final, na agência imobiliária, onde é confrontado por Clara, que o ameaça com a revelação de informações comprometedoras sobre seu passado familiar. Ao longo do filme, é Diego quem assume a linha de frente nos negócios da família, representando seus interesses com uma postura calculada e aparentemente cordial. No entanto, é apenas no desfecho que o verdadeiro centro de poder se revela: o avô, figura patriarcal por excelência, assume o protagonismo do embate com Clara, adotando uma postura autoritária e desdenhosa. Sua entrada em cena reforça a persistência simbólica das estruturas patriarcais e hierárquicas que sustentam a elite representada no filme.

Em *O Som ao Redor*, a figura patriarcal, encarnada por Francisco, é ainda mais presente, embora só apareça em cena 50 minutos após o início do filme, durante seu primeiro encontro com Clodoaldo, na cozinha do apartamento. Nessa primeira conversa, o jovem vigilante se apresenta acompanhado de Fernando um de seus colegas que trabalha na segurança do bairro. Fernando é imediatamente tratado com desprezo pelo patriarca, que quase não o olha e zomba de seu olho deficiente — um desdém provavelmente ligado também à cor de pele escura do personagem. Em

resposta, Fernando retruca dizendo que Lampião também tinha apenas um olho, mas havia matado muitas pessoas — uma evocação da figura histórica do mais famoso cangaceiro, frequentemente revisitado como símbolo de resistência popular, como discutido no primeiro capítulo deste trabalho, ao analisarmos o filme *Baile Perfumado*.

Assim como o personagem espectral de Hamlet na peça de William Shakespeare, o patriarca é mencionado desde o início do filme e ao longo de sua trama, embora só apareça de fato no meio da narrativa. A mise-en-scène contribui para reforçar esse caráter fantasmagórico do personagem, como já observado na sequência da propriedade rural: ele espera o jovem casal diante de uma casa fantasma e, nas cenas seguintes, vaga por ela como um espectro, enquanto os jovens escutam seus passos vindos dos espaços outrora ocupados por escravizados, no porão da casa senhorial.

Em outra sequência de *O Som ao Redor,* mostrada nos fotogramas abaixo, Francisco atravessa a rua durante a noite — seu domínio — e as luzes se acendem com sua passagem. Ele segue em direção à praia, onde esse personagem fantasma mergulha e enfrenta o mar revolto e os tubarões — a sequência se encerra com um cartaz que alerta: "Perigo. Zona propensa a ataques de tubarões".



21 – *O Som ao Redor*: o patriarca Francisco se banha no mar durante a noite

Enquanto essas duas figuras masculinas encarnam o espectro do modelo patriarcal que paira sobre os dois filmes, os personagens dos netos também remetem a modelos herdados do passado brasileiro estudado por Freyre. Tanto João, de O Som ao Redor, quanto Diego, de Aquarius, estudaram no exterior e assumem os negócios da família, como faziam os filhos da elite rural, tradicionalmente enviados à Europa para concluir sua formação.

Além desses arquétipos masculinos que remetem ao passado brasileiro e à obra de Freyre, observa-se que, em ambos os filmes, a vida dos personagens se desenrola quase sempre no bairro de Boa Viagem — espaço que remete, mais uma vez, aos vestígios da organização econômica, social e cultural do Brasil. Uma organização na qual o engenho de açúcar se estabelecia como o núcleo central do modelo de família patriarcal.

> A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social e político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o bangüé, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo da família [...]); da vida sexual e da família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o tigre [...] do banho de rio [...] o lava-pés); de política (o compadrismos). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa Casa de misericórdia, aparando os velhos e as viúvas, recolhendo órfãos (Freyre, p. 12)

Em *O Som ao Redor,* a visita de João à fazenda da família é o único momento em que saímos do bairro de Setubal: uma escapada onírica que reforça o mimetismo entre aquela rua por onde transitam os personagens e a antiga propriedade agrária. Em uma visita imobiliária, João acessa a cobertura de um dos prédios pertencentes à sua família para mostrar a vista. Enquanto conversa ao telefone com o avô, a câmera realiza uma sucessão de planos gerais em movimento: primeiro, um plano aberto mostra os apartamentos do bairro; em seguida, com um zoom, vislumbramos uma favela entre os edifícios de alto padrão; no plano seguinte, vê-se ao longe o centro do Recife; um movimento panorâmico para baixo revela uma floresta que separa a zona norte do Recife do bairro de Boa Viagem, até que a câmera termina em um close de um

pequeno parafuso sobre o parapeito da cobertura. Toda essa sequência demarca o território onde se desenvolve a narrativa e onde se situam os limites simbólicos daquela rua — a Casa-Grande contemporânea.



22 – *O Som ao Redor*: planos sobre as casas modestas, depois sobre o centro do Recife a partir de um edifício de luxo em Boa Viagem

Em *Aquarius,* o centro do Recife aparece apenas uma vez, quando Clara se encontra com seu amigo Ronaldo Cavalcanti, proprietário de um jornal da cidade, que lhe fornece informações sobre o passado corrupto da família dona da imobiliária. Essa cena é filmada no interior do restaurante Leite, fundado em 1882, ainda no período imperial, durante o reinado de D. Pedro II, segundo e último imperador do Brasil independente.

Por um lado, esse restaurante simboliza o status dos personagens pertencentes a uma elite cujos laços familiares caracterizam o patrimonialismo brasileiro. Por outro, a sequência representa os vestígios do passado da cidade e a continuidade das relações sociais e econômicas, especialmente através da mídia — representada pelo

personagem Ronaldo — que assegura a perpetuação e o legado dessas estruturas. A cena termina com três fortes planos fixos de fotografias penduradas nas paredes do restaurante: retratos exclusivamente de homens brancos, vestidos com paletó e gravata — e, como seria de se esperar, políticos.



23 – *Aquarius*: fotos antigas do Recife decoram o restaurante Leite, no centro da cidade

Em *Era uma Vez Eu, Verônica* (2012), outro filme realizado em Recife por Marcelo Gomes, a protagonista mora no mesmo bairro onde foram filmadas as obras de Kleber Mendonça Filho. Embora esse filme não carregue os vestígios do passado sob a perspectiva patriarcal de Gilberto Freyre, ele estabelece uma relação com outros momentos históricos de Recife, ao mesmo tempo em que propõe representações bastante distantes do centro popular da cidade.

Era uma vez eu, Verônica retrata a passagem da adolescência para a vida adulta de sua personagem principal, que vive simultaneamente o fim de sua formação em psiquiatria, com seu primeiro estágio em um hospital público, e a doença do pai, por quem tem grande afeição. Protagonista importante da cinematografia pernambucana, Marcelo Gomes escreveu diversos roteiros significativos do cinema brasileiro recente; como diretor, abordou temáticas e utilizou estéticas bastante diversas.

Com este filme, Marcelo Gomes[31] afirma querer "fazer o retrato da realidade urbana", mas também construir uma personagem feminina inspirada em figuras de vários filmes de autor, como Cabíria, de *As Noites de Cabíria*, e Giulietta, *de Julieta dos Espíritos*, ambos de Federico Fellini, ou ainda Mônica, do filme homônimo de Ingmar Bergman.



24 – *Era uma vez eu, Verônica*: uma relação de filha/pai marcada por traços do passado

Se o bairro de Boa Viagem, visto através do olhar de Verônica se transforma e se moderniza — com a repetição de planos que mostram os canteiros de obras de novos edifícios nos cenários urbanos —, a casa onde vivem Verônica e seu pai representa, por sua vez, esse mesmo bairro (compartilhado com *O Som ao Redor* e *Aquarius*) em uma dimensão nostálgica da cidade.

Um dos primeiros planos do filme revela esse contraste: em um plano geral, vemos o pai de Verônica sentado na sala, cercado por diversos objetos que fazem referência ao Recife, como uma litogravura

31 Diversos trabalhos analisam essas questões no filme, levando em conta as complexidades das relações sociais de classe e raça no Brasil. Ver, por exemplo: AGUIAR SIMIM, Thiago, "Invisibilidade social a partir do filme *O Som ao Redor*: uma análise honnethiana das patologias sociais no Brasil", *Ciências Sociais Unisinos*, vol. 51, nº 1, 2015, pp. 52–60. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93838249007, consultado em 10 de novembro de 2023; COSTA, Maria Helena Braga, "Paisagens sociais e cinemáticas em *O Som ao Redor*", *Mercator*, Fortaleza, vol. 14, 2015, pp. 27–43. Disponível em: https://www.scielo.br/j/mercator/a/xPrtr-7b36rzpTFMB8SQjgdQ/?format=pdf&lang=en, consultado em 10 de dezembro de 2023; LUZ, Júlio César Alvez da; BRANDÃO, Alessandra Soares, "O povo ao redor ou o povo intruso de *O Som ao Redor*", *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 43, nº 46, 2016, pp. 145–156. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/114026, consultado em 7 de janeiro de 2024.

armorial[32] ou várias peças de artesanato, enquanto ouve uma antiga canção de frevo — Frevo da Saudade, do compositor pernambucano Nelson Ferreira.

Segundo o historiador Durval Albuquerque Jr., o saudosismo (nostalgia) foi constitutivo da identidade do Nordeste e da cidade do Recife. Sob esse ponto de vista

> [...] contribuirão decisivamente as obras sociológicas e artísticas de filhos dessa 'elite regional' desteritorializada, no esforço de criar territórios existências e sociais, capazes de resgatar o passado de glória da região, o fausto da casa-grande, a 'docilidade' da senzala, a 'paz e estabilidade' do Império. O Nordeste é gestado e instituído na obra sociológica de Gilberto Freyre, nas obras de romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz; na obra de pintores como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres etc. O Nordeste é gestado como o espaço da saudade dos tempos de glória (Albuquerque, 2001, p. 35)

No filme de Marcelo Gomes, Verônica se vê presa entre as transformações do seu bairro — em um ritmo acelerado de modernização urbanística — e seu universo familiar, nostálgico e decadente, cuja metáfora se expressa na doença do pai e nos problemas estruturais da casa. O conflito entre modernidade e tradição também se manifesta em outras duas dimensões do filme: por um lado, nas conversas de Verônica com suas amigas sobre sexualidade, filmadas em diferentes espaços de encontro da juventude recifense de classe média; por outro,

32 Em seus filmes, Marcelo Gomes desenvolve novos olhares sobre as relações entre espaço e tempo: sobre o Sertão, em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009) e *Estou Me Guardando para Quando o Carnaval Chegar* (2019); sobre a errância e a solidão, na cidade de Belo Horizonte, dos dois personagens de *O Homem das Multidões* (2013); sobre a genealogia de uma revolta abortada, em *Joaquim*, filme de 2017. Em *Paloma* (2022) Marcelo Gomes retorna ao interior da região Nordeste do Brasil para contar a história de uma agricultora transgênero que sonha em se casar na igreja com seu companheiro. Fonte: Marcelo GOMES, "Marcelo Gomes ('Era uma vez eu, Verônica')", entrevista a Eduardo Lucena, *2001 – O cinema está aqui*, 13 de maio de 2013. Disponível em: https://2001indica.com.br/entrevista-exclusiva-marcelo-gomes-era-uma-vez-eu-veronica/, consultado em 5 de janeiro de 2023.

no personagem de Gustavo, interpretado por João Miguel, profundamente apaixonado por Verônica, a quem declara seu amor romântico ao longo de todo o filme.

O estado psíquico da personagem e seus questionamentos existenciais — que remetem ao cinema bergmaniano referenciado por Marcelo Gomes — se refletem nos planos filmados da cidade, onde espaço e tempo se entrelaçam em um processo de espetacularização. Esse conceito de espetacularização deriva dos discursos sobre saúde pública e arte na Europa do século XIX e nas primeiras décadas da República brasileira, e se traduz, nas últimas décadas, por um processo de "verticalização" do Recife e pela tentativa de gentrificação do centro antigo da cidade — gentrificação que, por sua vez, se acelerou no bairro de Boa Viagem, onde vive Verônica (Da Silva, 2023, p. 71).

Como em *Aquarius*, pai e filha visitam juntos o centro da cidade, e o pai compartilha comentários nostálgicos sobre as transformações do bairro: salas de cinema de arte que foram fechadas, lojas antigas também fechadas — um passado em ruínas. "É isso, o centro do Recife", como ele afirma. A mesma nostalgia é sentida por Clara no filme de Mendonça Filho, na sequência que se passa no centro da cidade. Toda a sequência de Verônica com o pai, filmada em travelling com câmera na mão, se encerra com um plano sobre os rostos dos dois personagens: o olhar do público se concentra no sentido nostálgico da cena, enquanto as populações desfavorecidas e subalternas aparecem apenas ao fundo do quadro, reforçando o ponto de vista do pai e da filha.

Na filmografia produzida no estado de Pernambuco, outros filmes mostram o centro da cidade e propõem olhares completamente distintos, ainda que igualmente assombrados pelo passado do Brasil e de Recife. Mas é importante destacar que, se os vestígios do passado emergem por meio da figura do pai de Verônica, esse personagem do pai doente está distante do modelo patriarcal presente nos dois filmes de Mendonça. Além disso, o filme não sugere que pai e filha pertençam a uma elite herdeira assombrada pelo passado patriarcal freyriano.

Isso se evidencia especialmente no caso da personagem Verônica que, ao final do filme, opta por viver um prazer sexual hedonista em vez de aceitar a relação romântica tradicional proposta pelo apai-

xonado Gustavo — ainda que sua escolha de permanecer ao lado do pai sugere um complexo de Édipo não resolvido.

3. Espectros Mestiços

3.1 Uma casa assombrada no meio de um canavial

No início de *Açúcar*, os planos dos canaviais se sucedem e formam uma paisagem que remete imediatamente à região da Zona da Mata, uma área do interior do estado de Pernambuco onde se desenvolveu a economia da cana-de-açúcar nos primeiros anos da colonização portuguesa, no início do século XVI, e que é o cenário de *Casa-Grande & Senzala*. De repente, um barco à vela surge no meio desses espaços ondulados e dessa vegetação verdejante. Um timoneiro conduz uma embarcação quase irreal, e Maria Bethânia (Maeve Jinkings), a protagonista principal do filme, está de pé ao lado da vela vermelha, reforçando o efeito produzido por essa imagem de um barco deslizando pelo meio dos canaviais, como podemos ver nos fotogramas a seguir:



25 – *Açúcar*: chegada de Bethânia em seu barco por um mar de pés de cana-de-açúcar.

Desde o início, o filme instala assim uma atmosfera onírica e fantasmagórica, também reforçada pela trilha sonora, onde se ouvem os sons do vento, das ondas do mar, do canto das gaivotas e do apito dos barcos, contribuindo para o mistério dessas primeiras sequências.

Realizado em 2017, com recursos muito limitados, o filme só foi lançado em 2020. Em diversas entrevistas, os cineastas relatam a inspiração para o projeto, em particular um sonho de Renata Pinheiro com "uma mulher em um barco navegando num mar de cana-de-açúcar", como ela mesma explica:

> […] Começou com um sonho que eu tive, com um barco à vela navegando em um imenso canavial. *Açúcar* é um filme sobre a casa grande, sobre esse ciclo econômico nefasto que trouxe a escravidão para o Brasil. É um tema recorrente na poesia, na literatura e também no cinema. E é um tema que precisa sempre ser revisitado, porque é uma ferida ainda aberta. Nossa sociedade é doente nos dias atuais. Sofremos um retrocesso, em que os trabalhadores perderam muitos direitos, então acho que sempre é preciso voltar ao ponto de partida para analisar o tempo presente[33]. (Pinheiro, 2017)

Para a diretora, essa sequência de abertura simboliza a chegada dos portugueses em suas caravelas, mas também o sucesso da instalação da cana-de-açúcar graças à mão de obra escravizada: a primeira economia implantada no Brasil, junto com a atividade extrativista. Pinheiro revela, assim, seu interesse pelo passado como ponto de partida para "analisar o tempo presente".

A partir desse barco em movimento, em câmera subjetiva, closes do rosto de Bethânia filmados em campo e contracampo mostram a protagonista surpresa ao ver as ruínas de uma antiga fazenda. Ela acaba deixando a embarcação e caminha até uma velha casa grande. Ao chegar, ela

33 O Movimento Armorial, criado pelo escritor Ariano Suassuna em Recife nos anos 1970, durante o período da ditadura militar, tinha como principal objetivo criar uma arte erudita a partir dos elementos da cultura popular do Nordeste do Brasil. Esse movimento se desenvolveu em diversos campos artísticos, como a pintura, a música, a literatura, o teatro, a gravura — e na xilogravura, como podemos ver no quadro pendurado na casa de Verônica.

abre as janelas uma a uma, e descobrimos essa casa congelada no tempo, cuja decoração e móveis remetem a um passado de riqueza, mas agora em total decadência, como as ruínas filmadas nos planos anteriores.

No filme *Açúcar,* Bethânia está presa entre sua suposta integração à Casa Grande e suas raízes afro-brasileiras. A personagem principal retorna à fazenda Wanderlei para tentar reencontrar um passado em ruínas, um passado de opulência visível nas diversas fotografias que compõem a decoração da casa.

Ao contrário dos filmes de terror em que as casas são personagens espectrais por si só, o que assombra Bethânia está do lado de fora da casa grande — na cultura afro-brasileira celebrada por Alessandra (Dadara de Morais) e Zé Neguinho (José Maria Alves). Esses filhos de ex-trabalhadores rurais participam de uma associação dedicada a preservar e manter viva a cultura afro-brasileira. Em sua encenação, os cineastas filmam a vegetação e o terreno ao redor constantemente associados a esses dois personagens.

Elementos naturais — ou sobrenaturais, sob a perspectiva de Bethânia — invadem a casa e a assombram constantemente. A antiga residência, situada no alto de uma colina, permite que ela enxergue toda a extensão da propriedade, especialmente a área da associação localizada ao sopé do terreno. Como centro nevrálgico da narrativa, a casa evoca outras construções simbólicas do cinema brasileiro, como a de *O Nó do Diabo*, que concentra em si as feridas do passado escravagista, ou ainda a casa onírica do personagem João em *O Som ao Redor*, palco de um sonho surrealista e inquietante.

Desde sua chegada, Bethânia tenta resgatar um passado em ruínas, mas é constantemente assombrada pela herança escravagista, que se manifesta em aparições fantasmagóricas ao redor da casa. Criaturas estranhas emergem da vegetação, simbolizando os antigos escravizados que habitavam a senzala — também em estado de abandono — e que voltam à cena como espectros de uma memória silenciada, como será evidenciado em uma sequência posterior.

Bethânia se apresenta como uma personagem assombrada, condição reforçada pela chegada de Branca (Magali Bif), sua madrinha,

que encarna uma verdadeira herdeira do patriarcado e vai progressivamente colocando Bethânia em uma posição subalterna. Nos filmes analisados anteriormente, os elementos fantasmagóricos estão intrinsecamente ligados a essas casas assombradas, impregnadas pelo passado. Em *Açúcar*, as personagens Bethânia e Branca são elas mesmas espectros desse passado agrário, numa leitura possibilitada pela mise-en-scène — especialmente pela forma como essas personagens são introduzidas no filme. Se Bethânia chega em um barco deslizando por entre os canaviais, a chegada de Branca se dá na mesma atmosfera, em uma sequência que alterna planos dos campos, acompanhados pelos sons das ondas e das gaivotas; um plano médio de Bethânia olhando para o horizonte à esquerda, que então, com o som do apito de um barco, se vira para a direita (fora de quadro) e sorri; e por fim, um plano geral em que, no meio dos canaviais, Branca desce por uma escada (remetendo a um barco) e é recebida por Bethânia.



26 – *Açúcar*: a chegada de Branca, em uma atmosfera surrealista

Após seu lançamento, diversas críticas destacaram a qualidade da mise-en-scène e da fotografia do filme de Renata Pinheiro. Em contrapartida, mesmo reconhecendo os acertos estéticos, outros críticos apontaram que o filme "também sofre com maneirismos excessivos, com um desenvolvimento falho das personagens e com a repetição de clichês" (Angelo, 2020); que "as soluções aparecem apenas nos sonhos de Bethânia, de modo que esperamos soluções mais consistentes por parte do roteiro, e o filme acaba perdendo, de certo modo, sua força" (Quadros, 2020); ou ainda que "a obra é prejudicada pela ausência de

uma combinação mais expressiva de elementos a partir de determinado momento, mais precisamente quando os planos da protagonista desmoronam devido às circunstâncias" (Muller, 2020).

Alguns críticos também aproximam *Açúcar* dos filmes de Kleber Mendonça Filho, como Wandeley Caloni, que ressalta a capacidade de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira de "extrair metáforas do cotidiano" e um "caráter de fusão das origens, especialmente em seus filmes anteriores […]". Mas ele observa que, em Açúcar, [...]

> O filme não vai muito além disso e, com o passar do tempo, lembra cada vez mais os filmes de Mendonça Filho, como *Aquarius* e *O Som ao Redor*, mas aqui existe o problema de conectar o espectador com personagens caricatos — como a madrinha de Bethânia, vinda da classe média alta — ou estereotipados, como a empregada doméstica negra associada aos rituais africanos, Alessandra. Mesmo mantendo o nome vinculado ao lugar onde vivia o proprietário da fazenda na época da escravidão, Casa Grande, tudo soa caricato e vulgar. (Caloni, 2020)

Consideremos que *Açúcar* se aproxima dos filmes de Kleber Mendonça Filho, sobretudo pela presença do espectro do pensamento de Gilberto Freyre. O filme trata de um tema essencial para a sociedade brasileira: a mestiçagem — um dos aspectos centrais na obra de *Casa-Grande & Senzala*, mas que não é propriamente o foco de *O Som ao Redor* e *Aquarius*.

3.2 A mestiçagem reprimida

Em *Açúcar*, Bethânia é confrontada com suas origens mestiças, que ela tenta constantemente negar alisando e clareando os cabelos. Sua obsessão pela limpeza revela também uma tentativa de embranquecimento, perceptível na relação que estabelece com Alessandra — enviada para fazer a faxina na decadente Casa Grande —, personagem associada às tradições afro-brasileiras e tratada por Bethânia com desprezo e autoridade.

No filme, Alessandra é interpretada por uma atriz de pele mais escura que a protagonista e está vinculada à religiosidade afro-brasileira. Desde o primeiro contato entre as duas, estabelece-se uma relação de poder: enviada por Zé, Alessandra é filmada de cima, chamando por Bethânia enquanto permanece no limiar da casa; Bethânia, por sua vez, filmada de baixo para cima, responde dizendo que ela deve entrar pelos fundos, acessando uma espécie de antigo escritório com um mapa ao fundo, intitulado Word of Map Sugar Industry (Palavra da Indústria Açucareira no Mapa).

Bethânia então se dirige a esse escritório e começa a examinar fotografias e documentos antigos. Quando Alessandra finalmente deixa a sala pela direita, Bethânia contempla fotos de duas mulheres escravizadas: uma de traços mestiços e outra de traços africanos — fisionomias distintas das atrizes que interpretam as personagens, mas que compartilham o mesmo status social. Para Bethânia, o processo de embranquecimento também passa por colocar a empregada em uma posição de subalternidade, visível tanto na forma como lhe dirige a palavra quanto no uniforme velho e mofado que a obriga a vestir.



27 – *Açúcar*: Bethânia observa duas fotos de antigas mulheres escravizadas — diferentes graus de mestiçagem no Brasil

No filme, todos esses elementos "pairam como fantasmas" e expressam a assombração que paralisa a personagem Bethânia. Aqui, como em *O Som ao Redor* e *Aquarius*, as fotografias são rostos reais da história que surgem por um instante, para retomar a

imagem empregada por Walter Benjamin, segundo a qual "só se apreende o passado como uma imagem que, no instante em que se deixa reconhecer, lança um clarão que jamais se verá novamente" (Löwy, 2018, p. 81). Neste caso, esse clarão tem um efeito sobre o presente da protagonista, apanhada por suas origens e situada na fronteira entre duas culturas.

Em seu livro *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*, Kabengele Munanga afirma que os movimentos negros no Brasil enfrentaram — e continuarão enfrentando — uma dificuldade que, segundo ele, está nos fundamentos da ideologia racial elaborada entre o final do século XIX e a metade do século XX pela elite brasileira por meio da ideia de branqueamento, dividindo assim negros e mestiços e alienando o processo identitário de uns e de outros. Assim, "se há espaço para o mulato, parece não haver necessidade de ajuda para os negros enquanto grupo" (Munanga, 2019, p. 81). Segundo ele, ao contrário dos Estados Unidos — onde a história e a virulência do racismo unificaram os negros em uma força racial coesa —, a linha divisória entre cor e classe no Brasil deixou os negros sem coesão e sem lideranças. Parafraseando as análises de Abdias Nascimento, Munanga afirma que o mulato, o pardo, o pardavasco ou o moreno é... uma pessoa negra.

> […] situado no meio do caminho entre a casa grande e a senzala, o mulato prestou serviços importantes à classe dominante; durante a escravidão ele foi capitão do mato, feitor e usado noustras tarefas de confiança dos senhores e, mais recentemente, o erigiram como um símbolo de nossa democracia racial. (Nascimento, 1978, p. 69)

Em *Sobrados e Mucambos*, Gilberto Freyre adapta seu conceito de plasticidade desenvolvido em seu livro anterior, caracterizado pela mobilidade, misturabilidade e capacidade de aclimatação da sociedade brasileira, que se distancia das relações do engenho de açúcar e caminha para a urbanização. Segundo sua análise, o mulato se beneficia da ambiguidade de sua posição — entre dois mundos — para se engajar em um processo de branqueamento, especialmente por meio de títulos e diplomas oferecidos por essa nova sociedade. Nessa lógica,

o mulato é frequentemente associado à figura genérica do "mestiço" e vice-versa. (Freyre, 2013, p. 308)

Enquanto certos homens mestiços ocupam posições importantes articulando os dois universos — Casa-Grande/Sobrado e Senzala/Mucambo —, as mulheres mestiças/mulatas permanecem, em maior medida, aprisionadas a modelos de dominação. Como mostra a análise de Gilberto Freyre, a integração racial ocorre principalmente por meio de arranjos sexuais e se articula com a dualidade entre, de um lado, a imagem da mulher branca — mãe de família e antecessora da mulher ideal no modelo conjugal — e, de outro, a mulher negra — submetida ao desejo e ao prazer do senhor. Essa dualidade remete ao arquétipo feminino do modelo católico, no qual a esposa casta se opõe à prostituta. Assim, desde a época da escravidão, o modelo performativo da mulata foi definido, na formação da cultura brasileira, como um ideal erótico: a encarnação perfeita da sensualidade e do calor dos trópicos. (De Almeida, 1987, p. 53)

As referências à cor da pele são feitas principalmente por gradação; as pessoas cuja pele se aproxima da cor preta são qualificadas como mais ou menos escuras, e a morena ou mulata encarna o limiar entre os dois polos, como afirma a historiadora Mariza Corrêa:

> A figura da mulata põe em xeque ambas as propostas. No caso da classificação racial, sua situação no 'continuum' é fixa, ainda que ambígua. Isto é, ela está a meio caminho (no limiar, diria Lacan: nem natural, nem cultural, nem individual, nem social) entre o Branco e o Negro – mas aí fica. Ao contrário da fluidez e circulação supostamente permitidas nesse continuum aos 'elementos de cor', à mulata é reservado um lugar definido, ou definitivo, do 'encontro das raças': uma espécie de pororoca cultural. (1996, p. 35)

Em sua análise das categorias de raça e gênero construídas por meio de um discurso biologizante e naturalizante, Mariza Corrêa evidencia a ambivalência da figura da mulata na sociedade brasileira: situada entre um polo negativo (o cruzamento racial como símbolo do "mal" do país) e um polo positivo (a "apologia da mestiçagem" promovida pelos discursos médicos, midiáticos, literários e carnavalescos), a

mulata incorpora ainda o arquétipo sexual feminino, entre as mulheres brancas e negras. Parafraseando um aforismo de Gilberto Freyre, Richard Parker afirma que, se as primeiras são feitas para o casamento e as segundas para o trabalho, as mulatas o são para o sexo.

Para compreender essas performances de raça e gênero, a filósofa Elsa Dorlin se apoia em conceitos construídos a partir do cruzamento entre as análises de Judith Butler sobre relações de gênero e as de Homi K. Bhabha sobre o pós-colonialismo. Inspirado por Frantz Fanon, Bhabha afirma que, nas relações pós-coloniais, os estereótipos se estabelecem numa "ambivalência de projeção e introjeção, de estratégias e metonímias, de deslocamento, sobredeterminação, culpa e agressividade" (Bhabha, 2007, p. 143), e se manifestam através de estratégias de saberes "fantasmados" que resultam numa hierarquia racial onde o branco ocupa sempre o lugar do dominador. Essa dominação leva a uma "segregação que teve efeitos sobre a construção normativa da feminilidade e da virilidade" (Dorlin, 2008, p. 9). A figura da mulher mestiça encontra, por sua vez, seu "fantasma" na "economia do prazer e do desejo, e na economia do discurso, da dominação e do poder, originada e ressoada desde a escravidão" (Bhabha, 2007, p. 123).

Lélia de Almeida Gonzalez afirma que os termos "mulata" e "doméstica" definem as mulheres negras dentro desse imaginário opressivo e violento da dominação — dando continuidade à objetificação simbolizada pelo termo "mucama", que designava as mulheres negras escravizadas encarregadas de todas as tarefas domésticas no período colonial. Segundo ela:

> [...] processo de exclusão da mulher negra é patenteado, em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: "domésticas" ou "mulatas". O termo "doméstica" abrange uma série de atividades que marcam seu "lugar natural": empregada doméstica, merendeira na rede escolar, servente nos supermercados, na rede hospitalar etc. Já o termo "mulata" implica a forma mais sofisticada da reificação: ela é nomeada "produto de exportação", ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais (Gonzalez, 2020, p. 44)

A filósofa Denise Ferreira da Silva (2006) analisa as questões da mestiçagem no Brasil a partir de uma leitura crítica da escrita do sujeito nacional brasileiro, destacando que as articulações do erotismo em Freyre, descritas em *Casa-Grande & Senzala* por meio das relações sexuais entre brancos e não brancos, são todas marcadas por um desejo destrutivo. Segundo a autora, a visão freyriana do erotismo promove o mestiço como sujeito moderno, mas seu destino é apresentado desde o início como "um objeto escatológico" (DA SILVA, 2006, p. 61). Ela afirma que a mestiçagem é proposta por Freyre como um fator positivo na constituição social moderna brasileira apenas porque "o excesso que ela produz" é, na verdade, um "resto", um sujeito instável, que incorpora temporariamente a brasilidade como símbolo da cultura popular, mas é incapaz de ameaçar o verdadeiro sujeito da história de Freyre: o homem branco colonizador, tolerante com as outras raças. (Da Silva, 2006, p. 62)

Nos dois filmes de Kleber Mendonça Filho, a figura mestiça também aparece: em *O Som ao Redor*, a personagem Beatriz — igualmente interpretada por Maeve Jinkings — representa um modelo de classe emergente reclusa em seu apartamento com seus objetos de consumo, assombrada pelo mundo exterior e que trata tanto os entregadores da sua TV de 29 polegadas quanto sua empregada com o mesmo desprezo que Bethânia demonstra por Alessandra.

Em *Aquarius*, as origens mestiças da protagonista são evidenciadas quando ela confronta o jovem empresário que tenta expulsá-la de seu apartamento: "Consigo ver que você vem de uma família que trabalhou duro para chegar aonde chegou. Uma família de pele mais escura que lutou para conquistar o que tem", diz ele a Clara. Essa ambiguidade é acentuada pelo nome "Clara" e pelo fato de ser interpretada por Sônia Braga, o grande símbolo sexual brasileiro dos anos da ditadura, cuja imagem de mulher mestiça foi erigida como exemplo da "verdadeira mulher brasileira", como já analisamos em outros trabalhos anteriores. (Da Silva, 2014, p. 91)

Entretanto, em Mendonça, essas questões são tratadas de forma diferente, pois os problemas relacionados à mestiçagem vivenciados por essas personagens são superados pelas relações de classe — sobre-

tudo no caso de Clara: integrada à elite pernambucana, ela dispõe dos instrumentos necessários para enfrentar Diego, o empresário que tenta comprar o prédio onde vive, e também o avô dele, figura espectral que reaparece no fim do filme para defender o projeto imobiliário, como já discutimos anteriormente. Em *Açúcar*, por sua vez, as questões da mestiçagem estão no centro da trama e assombram Bethânia.

Segundo o sociólogo norte-americano Avery F. Gordon, a análise da literatura que trata dos espectros nos ajuda a compreender melhor a relação entre história, subjetividade e vida social. Gordon propõe investigar questões fantasmagóricas — fenômenos que assombram a vida social contemporânea como forças subversivas que foram reprimidas com maior ou menor violência: "Ser assombrado é uma experiência assustadora. Ela sempre registra os danos infligidos ou as perdas sofridas por uma violência social no passado ou no presente" (Gordon, 2008, p. 25).

A chegada de Branca, madrinha de Bethânia, que se apresenta como a verdadeira herdeira do patriarcado, acaba por colocar Bethânia, progressivamente, numa posição de subalternidade. Essa relação de dominação se evidencia na sequência da festa organizada por Bethânia. Durante o evento, ela descobre a intenção de Branca de vender a propriedade, ao ouvir a conversa dela com um velho amigo da família. Esse personagem masculino é uma figura espectral patriarcal — grosseira e racista — convidada à festa, que não hesita em maltratar Alessandra, colocada por Bethânia numa posição subalterna, inclusive pelo uniforme que é obrigada a vestir em meio a essas figuras que representam um passado fantasmático.

Bethânia, por sua vez, usa um vestido luxuoso, mas antigo, o que reforça seu próprio caráter espectral: apesar da aparência imponente, ela serve os convidados como Alessandra, reiterando sua condição subalterna — algo que Branca enfatiza ao sussurrar-lhe ao ouvido, após um momento de aparente ternura entre as duas, e diante dos convidados: "Sirva os convidados, os pratos estão vazios".

Em sua crítica à democracia racial, Lélia Gonzalez identifica uma tripla desigualdade na divisão social do trabalho no Brasil, no

cruzamento entre raça, classe e gênero, que submete as mulheres negras a uma dominação conjugando pobreza, racismo e patriarcado. Como ela afirma:

> Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão. […] ela se volta para a prestação de serviços domésticos junto às famílias das classes média e alta da formação social brasileira. Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da "inferioridade" que lhe seriam peculiares. (Gonzalez, 2014, p. 58)

Bethânia tenta impor a Alessandra esse papel subalterno de mulher negra doméstica, ao mesmo tempo em que ela própria, enquanto mulher mestiça, encontra-se aprisionada em uma hierarquia racial imposta por Branca.

Em *Açúcar,* todos os elementos externos que assombram Bethânia representam, na verdade, uma possibilidade de real. O vínculo de Alessandra com a religião afro-brasileira, bem como a luta do jovem Zé para preservar o legado afrodescendente, pertencem ao mundo real — e essa leitura é reforçada pelas escolhas de mise-en-scène que os mostram em meio à natureza, frequentemente acompanhados por canções populares da região onde o filme foi rodado, registradas por Mário de Andrade no final dos anos 1930. Essas canções conferem sentido e reverberação histórica à existência desses personagens, como relâmpagos benjaminianos que iluminam o passado.

Todavia, tanto a representação do candomblé — enquanto expressão da religiosidade afro-brasileira — quanto a sexualização dos corpos negros no filme podem ser interpretadas como reforço de estereótipos. Logo no início da narrativa, há uma cena em que Bethânia é atraída pelos sons de tambores que ecoam da festa promovida pela associação. Vê-se Alessandra dançando sensualmente em torno de uma fogueira, no meio da floresta. Além disso, desde os primeiros contatos, a mise-en-scène estabelece um desejo de Bethânia por Zé Neguinho — planos que podem ser lidos como uma fetichização do corpo negro,

dentro da lógica do sistema pensado por Freyre. Sobre isso, Denise Ferreira da Silva afirma:

> Desde o início, a erótica de Freyre pertence à lógica da reprodução regulada: a primeira regra, o casamento, a aliança que fundamenta o social, mas também a casa grande como uma unidade jurídico-econômica; a escravidão, um modo de produção econômica na qual o corpo do trabalhador é uma propriedade legal; e mais importante, a histórica, na qual os direitos absolutos do patriarcado sobre os corpos dos escravos também incluem o direito de usar o corpo da escrava como instrumento sexual e o direito de reclamar como seus os filhos dessas uniões sexuais (Da Silva, 2006, p. 78)

Desde sua chegada à propriedade, Branca, embora despreze o projeto da associação, demonstra interesse sexual por Zé Neguinho. Esse desejo se concretiza quando ela e Bethânia têm relações sexuais com o jovem, numa sequência de atmosfera onírica. As duas mulheres, embriagadas, descem por uma escotilha na casa até os espaços onde viveram os escravizados. São filmadas nuas, atravessando uma floresta e descendo até uma cachoeira, onde se banham. De repente, Zé Neguinho surge no alto; as duas mulheres beijam suas pernas, e os três fazem amor sob a queda-d'água, mergulhados na escuridão.

No artigo "Desejos Coloniais: a fantasia erótica de Gilberto Freyre", Leon Orlanno Lôbo Sampaio e Ângela Prysthon sugerem que o filme de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira realiza uma espécie de desvio ou subversão do erotismo freyriano, já que o desejo representado não corresponde ao do patriarcado: são as personagens femininas que desejam, especialmente as senhoras. No entanto, é preciso lembrar que, na obra de Freyre, as senhoras também exerciam certo poder sobre os escravizados — seja na lógica do desejo sexual, seja na punição —, em ambos os casos controlando seus corpos. Ainda assim, a análise de Sampaio e Prysthon nos parece bastante pertinente em relação a essa sequência:

> Ao emergirem nessa modalidade soturna, as cenas de luxúria dos filmes acabam remontando aos tempos coloniais, porque o sexo entre senhores de engenho e escravas se dava em condições obscuras tais quais, que precisavam

> ser recalcadas também. Em *Açúcar*, esse processo de recalcamento acontece de forma integral, inclusive, é o que move o enredo do filme, com a personagem de Bethania tentando sonegar alguns fantasmas do passado, e se inquietando à medida que esse estranho familiar retorna, especialmente em forma de atração. (2022, p. 11)

Essa ambiguidade também se manifesta nas posições ocupadas pelos cineastas — brancos de classe média — quando essas questões são abordadas no cinema brasileiro, sobretudo considerando que a propriedade onde o filme foi rodado pertence à família da diretora e está marcada por suas memórias. À primeira vista, essas questões também dizem respeito a *O Som ao Redor* e *Aquarius*. No entanto, acreditamos que o ponto de vista adotado por esses filmes resolve, de certa forma, o problema da posição do cineasta em relação àquilo — ou àqueles — que estão sendo filmados.

Ou seja, nos dois filmes de Kleber Mendonça Filho, ele nunca assume o ponto de vista das classes desfavorecidas na construção da narrativa fílmica. Como já observamos, a percepção das relações sociais é sempre apresentada a partir do olhar de personagens oriundos das classes média e alta, o que evita falar em nome das classes subalternas — que, nesses filmes, surgem frequentemente como projeções fantasmáticas dos medos e angústias da elite.

As análises do filme de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira nos parecem seguir uma lógica narratológica semelhante. Todo o filme é conduzido sob a perspectiva de Bethânia, desde essa velha casa quase abandonada. Apesar de ser convidada em várias ocasiões por Zé Neguinho a participar dos ritos e festividades da associação, a personagem jamais é filmada dentro da sede da associação ou mesmo no pátio onde os membros se reúnem — tudo permanece visto por ela desde o alto da casa.

3.3 O apagamento de Bethânia entre quadros e espelhos em *Açúcar*

Espectro vindo do além do passado da história brasileira, a personagem Bethânia se dá conta, ao final do filme, da total impossibilidade

de integrar de maneira satisfatória e absoluta o universo da Casa-Grande. Em sua análise sobre a construção das pessoas mestiças na sociedade brasileira à luz do pensamento freyriano, a filósofa Denise Ferreira da Silva afirma:

> […] Enquanto índios, africanos e europeus estão sempre já democraticamente unidos no sujeito nacional transparente, a miscigenação constituiria a "diferença intrínseca" do Brasil, endossando assim a realidade dos brasileiros desesperançadamente miscigenados com uma transparência precária (tropical). Isto é, a miscigenação inscreve com segurança um movimento histórico duplo, a saber, a trajetória teleológica – o movimento em direção à transparência – do sujeito branco/europeu de uma "civilização moderna" patriarcal a trajetória escatológica de seus "outros"; mas, mais importante, também institui um sujeito social precário, o mestiço – o brasileiro mais ou menos negro ou branco –, cujo destino é realizar um desejo de auto-apagamento. (Da Silva, 2006, p. 73)

Em certos planos do filme, a imagem de Bethânia desaparece ou se apaga dos quadros ou dos espelhos — talvez por causa de seu estatuto de mestiça, inscrita como sujeito precário. Durante a festa, Alessandra entra em transe, em referência às religiões afro-brasileiras. Essa experiência, de certo modo, desperta Bethânia de seu apagamento e, a partir daí, o sobrenatural se torna real. A personagem finalmente reage à dominação de Branca, num grito de pertencimento à terra. Um brado cujo eco se mistura à canção popular *De tardinha comecei a chorar*, cantada por Victorina Barbosa e registrada na década de 1930 por Mário de Andrade. Essa música acompanha as imagens dos vales mergulhados na escuridão.

Aqui, o brilho da cultura popular, como reminiscência do passado, desencadeia a transformação de Bethânia. Ela retira de um antigo armário uma fotografia de uma mulher mestiça envolta em um xale — talvez sua ancestral. Nessa sequência, diversos planos são construídos com base nos códigos do cinema de horror: a antiga casa do senhor é tomada pelo sobrenatural, invadida por uma névoa. Enquanto a velha

senzala é destruída, Bethânia, em transe, se contorce no meio da natureza e na escuridão, enquanto os canaviais ardem em chamas.



28 – *Açúcar*: atmosfera sobrenatural no interior da Casa Grande, perto do final do filme.

Ao amanhecer, as estranhas criaturas negras reaparecem, caminhando pela floresta: os fantasmas dos antigos escravizados estão libertos. Bethânia, deitada no chão, é acolhida nos braços de Alessandra e, nos planos seguintes, os fantasmas invadem a casa, que começa a tremer; o vento sopra e a fumaça escapa pelas portas e janelas. Nesse cenário de tensão, uma das criaturas entra na sala enquanto Bethânia, em estado de choque, está sentada, atônita. Seus cabelos tornaram-se crespos. Em seguida, vemos um plano geral da Casa-Grande, seguido por outras imagens: primeiro, Alessandra fecha portas e janelas da casa; depois, no meio do canavial, aparecem duas Bethânias — uma que retorna ao barco de vela vermelha e parte, e outra que permanece no campo de cana-de-açúcar.

Esses planos são acompanhados pela canção *Tudo, tudo, tudo*, de Caetano Veloso, cantada a capela, em que o cantor repete "o mar", entre onomatopeias e palmas que remetem ao ritmo cerimonial das religiões afro-brasileiras. Ao fim do filme, Alessandra encerra simbolicamente o capítulo de dores representado pela Casa-Grande, e a personagem Bethânia mergulha em suas origens, desdobrando-se entre aquela que se liga à terra de seus ancestrais e aquela que parte para conquistar outros mundos — assumindo, enfim, suas raízes negras, representadas por seus cabelos crespos.



29 – *Açúcar*: a partida de Bethânia em seu barco, de volta ao mar de canaviais, no final do filme.

Todos os filmes analisados aqui se inscrevem numa visão do passado sempre estreitamente associada ao futuro, segundo a concepção histórica pensada por Walter Benjamin. Esses filmes são influenciados pelo cinema de horror, um gênero que oferece possibilidades expressivas para trabalhar cinematograficamente as dúvidas e os medos ligados ao passado escravagista brasileiro, questionando as representações do público.

Para ir mais longe, o cinema sobre o qual centramos nossas análises aqui — ou seja, aquele realizado no estado de Pernambuco — propõe outras formas de apreensão do passado, especialmente quando seus vestígios impregnam o centro da cidade do Recife. Uma cidade cujas ruínas são o resultado das múltiplas camadas da passado.

AS REMINISCÊNCIAS DE UM PASSADO EM RUÍNAS

1. Especulação imobiliária e cinema em Recife

Em muitos estados brasileiros, as camadas sociais mais abastadas abandonam os antigos centros urbanos para se instalar à beira-mar, num processo de verticalização dos espaços urbanos. Essa questão é abordada nos dois filmes de Kleber Mendonça Filho que analisamos anteriormente: *O Som ao Redor* e *Aquarius*. Nesse contexto, os centros das cidades são ao mesmo tempo negligenciados pelo poder público e ocupados por uma parcela desfavorecida da população brasileira, que enfrenta diversos problemas estruturais, como o abastecimento de água potável, o tratamento de resíduos e a segurança pública — todos serviços que não lhes são garantidos. Esses espaços urbanos são ocupados por comércios populares, pequenas lojas e vendedores ambulantes, que têm dificuldade em sobreviver frente à proliferação dos centros comerciais — os grandes "shoppings" que se multiplicam seguindo o modelo estadunidense e que atraem boa parte da população. Dessa forma, os centros urbanos acabam formando uma paisagem urbanística desordenada, onde o novo e o antigo se misturam. É o caso, por exemplo, do centro do Recife, cidade construída sobre dois rios, cujos bairros são conectados por diversas pontes, e onde antigos edifícios de diferentes períodos históricos frequentemente estão em ruínas ou até mesmo abandonados.

Na virada dos anos 2000, o Brasil vivenciou um boom econômico durante os dois primeiros mandatos do governo do Partido dos Trabalhadores (2003–2010) — um crescimento que provocou, entre outras consequências, uma intensa especulação imobiliária nas grandes cidades brasileiras. Em Recife, não apenas os empreendimentos imobiliários se multiplicaram nos bairros nobres, como também grandes construtoras voltaram sua atenção para o centro da cidade. Esse processo começou em 2004, com a construção de duas torres — a Pier Maurício de Nassau e a Pier Duarte Coelho —

de grande altura (131 a 134 metros), com 41 andares cada. Esses dois edifícios residenciais de luxo foram erguidos à beira-mar, no bairro de São José, um antigo bairro de atividades portuárias que concentra um importante patrimônio histórico, como o mercado de São José, construído em 1875 e situado próximo a várias igrejas coloniais. Nessa região também se encontra o Forte das Cinco Pontas, construído pelos holandeses durante a ocupação do estado de Pernambuco, em 1630.

As Torres Gêmeas — nome pelo qual esses dois edifícios passaram a ser conhecidos — são marcadas por uma arquitetura imponente, desprovida de qualquer projeto de integração com esse trecho da orla impregnado pela história da cidade. Isso apesar dos nomes que lhes foram atribuídos: uma das torres leva o nome de Pier Maurício de Nassau, administrador da Companhia das Índias Ocidentais, responsável pela exploração da região durante o domínio holandês no século XVII. Nassau implementou um plano urbanístico que até hoje marca o centro da capital pernambucana. A outra torre, Pier Duarte Coelho, remete ao donatário enviado pela coroa portuguesa no início da colonização, fundador da capitania de Pernambuco em 1534. Esses dois nomes históricos fazem alusão à história do estado, numa tentativa de conferir legitimidade a um projeto que, no entanto, ignora completamente a configuração histórica dessa área central da cidade.

Em *Aquarius*, as duas torres foram removidas digitalmente da imagem em uma sequência em que Clara e seu sobrinho atravessam de carro a ponte do Pina, que dá acesso, a partir do bairro de Boa Viagem, ao centro da cidade do Recife. Trata-se de uma tomada de posição política por parte do cineasta Kleber Mendonça Filho, que já havia se manifestado em 2011, junto a outros diretores e diretoras de Pernambuco, contra o *Projeto Torres Gêmeas*: seu curta-metragem, cujo título retoma o nome do projeto, foi lançado durante o Festival de Cinema Janela.

O engajamento político dos cineastas de Pernambuco contra a especulação imobiliária se concretizou novamente em 2014 com o projeto *Ocupe Estelita*. Em 2008, as construtoras Moura Dubeux, Queiroz

Galvão, Ara Empreendimentos e GL Empreendimentos formaram o consórcio imobiliário Novo Recife e arrematataram em leilão 10 hectares de um dos últimos terrenos pertencentes ao Estado, no Cais José Estelita — área da antiga Rede Ferroviária Federal (RFFSA) onde funcionavam armazéns de açúcar, então abandonados.

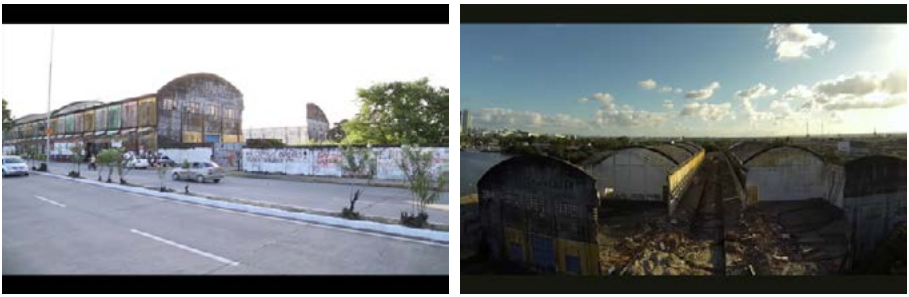
Seguindo a lógica do projeto das Torres Gêmeas, o Novo Recife previa a construção de mais de 12 torres residenciais e comerciais de alto padrão, com até 40 andares (com apartamentos entre R$ 400 mil e R$ 1 milhão), além de estacionamentos para cerca de 5 mil veículos.

Em 2014, com o início da demolição dos armazéns, diversos setores da sociedade civil reagiram ocupando o espaço em um protesto que durou quase dois meses. Assim como no caso das Torres Gêmeas, cineastas manifestaram seu engajamento por meio de vídeos — entre eles, *Recife, Cidade Roubada*, dirigido por Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien. Diferentemente da produção Projeto Torres Gêmeas, composta por vídeos curtos com diferentes formas e perspectivas, *Recife, Cidade Roubada* adota uma estética mais homogênea.

Essa obra é apresentada por Irandir Santos, um ator muito conhecido pelo grande público, e é marcada pela participação de várias pessoas oriundas da sociedade civil, especialmente moradores dos bairros próximos ao Cais de Estelita. O vídeo, divulgado nas redes sociais, segue um fio condutor que busca explicar, de maneira pedagógica, as motivações do movimento de resistência a esse gigantesco projeto imobiliário[34].

Este filme levanta várias problemáticas em torno do projeto Novo Recife e aponta as irregularidades no processo de venda em leilão, os impactos ambientais e sociais do projeto, a ausência de um plano urbanístico para essa área, a falta de autorização oficial por parte dos órgãos reguladores do patrimônio histórico, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em sua composição, o vídeo mostra, por meio de diversos planos, o abandono da ferrovia e dos antigos armazéns que estão em ruínas.

34 O Festival Janela foi criado em 2008 pelo cineasta Kleber Mendonça Filho e pela produtora Émilie Lesclaux, com o objetivo de abrir uma "janela" para o cinema internacional independente no estado de Pernambuco.



30 – *Novo Recife*: imóveis em ruínas no porto de Recife

O filme do projeto das Torres Gêmeas, realizado por diferentes cineastas e composto por diversos curtas-metragens, também mostra um centro da cidade degradado, abandonado pelo poder público, que deixa prédios pertencentes à história e à memória da cidade caírem em ruínas. Por outro lado, diferentemente do Cais Estelita totalmente abandonado, é possível ver, nas imagens do filme sobre as Torres Gêmeas, alguns edifícios ainda em funcionamento e habitados por uma população desfavorecida. Em um desses curtas, sucedem-se sequências que mostram um prédio abandonado ao lado das Torres Gêmeas em construção: um antigo edifício de uma administração estadual, invadido e ocupado por famílias em situação de vulnerabilidade. Essas imagens são acompanhadas por uma trilha sonora que reproduz a publicidade do empreendimento imobiliário: "Desde da entrada, é percebido o cuidado com a privacidade. Já que cada torre tem seu acesso por via independente. Garantindo total segurança. Um lugar exclusivo, onde você pode ser tudo o que você quiser, sem sair de casa. Aqui sua vida acontece".



31 – *Projeto Torres Gêmeas:* Recife – ocupação de antigos edifícios do porto.

O filme estabelece um total descompasso entre, por um lado, os planos de crianças brincando em um prédio degradado e vazio e, por outro, o discurso comercial sobre o projeto imobiliário e arquitetônico das Torres Gêmeas. Em outra sequência, imagens em contra-plongée do centro de Recife revelam uma cidade em ruínas; uma degradação visualmente acentuada por um tratamento que torna as imagens ainda mais antigas. Esses planos são acompanhados pela voz em off de uma mulher que estabelece uma ligação entre as relações de poder político e econômico dos grandes empreendedores imobiliários e o passado colonial: "Desde a entrada, percebe-se o cuidado com a privacidade. Já que cada torre tem seu acesso por via independente. Garantindo total segurança. Um lugar exclusivo, onde você pode ser tudo o que quiser, sem sair de casa. Aqui sua vida acontece".

Essas ruínas remetem a um passado "congelado" que, mais uma vez, passa como um relâmpago, sempre na lógica de Walter Benjamin, que concebe o progresso como produtor de ruínas (David, 2023, p. 65) — uma ideia que ocupa um lugar muito importante em seu pensamento. Desde sua pesquisa sobre o drama barroco, Benjamin faz das ruínas o emblema por excelência da alegoria; o mesmo ocorrerá em *As passagens de Paris*, até suas teses sobre a história. As ruínas ligadas às passagens têm um duplo sentido: elas emergem da Revolução e são também produzidas pelo Progresso.

Entre as teses de Benjamin, a de número IX é uma das mais conhecidas e citadas. O filósofo parte de um quadro pintado por Paul Klee, intitulado *Angelus Novus*:

> Um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus* representa um anjo, que dá a impressão de estar prestes a se afastar de algo que encara fixamente. Ele tem os olhos arregalados, a boca aberta. As asas estão abertas. O Anjo da História deve ter esse aspecto. Ele voltou o rosto para o passado. Onde uma cadeia de acontecimentos aparece para nós, ele vê uma única catástrofe, cujo resultado constante é acumular ruína sobre ruína e lançá-las a seus pés. Ele gostaria, sem dúvida, de parar, despertar os mortos e reunir o que foi despedaçado. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, prendeu-se

> em suas asas e é tão forte que o anjo não consegue mais fechá-las. Essa tempestade o empurra irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o monte de ruínas diante dele cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (Benjamin, 2013, p. 65)

Nesta imagem, há uma suspensão do tempo, complexificada por essas ruínas cujo status permanece entre o "ainda não" e o "nunca mais". Por um lado, as ruínas sempre carregam uma dualidade, pois portam a beleza do vestígio e as marcas de uma presença. Por outro lado, as ruínas representam também aquilo que está concluído, aquilo que está temporalmente arruinado. Michael Löwy ressalta que as ruínas, em Benjamin, não são objeto de contemplação estética, como ocorre com os pintores e poetas românticos, "mas uma imagem pungente das catástrofes, massacres e outros 'trabalhos sangrentos' da história" (Löwy, 2018, p. 119). Esse ponto de vista inscreve-se numa visão do Progresso com um "caráter destrutivo", como afirma o próprio Benjamin: "Ele só conhece uma palavra de ordem: abrir espaço; uma única atividade: desobstruir; sua necessidade de ar fresco e de espaço livre é mais forte que qualquer ódio". (Benjamin, 2000, p. 330).

As imagens presentes nos dois vídeos citados anteriormente, concebidas como um ato político-artístico, destacam a cidade do Recife em ruínas, especialmente por meio das imagens dessas duas torres pesadas, gigantescas e imponentes, incrustadas nesse "cartão-postal" da cidade – um projeto que se inscreve no discurso de um "progresso" emergente, que esmaga as ruínas, o passado e a memória da cidade.

Por outro lado, em contraste com certas imagens das ruínas abandonadas, o centro da cidade do Recife continua habitado, composto por espaços urbanos que rememoram, para usar um conceito elaborado por Benjamin, o passado colonial: as pontes que atravessam a cidade e remetem ao plano urbanístico concebido pelos holandeses no século XVII, ou ainda os edifícios burgueses construídos na década de 1950.

Nos últimos anos, diversos filmes realizados em Pernambuco utilizaram o centro da cidade do Recife como cenário, oferecendo um conjunto de representações nas quais o centro torna-se um personagem

por si só. Esses filmes propõem diferentes pontos de vista, especialmente em relação a um passado que emerge dessas ruínas no presente.

O filme *Boa Sorte, Meu Amor*, dirigido por Daniel Aragão em 2012, aproxima-se dos filmes analisados anteriormente, particularmente em torno das relações complexas mantidas entre o passado agrário e a elite urbana. O filme propõe um diálogo importante entre o passado e o presente por meio das representações do centro da cidade do Recife, que se distingue dos filmes de Kleber Mendonça Filho ou ainda dos de Marcelo Gomes, que analisamos no capítulo anterior.

A *Seita* (2015), de André Antônio, é outro filme em que a cidade do Recife é filmada com destaque para seus edifícios em ruínas. Nesse filme, um jovem retorna ao Recife em 2040 em busca de seu passado e de suas memórias nas ruínas da cidade. Esse personagem é uma figura de dândi pós-moderno/queer. O diretor integra o grupo Surto e Deslumbramento, um coletivo que propõe uma produção audiovisual que questiona os modelos tradicionais de produção e realização, em busca de representações que se afastem daquelas "brancas e heteronormativas".

Por fim, na última parte deste capítulo, por meio dos filmes *Amarelo Manga* (2002) e *Febre do Rato* (2011), Cláudio Assis — pertencente à primeira fase da retomada do cinema pernambucano após os anos 1990 — oferece aos espectadores e espectadoras um olhar desiludido, caótico e visceral, através de personagens que trabalham e vivem nas ruínas do centro do Recife.

2 Entre o passado agrário e as ruínas em *Boa Sorte, Meu amor*

2.1 Ponto de partida

À primeira vista, o filme *Boa Sorte, Meu Amor* (2012) possui um fio narrativo que remete a *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho. O presente mantém relações complexas com o passado agrário, que o invade como um fantasma. Dirceu (Vinícius Zinn), oriundo de uma família

da aristocracia agrária do sertão nordestino, mora em Recife. Seu encontro com Maria (Christiana Ubach) abre as portas para os fantasmas do passado, especialmente porque a jovem vem de uma família modesta do interior de Pernambuco — mesma região de origem da família do rapaz.

Além disso, as primeiras sequências também lembram o início do filme de Mendonça, com planos fixos do interior do estado de Pernambuco. No entanto, no filme de Aragão, não se trata de fotografias antigas, mas de diversos planos abertos e fixos: imagens de casas típicas da região, algumas grandes, outras pequenas. Vê-se também uma igreja, uma árvore diante de um pequeno lago — ou seja, cinco planos gerais, seguidos por um plano fixo em close de uma pessoa enterrada, da qual vemos apenas um inseto dentro do nariz. Uma imagem acompanhada por uma música clássica que acentua o caráter trágico de toda a sequência.



32 – *Boa Sorte, Meu Amor*: os primeiros planos do filme, um primeiro olhar sobre o interior do Nordeste.

No filme de Mendonça, a sequência de fotografias antigas se encerrava diretamente no tempo presente, com a agitação e o tumulto do bairro de Boa Viagem. Em *Boa Sorte, Meu Amor*, por outro lado, uma sequência entre Dirceu e seu pai (Rogério Trindade) conclui o prólogo do filme, que, assim como em *O Som ao Redor*, é de importância crucial para a compreensão geral da obra e ressoará como um fantasma ao longo de todo o seu desenvolvimento.

Após os primeiros planos que remetem ao campo, Dirceu e seu pai, filmados em plano geral, estão sentados cada um de um lado de uma grande mesa retangular, cercada por quadros e objetos antigos, enquanto comem, servidos por uma empregada uniformizada. Em um travelling para frente, a câmera se aproxima lentamente do pai do jovem, posicionado à direita do quadro, enquanto ele narra, em um longo monólogo, a história do passado da família.

Segundo ele, em certa época, os barões tinham o costume de estuprar as pequenas indígenas que eram escravizadas e, para evitar que engravidassem, enforcavam essas mulheres logo após o ato sexual. Diferentemente da maioria, o barão que seria o antepassado deles era dono de uma pequena indígena chamada Dona Dinha, que, mesmo se submetendo, conseguiu conquistar o barão. Mantida em cativeiro num porão, Dona Dinha teve, ao longo dos anos, cinco filhos do barão, enquanto a esposa oficial tivera apenas um. Dona Dinha acabou morando dentro da casa como empregada. Trinta anos depois, a esposa do barão morreu e, no dia seguinte ao enterro, Dona Dinha já dormia na cama oficial da casa. A cena termina com um close lateral do rosto do pai, que se dirige a Dirceu: "A ex-indígena, a ex-escrava, a ex-empregada, era sua tataravó."

Em *O Som ao Redor*, as relações com o passado são sugeridas pelas fotos do início do filme e esse mesmo passado se inscreve no presente por meio de silêncios, de forma fantasmática. Em *Boa Sorte, Meu Amor*, os primeiros planos do sertão nordestino são associados ao longo monólogo do pai e revelam desde o começo os fantasmas oriundos do passado colonial, que assombrarão o personagem Dirceu durante todo o filme. Assim como nos filmes de Mendonça, essas imagens e essa história familiar transmitida de pai para filho remetem à história do Brasil,

constituindo um leitmotiv do filme — não com o objetivo de uma reconstituição histórica, mas sim trabalhando os vínculos com a memória.

A partir da década de 1980, a memória passou a ser reconhecida pelos historiadores como um objeto legítimo de investigação, em um movimento associado tanto à história das representações quanto à das mentalidades. Mais adiante, o conceito de "lugares de memória", desenvolvido por Pierre Nora, consolidou-se como uma vertente relevante nos estudos históricos contemporâneos. O autor propõe uma distinção nítida entre memória e história, argumentando que

> Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência de que tudo as opõe. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, por isso, encontra-se em constante transformação, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, sujeita a longos períodos de latência e a súbitas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta daquilo que já não é. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido em um presente eterno; a história, uma representação do passado. Por ser afetiva e mágica, a memória só admite os detalhes que a confortam; alimenta-se de lembranças imprecisas, condensadas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todo tipo de transferência, ocultamento, censura ou projeção. A história, por ser uma operação intelectual e secularizadora, exige análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a remove de lá — ela sempre a prosaíza. (Nora, 1984, p. XIX)

Aqui, a memória está sempre intrinsecamente ligada ao presente, levando em conta "a seleção dos eventos que devem ser lembrados [...] sua interpretação, suas 'lições'", como afirma Enzo Traverso (2005, p. 16); em outras palavras, "a memória perpetua o passado no presente, enquanto a história fixa o passado numa ordem temporal fechada, concluída, organizada segundo procedimentos racionais que se opõem à sensibilidade subjetiva da experiência vivida".

Os filmes analisados aqui, considerando as relações subjetivas e abertas com o passado, inserem-se no regime da memória ou, seguindo o pensamento de Pierre Nora, estabelecem-se como lugares de memória em um triplo sentido: material, simbólico e funcional. Ao analisar as metrópoles no cinema latino-americano, Ângela Prysthon conclui que, de uma forma ou de outra, suas representações acabam por configurar um tipo de museu das mídias urbanas, com as mais diversas nuances — uma certa tendência museológica que a pesquisadora identifica tanto nos cenários urbanos reais do documentário quanto em suas contrapartes ficcionais (Prysthon, 2006, p. 265).

Uma dimensão particularmente presente nesses filmes que mostram as ruínas de Recife é a preservação da memória do passado. Andreas Huyssen destaca que a memória está em constante transformação, sempre contestada por outras perspectivas e permeada por um diálogo "seletivo e constantemente mutável entre o passado e o presente". Em outras palavras, "nosso presente impacta inevitavelmente aquilo que lembramos e a forma como o fazemos" (Huyssen, 2011, p. 114).

Em *Boa Sorte, Meu Amor*, as problemáticas do presente — como a destruição de antigos edifícios históricos no centro do Recife devido à especulação imobiliária — contribuem para a construção de uma memória diretamente associada ao passado colonial, evidenciando a transição do poder político e econômico da antiga elite agrária para os empreendedores imobiliários da atualidade. Essas questões remetem, evidentemente, às memórias da "Casa Grande" e da "Senzala", também presentes em um dos curtas-metragens que compõem o vídeo contra as Torres Gêmeas, e que assombram os filmes de Aragão e Mendonça já analisados. De fato, essas obras são, elas próprias, um objeto material que produz uma memória de um determinado período do cinema — o da primeira década dos anos 2000, marcado pela especulação imobiliária.

O filme de Daniel Aragão remete, ainda, a uma série de debates presentes em diversas produções realizadas em Pernambuco na mesma época. Em sua crítica por ocasião do lançamento do filme, José Geraldo Couto (2013) afirma que os filmes de Mendonça e Aragão "são opostos,

mas se complementam. Se o filme de Kleber Mendonça Filho é um prodígio de equilíbrio e sutileza, o de Aragão é "ambicioso, petulante e fora de controle". No caso de Kleber Mendonça Filho, embora os pontos de partida e os enredos de seus filmes tenham origem em experiências individuais, uma conexão com a memória coletiva da cidade é claramente estabelecida — ainda que o ponto de vista permaneça muito pessoal. Como já mencionamos, seu documentário mais recente, *Retratos Fantasmas*, ilustra muito bem essa forma de construção fílmica intrinsecamente ligada à sua história pessoal. Dividido em três partes, como os dois primeiros longas do diretor, o documentário começa no apartamento onde ele vive até hoje, herança de sua mãe — dois temas que são a base de *O Som ao Redor* e *Aquarius*, nos quais são filmados, respectivamente, seu apartamento e sua rua, além da personagem Clara, inspirada na mãe do cineasta.

Além disso, o documentário é construído por meio de um conjunto de imagens provenientes tanto de sua memória cinematográfica associada à cidade do Recife quanto de filmes preservados em seus arquivos pessoais. Como exemplo, podemos citar a história de Seu Alexandre, projecionista de cinema, filmado por Mendonça ao longo de vários anos: no documentário, essa história se inscreve entre a memória pessoal da relação entre o diretor e o projecionista e a memória coletiva do desaparecimento das salas de cinema no centro do Recife.

Boa Sorte, Meu Amor também parte das experiências pessoais de seu diretor, fazendo do protagonista Dirceu seu alter ego. O personagem de Dirceu confronta-se, assim como Daniel Aragão, com o passado de uma ancestral indígena e escravizada, além de sua relação complexa com a cidade de onde sua família é originária, no interior da Paraíba.

A longa duração da cena em que essa memória familiar é transmitida, aliada à composição do quadro, evidencia que, passados tantos anos, nada de fato mudou: pai e filho continuam sendo servidos por uma empregada doméstica (Zezita Matos), que surge em silêncio. Mais uma vez, como observado em outros filmes analisados, o passado retorna para assombrar os personagens — especialmente o jovem Dirceu, que tenta escapar dessa herança ao se mudar para o Recife, numa tentativa de apagar ou reprimir suas origens.

2.2 O anjo destruidor de ruínas

Após a sequência de transmissão da história familiar entre pai e filho, a narrativa se desenrola, em suas duas primeiras partes, no Recife. Dirceu conhece Maria em uma festa. No terraço de um edifício onde ocorre a celebração, o casal conversa: no enquadramento, à esquerda, aparece apenas um pequeno detalhe do rosto de Maria, enquanto Dirceu é filmado em plano médio, à direita, tendo os telhados do centro da cidade ao fundo. Enquanto fala, a câmera se aproxima lentamente dele, com um zoom que o deixa sozinho e centralizado na imagem. Em seu monólogo, Dirceu relata a invasão da fazenda de sua família e cita imagens que remetem aos planos mostrados no início do filme: "campo aberto, a casa-grande, uma capela, uma árvore diante de um rio". À medida que compartilha essas imagens e lembranças com um sorriso, seu semblante se fecha ao afirmar que "tudo tem um fim, e resta apenas uma espécie de nostalgia mórbida por algo que nem se tem certeza de ter vivido". Em seguida, comenta sobre sua mudança para a cidade e o desejo de não dar mais importância ao passado.

A sequência termina com um close nos rostos de Maria e Dirceu, que se aproximam de lados opostos do quadro — o casal se beija. Esse plano rápido dá lugar a um fade para uma tomada geral dos antigos telhados do centro do Recife. As imagens mostram uma cidade antiga e abandonada, quase em ruínas, com esse efeito sendo acentuado pelo uso do preto e branco.

Ao final do discurso de Dirceu, uma música instrumental começa a ser ouvida na trilha sonora: *Out of Nowhere*, do compositor finlandês Jimi Tenor — faixa que acompanha diferentes planos abertos dos telhados do Recife. Essa música, que remete a composições pós-modernas dos anos 1960, inicia de forma suave, com tons graves e misteriosos, mas os instrumentos vão, pouco a pouco, crescendo até alcançar um efeito grandiloquente e melodramático. A trilha cria, assim, uma atmosfera que oscila entre o cinema de horror e a ficção científica, conferindo uma sensação de estranhamento às imagens que se sucedem na tela.

Progressivamente, as tomadas do antigo centro do Recife são substituídas por planos gerais dos telhados modernos dos edifícios do bairro de Boa Viagem, que surgem na sequência em um momento

dramático da música de Jimi Tenor. Um deslocamento visual se impõe nessa montagem composta por diferentes enquadramentos que acompanham o ritmo da trilha, até alcançar seu ápice, com a exacerbação de todos os instrumentos da orquestra. Nesse instante, as Torres Gêmeas erguidas no velho centro histórico de Recife aparecem: primeiro em um plano geral da cidade, e em seguida em uma tomada mais próxima, focando os telhados das duas torres.



33 – *Boa Sorte, Meu Amor*: a antiga cidade de Recife é substituída por prédios modernos – o apagamento do passado.

Essa sequência final reafirma o que foi previamente expressado por Dirceu: seu impulso de apagar o passado — que, nas imagens iniciais do

filme, assumia contornos bucólicos e até idílicos —, mas também a melancolia provocada pela violenta invasão da antiga propriedade de sua família.

Nessa cena, a cidade do Recife é filmada como um personagem. Assim como em outros filmes analisados neste capítulo, Recife aparece como um lugar referencial, captado por meio de representações distintas, mas sempre conectadas à memória da cidade, que ressurge através de suas ruínas.

André Gardies sustenta que os lugares referenciais têm como principal função ancorar o filme no real, pois, segundo ele, "no cinema, o espaço não é dado nem figurado (exceto, é claro, sob a forma de lugares), ele precisa ser construído — tanto no nível cognitivo quanto no da percepção" (Gardies, 1993, p. 89). Ele propõe quatro tipos de espaço no cinema: o espaço cinematográfico, como a sala de projeção ou os dispositivos móveis de exibição; o espaço diegético, aquele construído pelo próprio filme, "captado no interior do dispositivo cinematográfico" e formado por elementos da mise-en-scène, como profundidade de campo, ângulos de câmera, raccords, entradas e saídas de quadro etc.; o espaço narrativo, correspondente à espacialidade específica dos personagens; e, por fim, o espaço do espectador.

Ele enfatiza a distinção importante entre o espaço diegético e o narrativo: enquanto o primeiro é construído como uma realidade independente da narrativa, o segundo só adquire sentido a partir da ação dos personagens.

No filme de Daniel Aragão, Recife não é apenas um pano de fundo, mas assume o papel de personagem com características próprias, intrinsecamente ligadas ao ponto de vista da obra. Na sequência do primeiro encontro entre Dirceu e Maria, a cidade "entra em cena" não apenas ao estabelecer uma conexão direta com a subjetividade do protagonista, mas também ao se configurar como um oponente, contra o qual Dirceu luta, tentando transformá-la. Como descrito nessa última sequência, o filme articula o discurso do personagem com a dimensão visual da mise-en-scène, cujo ponto de partida são os fotogramas do Recife antigo, gradualmente substituídos por imagens de uma cidade nova, totalmente verticalizada — culminando nas Torres Gêmeas, que representam o ápice desse processo.

O impulso de suprimir o passado ganha forma, na narrativa fílmica, através da atividade profissional de Dirceu: ele atua em uma empresa responsável pela demolição de construções antigas da cidade. Essa vontade de ruptura se expressa visualmente em diversos planos abertos, nos quais edificações — algumas já em estado de ruinas — são postas abaixo. Como observa o diretor por ocasião do lançamento do longa: "Apagar a memória é um movimento muito brasileiro. Não valorizamos a preservação. Gostamos do abandono, de esquecer o passado com o qual deveríamos ser mais generosos" (Aragão em Shenker, 2012).



34 – *Boa Sorte, Meu Amor*: demolições de edifícios antigos em Recife – o desejo de Dirceu de apagamento do passado

Além disso, os planos gerais da sequência do encontro do casal estabelecem uma distância significativa em relação ao espaço urbano da cidade — um afastamento que o personagem masculino é forçado a enfrentar, principalmente pelo fato de Maria dividir um pequeno apartamento em um velho edifício no centro do Recife, espaço que ele deseja apagar.

De certo modo, a personagem feminina encarna a presença desse passado indesejado: o casal está sobre o terraço de um prédio antigo, tendo ao fundo as duas Torres Gêmeas. Perto do final do filme, Maria engravida e decide interromper a gestação — como a ancestral de Dirceu —, num ciclo que repete o passado revelado por seu pai no início da narrativa.

Essa relação de estranhamento com o centro do Recife se concretiza também quando Dirceu sai em busca de Maria: a cidade e suas ruas desertas são filmadas à noite em câmera subjetiva, a partir do ponto de vista de Dirceu dentro do carro, numa mise-en-scène que produz uma sensação de medo e estranheza diante do centro urbano. Em contraste, numa sequência posterior, vemos Maria a caminho de sua aula de piano. Assim como nas cenas com Dirceu, a cidade do Recife é novamente captada por planos subjetivos, agora a partir da perspectiva da personagem feminina.



35 – *Boa Sorte, Meu Amor*: o olhar de Dirceu sobre o centro de Recife



36 – *Boa Sorte, Meu Amor*: o olhar de Maria sobre o centro de Recife

A escuridão e a sensação de perigo da cidade dão lugar a uma cidade-monumento, especialmente quando, em movimento panorâmico, a câmera atravessa uma ponte do Recife e se aproxima do Teatro Santa Isabel. Construído em 1850, esse teatro é um exemplo da arquitetura neoclássica da primeira metade do século XIX no Brasil, e seu nome homenageia a filha de Dom Pedro II., último imperador do período monárquico[35]. Toda essa sequência é acompanhada por uma música de piano, marcando uma relação com o Recife bastante distinta daquela vivida por Dirceu. A comparação entre essas duas perspectivas revela uma diferença interessante: no filme, o centro da cidade do Recife constitui um único espaço diegético — onde ambas as ações se desenrolam —, mas se desdobra em dois espaços narrativos distintos, que revelam formas diferentes de perceber a cidade: para Maria, trata-se de um lugar habitado e reconhecido; para Dirceu, é um território marcado por sensações de medo e desconfiança[36].

Além disso, o apartamento onde Dirceu vive — moderno e quase vazio — materializa seu desejo de apagar o passado; no entanto, esse passado familiar retorna através de um velho piano e de uma antiga cômoda, onde Maria encontra fotografias de Dirceu quando criança, cercado pelos mesmos espaços mostrados no início do filme. Se retomarmos a alegoria proposta por Benjamin com o anjo da história, inspirado na pintura de Paul Klee, essas ruínas, produzidas pelo avanço do progresso, ainda guardam a memória profética de uma possível redenção — capaz de interromper a catástrofe anunciada da história. Em outras palavras, em Benjamin, as ruínas expressam a hegemonia

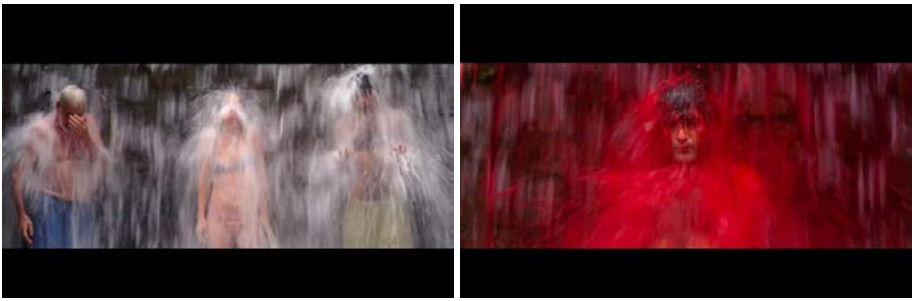
35 Consultar ALLOUCHE, Claire, "Recife filmée (2011-2016): de l'occupation urbaine à une possible habitabilité", *À l'épreuve,* n. 5, 2019. Disponível em: https://alepreuve.org/content/recife-filmee-2011-2016-de-loccupation-urbaine-une-possible-habitabilite, consultado em 19 de outubro de 2020. DOS SANTOS, Marcia Vanessa Malcher. *O cinema contemporâneo de Pernambuco.* [S.l.: s.n.], [s.d.]. ZAN, Victor. *Habiter la ville, faire territoire: une prise de position du cinéma brésilien (2005-2017)*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais) – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / Université Sorbonne Paris Cité, Paris, 2019.

36 Monumento tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), esse edifício é motivo de orgulho e contribui para a construção de uma memória histórica e cultural da cidade — sobretudo porque o teatro está situado entre o Palácio do Campo das Princesas, sede do governo do estado de Pernambuco, construído em 1841, e o Palácio da Justiça, cuja edificação data de 1930 e que ocupa o local onde ficava o antigo palácio de Maurício de Nassau, administrador holandês durante a invasão da cidade no século XVII.

da ideologia do progresso, tornando possível uma certa consciência temporal voltada para o futuro, mas também testemunham "uma imagem invertida, um medo quase arcaico diante do desenvolvimento industrial" (Hamel, 2007, p. 14). Como bem observou Luiz Soares Júnior em sua crítica ao filme, "Dirceu possui um estatuto objetivo, concreto: ele está a serviço de uma máquina que vive da eliminação das marcas, da dissipação visível de toda origem, da liquidação do passado" (Soares Júnior, 2012).

No filme *Boa Sorte, Meu Amor*, o aniquilamento ou apagamento das ruínas não possibilita a tomada de consciência — ou, nos termos de Benjamin, uma rememoração capaz de deter o trem da catástrofe — uma catástrofe simbolizada no plano final (mostrado já no início do filme), no qual um homem está enterrado, figura que poderia ser o próprio Dirceu retornando à sua cidade natal. A tentativa de apagar os vestígios do passado impossibilita qualquer rememoração capaz de interromper os ciclos repetitivos da história familiar. Essas mulheres escravizadas e indígenas são violadas e enforcadas num tipo de "ato contraceptivo" desumano, diretamente ligado à barbárie do passado colonial: Maria engravida, retorna ao vilarejo e aborta; o feto é jogado na natureza e encontrado por Dirceu ao final do filme.

As diferenças entre Aragão e Kleber Mendonça Filho (notadamente em *O Som ao Redor*) na forma de representar a relação entre passado e presente são, portanto, numerosas. Não seguimos certas interpretações que veem o filme de Mendonça como uma visão pessimista da continuidade das relações oriundas do passado colonial; ao contrário, a análise de alguns elementos revela rupturas nesse ciclo histórico: em primeiro lugar, a consumação da vingança de Clodoaldo no desfecho do filme; a partida da namorada de João — neto de Francisco —, que frustra o desejo do velho patriarca de ver esse casamento perpetuar o legado familiar; e a sequência em que o jovem aparece sozinho sob as águas de uma cachoeira, que se transforma em um banho de sangue.



37 – *O Som ao Redor*: a cachoeira na qual se banham Sofia, Francisco e João se transforma em uma cachoeira de sangue.

Em *Boa Sorte, Meu Amor*, o ciclo do passado se repete, especialmente em relação à personagem feminina, ao mesmo tempo em que se observa uma mudança na forma de dominação: as relações de poder étnico — nas quais mulheres indígenas eram sistematicamente violentadas e mortas — são substituídas por relações de classe. Essa transição se manifesta, em particular, no desprezo com que Maria é tratada pelo pai de Dirceu e seus amigos ricos. Além disso, o destino já traçado para a jovem — seu retorno ao vilarejo natal e o casamento com um homem mais velho — remete ao antigo modelo patriarcal, associado à política e às igrejas evangélicas, que têm forte presença na sociedade brasileira contemporânea[37].

2.3 Reminiscências e reverberações estéticas do passado

A abordagem estética do filme de Daniel Aragão se evidencia desde suas escolhas iniciais: o uso do preto e branco na fotografia, o formato cinemascope — que permite amplas possibilidades de enquadramento e distorção —, além da utilização da trilha sonora. A forma como esses elementos são explorados cria uma atmosfera que remete

37 Em seu segundo longa-metragem, *Prometo um Dia Deixar Esta Cidade* (2014), Daniel Aragão narra o retorno de Joli (Bianca Joy Porte) ao Recife. Ex-dependente química, ela vive em constante conflito com o pai, que está em campanha para se tornar prefeito da cidade. É interessante notar que a maior parte das sequências é filmada em ambientes fechados, sem mostrar o centro urbano mencionado no próprio título do filme.

a certos filmes das décadas de 1950 e 1960, nos quais a cidade moderna serve como metáfora da subjetividade dos personagens. Por isso, as deambulações e a relação de Dirceu com o Recife — que expõem o vazio existencial de uma classe abastada, melancólica e sonâmbula — evocam o universo de Michelangelo Antonioni e sua representação da incomunicabilidade entre os personagens de *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961) e *O Eclipse* (1962).

Além disso, o filme de Aragão também remete a um cinema realizado nos anos 1960 no Brasil, no qual a cidade tem o status de um personagem à parte, como *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, e São Paulo, *Sociedade Anônima,* de Luiz Carlos Person (1965).

Noite Vazia coloca a urbanização no centro da construção de sua narrativa, tendo como protagonista a alta burguesia de São Paulo. Walter Hugo Khouri emprega os códigos e signos esteticizantes de uma cultura erudita e burguesa, que passam pela pintura, fotografia, filosofia e literatura. Ao mesmo tempo em que a cidade de São Paulo se torna um grande centro econômico com alta densidade demográfica — especialmente em razão da migração inter-regional —, o diretor não filma as pessoas nas ruas, mas constrói meticulosamente planos geométricos e muito estéticos, nos quais mostra prédios, carros circulando, as luzes da cidade se acendendo, em uma atmosfera hostil e materialista. *Noite Vazia* sublinha a escuridão da cidade.

A música, composta por Rogério Duplat, funciona como um revelador da solidão das personagens do filme — uma solidão manifestada por uma constante reflexão existencialista (presente, aliás, em todos os filmes do diretor) —, em um estilo que pode lembrar o cinema de Bergman.

De certa maneira, *Noite Vazia* remete ao sentimento existencialista do vazio urbano em que vive a burguesia, como ocorre com os personagens de Antonioni.

A mise-en-scène de *Boa Sorte, Meu Amor* carrega as marcas e dialoga com o filme de Khouri. Seus travellings desorientados, combinados com a presença da música extradiegética, reforçam o onirismo nesse espaço onde o sentimento de sufocamento é acentuado pelo uso

do CinemaScope: as imagens de Recife adquirem um efeito de estranhamento que remete à percepção de São Paulo em *Noite Vazia*.

Além disso, como já foi destacado, a personagem Dirceu, em sua busca por apagar o passado e o vazio, aproxima-se, como em *Noite Vazia*, do universo de incomunicabilidade que caracteriza os filmes de Antonioni.

São Paulo, Sociedade Anônima é outro exemplo das representações da cidade de São Paulo nesse período. Em sua mise-en-scène, Luís Sérgio Person constrói uma narrativa fragmentada, faz cortes secos entre certas sequências e mistura o estilo documental com a ficção. A encenação confere à cidade e aos espaços urbanos o papel de um verdadeiro personagem. Ao longo de todo o filme, essa dimensão urbana impõe-se às personagens de maneira incontornável.

Já na primeira sequência filmada em locação externa, vê-se, a partir de janelas que dão para uma varanda — enquadrada em plano médio —, um casal discutindo em seu apartamento. A trilha sonora também é registrada fora do espaço onde se desenrola a ação da cena, integrando, em certos momentos, fragmentos das vozes dos atores, embora sem se conseguir compreender claramente o sentido da discussão.

Luís Sérgio Person constrói seu filme alternando diversos tempos diegéticos. Através das janelas, atrás das quais está posicionada a câmera, os arranha-céus se refletem sobre o casal e ilustram a modernidade de São Paulo.

Desde o início, o diretor instala uma atmosfera de tensão: Carlos derruba a louça sobre a mesa, sacode Luciana e termina por lançá-la ao chão, saindo em seguida para o fundo do cenário. A câmera se afasta lentamente da mulher em sofrimento e, com um movimento panorâmico para a direita, o diretor revela a vista externa, mostrando os grandes prédios que cercam o apartamento do casal. No plano seguinte, uma contra-plongée circular mostra o topo dos edifícios, provocando uma sensação de claustrofobia, reforçada pelo início, na trilha sonora, de uma música coral com atmosfera solene e épica.

O filme de Luís Sérgio Person registra as transformações do espaço urbano brasileiro durante os anos 1960: o processo de desenvolvimento industrial; a concentração populacional nos centros urbanos e as

desigualdades sociais que os caracterizam; o início da formação de uma indústria cultural. Nesse contexto, a mise-en-scène do filme inscreve São Paulo como um monstro implacável contra tudo aquilo que se opõe ao processo de modernização capitalista da metrópole brasileira.

É interessante traçar um paralelo entre a trajetória de Dirceu e sua luta para apagar o passado e as ruínas de Recife, e a de Carlos, no filme de Person, que combate inutilmente uma São Paulo cuja monstruosidade devora os valores éticos do personagem.

Contudo, a posição dos dois personagens masculinos diverge consideravelmente: enquanto o personagem de São Paulo, *Sociedade Anônima* aparece como vítima dessa cidade devoradora, em *Boa Sorte, Meu Amor*, Dirceu age para destruir essa cidade em ruínas, que se torna a vítima desse progresso esmagador que ele próprio encarna.

Além disso, o estatuto de cidade histórica de Recife estabelece um embate entre a marcha "rumo ao progresso" da economia capitalista e o passado da cidade, materializado por esses edifícios em ruínas. Uma dimensão histórica ausente nos dois filmes dos anos 1960: a estética do filme de Khouri evoca estados de solidão e letargia característicos de todas as grandes metrópoles daquela época, inscrevendo a cidade em um universo quase a-histórico.

No filme de Person, as problemáticas ligadas à modernização são colocadas em oposição ao ambiente natural, entendido como espaço bucólico e protetor dos antigos valores, numa representação romântica que remete claramente à visão da esquerda intelectual da época no Brasil, que nega a influência capitalista da modernidade urbana e erige o campo como um espaço privilegiado e protegido do aniquilamento dos valores humanos.

A comparação entre esses filmes revela dois momentos distintos da história do Brasil: enquanto nas décadas de 1950 e 1960 São Paulo é erguida como o principal centro econômico e industrial do país, nos anos 2000 a cidade de Recife emerge no cinema brasileiro como um espaço que propõe outras representações da região Nordeste, que até então era quase sempre confinada ao imaginário de seu interior, especialmente ao espaço do sertão.

O filme de Daniel Aragão trabalha sobre a velha dicotomia entre cidade/campo/sertão, sobretudo porque, na terceira parte do filme, Dirceu parte em busca de Maria, justamente em direção ao sertão. O desaparecimento da personagem feminina também marca uma mudança nas representações de Recife a partir da perspectiva de Dirceu. Rompendo com os planos distantes através dos quais a cidade era filmada até então, Dirceu passa a ser filmado, durante a busca por Maria, fora do carro, no meio da população modesta que ocupa os espaços da cidade.



38 – *Boa Sorte, Meu Amor*: Dirceu no centro de Recife, antes de seu retorno ao interior

Essa sequência marca um retorno ao passado, cujo sinal é a morte de um cavalo em meio à multidão, acompanhada pela mesma música da sequência dos planos gerais sobre os telhados da cidade, que terminava nas Torres Gêmeas.

2.4 Retorno às raizes

Em *Boa Sorte, Meu Amor*, como já destacamos, a organização espacial é um aspecto importante da construção fílmica, sobretudo nas

relações com o passado que assombra o protagonista. André Gardies propõe uma espécie de "cartografia" do espaço fílmico:

> Diferente da cartografia e da topografia dos geômetras, no sentido de que não busca representar um espaço físico real, mas sim o espaço do relato como sistema próprio de uma narrativa singular, "nossa" topografia dá conta das relações fundamentais que se estabelecem, por um lado, entre os diferentes espaços e, por outro, entre esses espaços e os personagens. Ela visa descrever a representação cognitiva do espaço à qual nos convidam muitos dos filmes narrativos que evidenciam uma preocupação com a coerência. (Gardies, 1993, p. 128)

Para construir esse modelo topográfico, o autor propõe três elementos conforme a disposição do relato fílmico: aqui, lá e alhures. O primeiro elemento, o aqui, é o espaço representado, o lugar visível na tela. O lá (o fora de campo) é o espaço não visível, mas que sabemos estar presente ao redor. Por fim, o alhures seria um fora de campo indeterminado e duplamente "off". (1993, p. 36) Como esse último elemento é vivido apenas no plano imaginário, recebe poucas características topográficas; no entanto, ele remete a valores positivos dentro de uma lógica entre "um presente-real disfórico e um passado-futuro imaginário eufórico" (1993, p. 120).

Em um primeiro momento, o filme de Aragão constrói uma topografia bem definida entre o espaço onde vive Dirceu — o aqui —, em oposição ao centro da cidade de Recife, representado como um bloco colocado à distância, como vimos na sequência do encontro do jovem casal. Além disso, o sertão, de onde vêm as famílias dos dois personagens, é constituído como o alhures, mas os planos fixos do início do filme não permitem elaborar uma verdadeira topografia desse espaço, que, ademais, aparece nas duas primeiras partes do filme apenas por meio dos discursos dos personagens.

O desaparecimento de Maria obriga Dirceu a procurá-la em seu apartamento no centro de Recife: uma sequência, como vimos, filmada de modo diferente, em que Dirceu aparece, em plena luz do dia, na rua, em meio a uma população distante de seu meio social abastado. Segundo Gardies, quando o espaço contribui para transformar os personagens, ele "constitui indubitavelmente uma das forças atuantes do relato" (1993, p. 150). Nesse contexto, o deslocamento dos personagens desempenha uma

função importante de catalisador, uma noção que Gardies toma emprestada de Roland Barthes, que a utiliza para pensar a função da ação na literatura. De fato, os elementos catalisadores envolvem os personagens em uma ação e permitem fazer a narrativa passar da possibilidade ao ato.

Nas duas primeiras partes de *Boa Sorte, Meu Amor*, o protagonista está imerso em uma espécie de letargia, tendo como objetivo o apagamento do passado. Ele vive em um espaço que é uma espécie de não-lugar, representado principalmente por seu apartamento vazio. A sequência em que ele se dirige ao apartamento de Maria, pelas ruas do velho Recife, marca o início de um deslocamento em direção ao seu passado.

Em seguida, é anunciada a terceira parte, como as duas primeiras, por meio de uma folha de papel desgastada que dá lugar ao título sobre um fundo preto: "Parte 3: De Volta às Raízes". Um travelling para frente, feito da perspectiva do carro e em câmera subjetiva, alterna com imagens do veículo circulando pela estrada; ao todo, 21 planos rápidos mostram diferentes trechos do caminho rumo ao vilarejo, conferindo uma sensação de afastamento em relação à cidade do Recife.



39 – *Boa Sorte, Meu Amor*: imagens da viagem rumo ao interior e ao passado

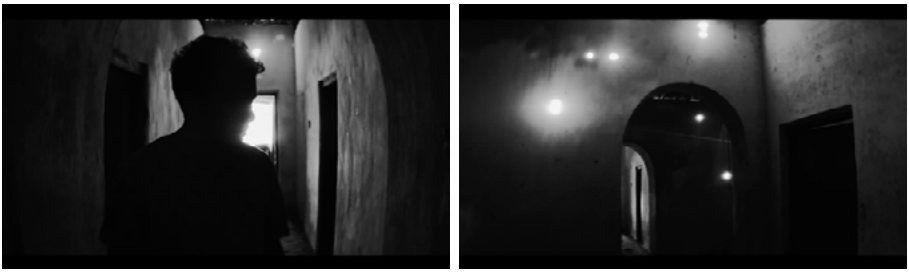
Essa sequência evidencia o papel central do espaço na definição das escolhas do personagem e no desenvolvimento da narrativa. Dirceu visita a casa da família de Maria e, embora permaneça ali por uma noite à sua espera, encontra apenas o silêncio da mãe e a indiferença absoluta do marido. Pouco depois, parte em direção a outra cidade, ainda mais distante, avançando pelo interior da região e adentrando o sertão.

Aqui, mais uma vez, o filme dialoga com a história do cinema brasileiro e com as representações do sertão, como em outros filmes que serão analisados em detalhes na quarta parte deste trabalho. O alhures do início do filme torna-se o aqui, e esse espaço, que perde seu estatuto imaginário, passa a apresentar as marcas das transformações da região.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), grande clássico do Cinema Novo, o diretor Glauber Rocha denunciava o misticismo, a seca e as relações arcaicas de poder dos coronéis no interior do Nordeste brasileiro. Aqui, como destacou Cloves Geraldo (2013) em sua crítica ao filme, Daniel Aragão apresenta diversas mudanças. Ele filma as obras de transposição do rio São Francisco, cujo objetivo é combater a seca. O coronel é substituído pelo engenheiro responsável pelas obras — é ele quem detém o poder político e que é apoiado e aclamado pelo pastor da igreja evangélica, que, por sua vez, substitui o poder social e religioso outrora exercido pela Igreja Católica.

Além disso, o engenheiro tem um papel no aborto de Maria, que, nas sequências finais do filme, só aparece ao lado dele quando ele é parabenizado pelo pastor durante o culto. Uma resolução para a história da protagonista que a relega à mesma posição ocupada, na história da família de Dirceu, pelas mulheres indígenas.

No fim do filme, Dirceu reencontra os lugares que apareciam em sua memória e no início do filme: "um campo aberto, a vila, uma capela, uma árvore diante de um rio". No entanto, ele encontra a vila de sua infância abandonada — uma memória em ruínas, como um duplo da Recife que ele se esforçava por destruir.



40 – *Boa Sorte, Meu Amor*: a antiga casa de Dirceu em ruínas

Atordoado, ele tira as roupas e mergulha no riacho de sua memória — um *alhures* que se torna *aqui*. Adormece e é despertado por dois homens armados que lhe perguntam o que está fazendo ali. Ele se levanta e afirma: "nasci aqui". Esse plano final do filme remete à imagem de um homem sendo enterrado, vista no início da obra — um enquadramento pertencente a um alhures, mas que, ao longo de toda a narrativa, esteve sempre aqui e lá.



41 – *Boa Sorte, Meu Amor*: o retorno de Dirceu ao campo, no final do filme

De fato, em *Boa Sorte, Meu Amor*, o passado é sempre portador de um sentimento nostálgico, o que impossibilita um olhar não dominante e qualquer questionamento das problemáticas do presente. A catástrofe anunciada desde o início do filme revela-se inevitável, tanto para Dirceu quanto para Maria — personagem feminina que vai desaparecendo ao longo da narrativa, tornando-se apenas uma imagem oferecida ao olhar e ao desejo do protagonista masculino. Isso após ter sido filmada, no início da obra, em um longo plano fixo em câmera lenta, centrado em seu rosto.

Dirceu desperta em um quarto e, por meio de um jogo de campo/contracampo, vemos vários closes de uma fotografia de Maria. A câmera percorre seus olhos e sua boca, mas a jovem já não exibe o mesmo sorriso da cena anterior, quando ambos estavam tomados pelo desejo e pelo entusiasmo diante do futuro em uma grande Recife. Como Dirceu, ela também está aprisionada por uma fatalidade ancorada nesse passado nostálgico — um peso que recai sobretudo sobre as mulheres. E a presença constante das ruínas aprisiona esse presente condenado a repetir o ciclo da catástrofe.

No entanto, as ruínas de Recife podem também ser objeto de representações distintas no cinema contemporâneo pernambucano, por meio do tratamento de temas como a contestação do modelo heteronormativo. É o caso do filme *A Seita*, de André Antônio, que dá visibilidade a uma população que habita essas ruínas impregnadas da memória da cidade — assim como em obras de Cláudio Assis, como *Amarelo Manga* e *Febre do Rato*.

3 Baladas Queer entre os escombros de uma cidade em ruínas

3.1 Outras ruínas

Em seu ensaio *O Tempo em Ruínas*, o antropólogo Marc Augé afirma: “Contemplar as ruínas não é fazer uma viagem pela história, mas experimentar o tempo, o tempo puro” (Augé, 2003, p. 38). No caso da

cidade do Recife, essas imagens de ruínas não resultam de um processo pós-guerra, como ocorre em certas cidades europeias; tampouco se trata de uma cidade redescoberta em seu passado antigo, como Pompéia, ou revelada por entre os escombros da história, como em determinados vestígios arqueológicos de Roma ou da Grécia — todos esses exemplos oferecem ruínas voltadas à contemplação, transformadas e preservadas como museus a céu aberto.

Recife também não se assemelha a cidades como Detroit, nos Estados Unidos, frequentemente filmada no cinema como símbolo do colapso de uma região outrora pujante economicamente.

No centro do Recife, os antigos casarões convivem com construções mais recentes; as pontes sobre os dois rios que cortam a cidade carregam os fantasmas da invasão holandesa do século XVII; e ainda se podem ver, em diversos filmes realizados na cidade, os trilhos dos bondes que circulavam no início do século XX.

Essas imagens de Recife remetem a múltiplas camadas do passado, como fantasmas que assombram a cidade em um processo de sobrevivência, no sentido proposto por Georges Didi-Huberman a partir da obra do crítico de arte Aby Warburg. Pesquisador e historiador da arte, Warburg analisa camadas imagéticas profundamente enraizadas no passado e, ao fazê-lo, propõe uma reflexão sobre o conceito alemão de Nachleben — ou seja, uma "vida após a morte" ou uma "sobrevivência" das imagens.

Didi-Huberman observa que, para Warburg, as imagens "passariam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma sedimentação dinâmica e antropológica, tornada parcial, virtual, porque foi [...] destruída pelo tempo" (Didi-Huberman, 2002, p. 41). O conceito de "revenância", igualmente mobilizado por Marc Berdet e Gérard Dubey (2017), designa uma lógica fantasmagórica de "retorno" a objetos exteriores, cujo efeito, embora imaginário, possui uma presença real.

No meio dessa memória arquitetônica, toda uma população ocupa, trabalha e habita o centro de Recife. Prédios degradados, mas habitados, convivem com edifícios relativamente bem conservados, revivendo as marcas do passado de um importante centro econômico

da região e do Brasil. Ao lado da população que vive e trabalha nos velhos edifícios do centro do Recife, há outra, também instalada no centro da cidade, que vive em absoluta miséria.

Essas justaposições de uma arquitetura marcada pelo tempo — ora em ruínas, ora ainda habitada por uma população que ali vive e trabalha — evocam também a paisagem de Havana, cidade onde as camadas de diferentes épocas permanecem visíveis e entrelaçadas. As ruínas da capital cubana, onde o tempo parece ter estagnado, são descritas com intensidade pelo escritor Antonio José Ponte em seu conto "A Arte de Fazer Ruínas".

No conto, Antonio José Ponte narra a experiência de um estudante em crise, encarregado de escrever sua tese de doutorado sobre o urbanismo e a arquitetura em decadência da capital cubana. Ele pinta o retrato de uma cidade em guerra — uma guerra que jamais aconteceu. Os habitantes, descritos como fantasmas, parecem apenas sobreviver entre os escombros. O narrador realiza o que chama de uma "arqueologia do presente"[38], na qual os destroços são evidenciados no aqui e agora. Sua escrita adota um estilo fragmentado, uma linguagem em ruínas, que remete a uma cidade subterrânea imaginária chamada Tuguria. "uma espécie de cidade-arquivo que age como uma memória esquecida pela cidade de cima" (Andrade, De Barros, Capela, 2016, p. 24) a Havana que podemos ver. Essa visão da cidade leva o narrador a se autodenominar um "ruinólogo", aquele que é apaixonado por ruínas. Essa forma de considerar as ruínas se aproxima da de Walter Benjamin, entre a paixão romântica e a premonição de uma catástrofe iminente.

Essa maneira de conceber as ruínas e sua relação com o passado que emerge no presente nos conduz ao filme *A Seita* (2015), de André Antônio, uma obra inspirada no universo da ficção científica, cujo cenário é Recife no ano de 2040. Um jovem (Pedro Neves), que

38 Neste filme, a personagem Maria submete-se, sem qualquer reação, às vontades das figuras masculinas, dentro de uma estrutura social de gênero tradicional. Sua existência está condicionada à de Dirceu, até a terceira parte do longa, quando retorna à cidade natal para se encaixar em um modelo de mulher inserida em um contexto religioso — completamente apagada, sem pronunciar uma única palavra. Esse tipo de representação feminina aproxima-se de certos filmes de autor, nos quais as mulheres só existem em função dos personagens masculinos que, na maioria das vezes, funcionam como alter egos dos próprios cineastas. Ver Sellier, 2005; Da Silva, 2016.

agora vive em uma colônia espacial, decide retornar a Recife, sua cidade natal. Nessa colônia, os habitantes são submetidos a uma vacina que impede o sono e, consequentemente, a possibilidade de sonhar. No início do filme, o protagonista é mostrado dormindo, coberto por uma luz vermelha, enquanto, em voice-over, fala sobre seu retorno a Recife. Desde o primeiro momento, a voz do personagem masculino estabelece uma proximidade com os espectadores, segundo um dispositivo descrito por Michel Chion "voz-eu":

> O que constitui uma "voz-eu" não é apenas o uso da primeira pessoa do singular. É, sobretudo, uma certa maneira de soar e de ocupar o espaço, uma proximidade específica em relação ao ouvido do espectador, uma forma particular de investir esse espaço e provocar sua identificação. (Chion, 1993, p. 54)

Em seguida, uma série de planos fixos mostra a cidade, com seus edifícios e pontes — inicialmente em plano geral, depois em uma sucessão de planos abertos que exibem ruas e, por vezes em contra-plongée, prédios em ruínas ou ainda escombros à beira-mar. Em um último plano fixo, levemente em contra-plongée e com um zoom de aproximação, a câmera se dirige a uma janela de um desses edifícios.



42 – *A Seita*: os créditos iniciais do filme, com planos da cidade do Recife deserta.

A sequência de abertura traz os créditos acompanhados pela música *The Mole People*, cuja sonoridade remete às trilhas dos filmes de terror dos anos 1950, como as compostas por Hans J. Salter. Desde o início, a banda sonora imprime um tom anacrônico, evocando o clima dos longas distópicos dos anos 2000. Já o uso de zooms frontais na encenação remonta ao cinema dos anos 1970, produzindo um efeito de deslocamento temporal que acrescenta novas camadas de referência ao passado e reforça a estética anacrônica que permeia toda a obra. Nesse início, Recife se impõe como uma presença viva — quase um personagem —, retratada como cidade fantasmagórica aonde o protagonista retorna para levar uma vida de dândi entediado, abrigado em um palácio parcialmente abandonado. Seus dias se dividem entre leituras, pausas contemplativas para o chá e caminhadas errantes por essa paisagem futurista e decadente. As ruínas, por sua vez, tornam-se cenários de encontros homoeróticos, marcando o percurso do personagem por experiências sensuais que invariavelmente terminam em sua cama.

A Seita é o primeiro longa-metragem do coletivo *Surto e Deslumbramento*. Em um vídeo divulgado na internet, Chico Lacerda, Rodrigo Almeida, Fábio Ramalho e André Antônio explicam seus objetivos: um cinema lúdico, concebido dentro de um espírito e de uma estética essencialmente coletivos. A proposta é realizar filmes que expressem a sensibilidade estética e política dos integrantes do grupo: "assim, temos filmes de viados conversando, dançando, se abraçando, refletindo", com uma sensibilidade queer já presente em seus primeiros projetos.

3.2 *Surto e Deslumbramento:* a estética queer e o passado

Desde a década de 2010, a democratização do acesso às tecnologias de criação e difusão de conteúdos pela internet e pelas redes sociais transformou radicalmente os espaços midiáticos. Para o bem e para o mal, esses processos contribuíram para uma grande diversificação da informação e, embora tenham possibilitado a proliferação de fake news e favorecido certos grupos de extrema-direita, também abriram novos caminhos para a criação artística em moldes econômicos alternativos.

Ivana Bentes (2014) analisa essa multiplicidade de imagens oriundas de posts, hashtags, tuítes e memes como uma "mídia-multidão", em articulação com a produção cinematográfica que ela denomina cinema-mundo, cinema-fluxo e cinema-insurgente. Esse tipo de cinema, segundo a autora, circula fora dos circuitos tradicionais: nasce das revoltas, dos conflitos e dos enfrentamentos. Produzido em regime de urgência e precariedade, propõe uma dramaturgia própria, que ultrapassa os formatos tradicionais do documentário ou dos programas televisivos ao vivo.

Como observa Alexandre Figuerôa (2019), "esse cinema insurgente revisa o estatuto da imagem de múltiplas formas, ao colocar em perspectiva questões coletivas, identidades e processos subjetivos, ao mesmo tempo que valoriza os fluxos culturais e artísticos em suas dimensões estéticas e políticas".

O coletivo *Surto e Deslumbramento* constitui um excelente exemplo dessa nova maneira de produzir, realizar e difundir conteúdos audiovisuais. Seus integrantes estudaram na Universidade Federal de Pernambuco, onde organizaram o cineclube *Dissenso*, concebido como espaço de debate sobre estética e produção audiovisual. Nesse espaço, abordavam sem hesitação temas considerados polêmicos no campo do cinema brasileiro e pernambucano. Analisando a produção cinematográfica daquele período, Chico Lacerda afirma que

> De forma geral, a gente achava tudo muito hétero e sério, num misto de autoimportância e autocomplacência, o sério como sinônimo do bom, do político, do posicionado, do bem-feito. E para piorar tinha todo esse circuito de retroalimentação de uma produção acadêmica que legitimava esse cinema, assim como esse cinema por sua vez legitimava essa mesma produção acadêmica. (Lacerda, Callou, Gomes, 2021)

Para os integrantes do coletivo, o cinema produzido em Pernambuco era heteronormativo e politicamente conservador, sem abrir espaço para outras chaves de leitura ou abordagens temáticas. Em 2012, decidiram realizar o curta *Mama*, disponibilizado gratuitamente na internet. Desde essa primeira experiência, diversos outros proje-

tos foram concebidos e realizados de forma colaborativa, mantendo a lógica de difusão não comercial e gratuita online, o que despertou o interesse de diferentes festivais.

O coletivo *Surto e Deslumbramento* elabora uma reflexão crítica sobre as relações sociais de classe, raça e gênero, sempre por meio de propostas irreverentes e irônicas, marcadas por uma sensibilidade queer. Essa irreverência inspirada por estéticas queer já se manifestava antes mesmo da formação oficial do grupo. Em 2011, Rodrigo Almeida e Chico Lacerda se inscrevem para participar da vídeo-performance Projeto Torres Gêmeas[39] que analisamos anteriormente e que foi realizado com o intuito de traduzir para o cinema os debates então acalorados sobre urbanismo e especulação imobiliária. A contribuição deles encerra o filme com um curta-metragem composto por um plano fixo fechado sobre as mãos e os pênis de dois homens deitados, se masturbando. Quando ambos os falos estão completamente eretos, um pequeno cenário de marionetes entra em cena, tanto em primeiro plano quanto ao fundo, revelando a alegoria das duas torres gêmeas formadas pelos dois pênis.



43 – *Projeto Torres Gêmeas*: dois pênis — metáforas das torres gêmeas e do poder patriarcal

39 Ver ANDRADE, Ana Luiza; DE BARROS, Rodrigo Lopes; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt (org.), Ruinologias. Ensaios Sobre Destroços do Presente, Florianópolis, EdUFSC, 2016, p. 24; GASPAR, Rafael Fontes, "As ruínas na cidade através da literature e da fotografia", *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 22, 2018, pp. 135-147; LOPES DE BARROS, Rodrigo, "Havana: a cidade como catástrofe em Antonio José Ponte", *Alea*, vol. 12, n° 2, julho/dezembro, 2010, pp. 257-268.

Segundo Almeida, na época — durante a montagem do filme e após seu lançamento — algumas críticas classificaram a sequência como grotesca e consideraram que ela havia estragado o filme.

> […] Sinto que ali já estava posto um embate, porque colocavam como se a inserção explícita de dois paus num filme "político", nessa relação falo e verticalização e numa pegada brotheragem mesmo, iria deslegitimar a luta. Era uma coisa meio "a gente tava aqui fazendo nosso filme de luta, nosso filme político bem certinho, bem engajado, bem militante e vieram essas bichas e estragaram tudo. (Lacerda, Callou, Gomes, 2021)

Além das questões relacionadas à fraternidade, a sequência pode ser interpretada como uma crítica à dominação de um modelo patriarcal e falocêntrico — herança de um passado agrário transposto para um contexto urbano —, como já analisamos tanto nos filmes de Kleber Mendonça Filho quanto nos de Daniel Aragão.

Embora em *A Seita*, seu primeiro longa-metragem, o passado surja a partir das ruínas — como veremos adiante —, essa relação entre passado e presente já se manifesta em outras obras do coletivo, como *Casa Forte* (2014), dirigido por Rodrigo Almeida. Esse vídeo de 10 minutos e 56 segundos nos conduz ao bairro de Casa Forte, onde existia uma antiga propriedade açucareira no início da colonização portuguesa, no século XVI. O bairro ainda preserva alguns edifícios históricos, como o da Fundação Joaquim Nabuco — instituição concebida por Gilberto Freyre e inaugurada em 1949 com o objetivo de fomentar pesquisas em ciências sociais sobre as regiões Norte e Nordeste do Brasil[40].

Diferentemente do centro de Recife, marcado pelo abandono, Casa Forte é um bairro de classe alta, onde vive a elite econômica da cidade — algo visível pela presença de cafés e restaurantes da moda, especialmente ao redor da praça central, bem cuidada e valorizada.

Na primeira parte do vídeo realizado pelo coletivo Surto e Deslumbramento, diversos planos fixos se sucedem mostrando fachadas

40 *Projeto Torres Gêmeas*. Disponible dans https://vimeo.com/31387595, consultado em 12 de julho de 2024.

com os nomes dos edifícios, muitas vezes verdadeiras obras arquitetônicas, que contribuem para essa "atmosfera aristocrática" de uma elite abastada. Assim como no caso dos nomes atribuídos às Torres Gêmeas, os nomes desses edifícios buscam uma legitimidade histórica e cultural dentro de uma lógica capitalista que instrumentaliza o passado sem jamais aprofundá-lo ou problematizá-lo.

Enquanto as grandes Torres remetem a figuras históricas ligadas à colonização, os nomes das residências em Casa Forte evocam diretamente a economia do açúcar — e essa reapropriação simbólica do passado se dá por meio de um imaginário majoritariamente positivo da era colonial e das relações entre senhores e escravizados. Um exemplo claro de como o espectro de Gilberto Freyre ainda assombra Recife — e, em especial, esse bairro.

A valorização da herança colonial é evidente nos 15 edifícios mostrados no filme, cujos nomes remetem a antigos engenhos de açúcar, ao termo "Senzala" e até ao próprio "Gilberto Freyre", além do recorrente "Colonial".



44 – *Casa Forte*: planos das fachadas dos edifícios do bairro de Casa Forte, em Recife

Já na primeira parte de *Casa Forte*, o filme levanta questões cruciais sobre a persistência do passado no presente. Essa reflexão se intensifica com a inserção de duas vozes em off na trilha sonora. A primeira, de Mário Jarbas — um homem branco —, aborda os fetiches presentes no imaginário gay em torno dos corpos e da figura do homem negro no Brasil. Ele compartilha comentários feitos por amigos sobre suas fantasias sexuais, o que o leva a narrar uma cena construída em torno do prazer: a história de um senhor de engenho, que descreve como homossexual, e que, no período colonial, mantinha relações com seus escravizados. Em seguida, relata sua única experiência com um rapaz negro, a quem chamava de forma afetuosa de neguinho.

A partir desse episódio, constrói uma narrativa sobre sua rejeição aos vínculos afetivos convencionais, refletindo sobre seus encontros com homens de diferentes raças. Em contraponto, surge a voz de Thalles Oliveira, homem que se identifica como negro, que rememora sua última relação com um parceiro descrito como "bem lindinho, branquinho, meio agalegado" — alguém que não aceitava os próprios desejos por homens negros. Ao final, Thalles afirma ter se apropriado do fetiche do outro, encenando o papel que lhe era projetado: o de uma dama de companhia escravizada ao lado de uma jovem sinhá. Ao assumir essa performance, corporifica imagens coloniais que continuam a assombrar o erotismo contemporâneo como afirma Juliano Gomes (2021) "O vínculo fundamental entre a experiência privada do prazer e os signos e formas dos espaços públicos produz uma visada do racismo e do colonialismo brasileiros que lhe sugere uma justa e complexa amplitude".

A segunda parte de *Casa Forte* nos conduz a uma antiga propriedade de estilo colonial. Um casal formado por dois rapazes — um negro e outro branco — se aproxima das ruínas de uma grande casa e, enquanto caminham pela vegetação e exploram o interior da construção abandonada, trocam beijos.

Por meio de uma sequência de planos fixos, o jovem negro se afasta lentamente da casa, enquanto o rapaz branco observa sua partida. Toda essa cena é acompanhada pela canção *Fim de Festa*, de Naná Vasconcelos e Itamar Assumpção, que diz: "Meu amor por você chegou ao fim. É tudo o que tenho a dizer. Mas você também não precisa ir embora assim. Espera o dia amanhecer."



45 – *Casa Forte*: na segunda parte do filme, o encontro gay inter-racial na Casa Grande em ruínas

Como na alegoria do anjo da história de Walter Benjamin, o curta *Casa Forte* revela a beleza das ruínas — antigas vilas e nomes coloniais — que "se acumulam" na cidade do Recife contemporâneo. Como bem observou Juliano Gomes (2021) em sua crítica ao filme, "a arquitetura de hoje expõe uma continuidade e uma permanência explícitas da colonialidade, precisamente como um tempo que não passa". Essa sensação de tempo suspenso é reforçada também pela música, que repete insistentemente a mesma frase, aprisionando os dois personagens nas ruínas do passado colonial, onde ressoa o eco fantasmagórico da Casa Grande por meio dos nomes dos edifícios mostrados na primeira parte do vídeo.

Nomes como *Vitória Colonial* ou até *Triunfo Colonial* tornam-se marcas e símbolos de uma elite que se percebe como herdeira dos senhores do passado, e que encontra, nas ruínas do período colonial, uma espécie de legitimidade nostálgica para sua posição de classe no Brasil contemporâneo.

Ao final de um artigo publicado em 2022, Henrique Rodrigues Marques analisa o filme de André Antônio sob a perspectiva da permanência do passado escravocrata. Com base nas reflexões de bell hooks e

Darieck Scott, Marques interpreta a encenação de práticas sexuais inter-raciais como abrindo espaço para possíveis "reagenciamentos" a partir dos traumas históricos. É assim que ele lê *Casa Forte*, pensando "o prazer sexual da diferença racial como um modo de elaborar um trauma histórico, e não como uma simples perpetuação de valores racistas e coloniais".

Essa abordagem é instigante, sobretudo por permitir imaginar o corpo masculino branco como objeto de desejo e de submissão ao olhar e aos afetos de homens negros. Por outro lado, essa leitura não dá conta da repetição insistente de um imaginário de submissão do corpo negro — como se observa em *Casa Forte*, onde o rapaz negro é hipersexualizado enquanto o rapaz branco permanece vestido.

A narração em off na primeira parte do filme revela como o passado colonial atravessa a sociedade brasileira, construindo um imaginário que erotiza o corpo negro e o transforma em objeto de desejo — algo que transcende as questões de classe e se infiltra em todas as esferas sociais, inclusive no universo gay. Essa estrutura narrativa é transposta visualmente na segunda parte da obra, marcada pela diferença de exposição corporal entre os dois rapazes: o negro está com o torso nu, enquanto o branco permanece vestido. Ainda assim, o vídeo tenta deslocar esse padrão: o rapaz negro abandona a Casa Grande — e, portanto, o parceiro branco — como indicam claramente os versos da música que acompanha a cena. Se, ao final, o vídeo levanta questões relevantes, também é possível considerar que ele, de certo modo, reforça aquilo que busca criticar — sobretudo ao permanecer preso a uma forma de representação sexualizada dos corpos negros, sem apresentar alternativas à repetição performativa e contínua desses imaginários. Questionado sobre essas questões, Rodrigo Almeida afirma que

> A ambiguidade presente em *Casa Forte* e mais ainda em *Como Era Gostoso Meu Cafuçu* também rendeu muitas acusações, de que eu estava reforçando a hiperssexualização do corpo negro, de que eram filmes racistas, de que estava propagando a cultura do estupro, o que em algum momento me deixou muito inseguro em relação ao que eu estava fazendo. Depois eu me dei conta que esse era o risco (do real?) de passar por esses temas tão mal resolvidos em

> nossa sociedade por meio de um discurso ambíguo e que talvez não fosse exatamente decifrável por conta da ironia, mas que eu me identificava, pois não queria e não me via ensinando nada a ninguém, não queria me ver de fora elaborando as questões com ar de superioridade e nem me via nessa posição. No final, eu me dei conta que eram filmes que estavam numa fronteira trabalhando com e sobre tensões e contradições de uma herança colonial e que a maneira de me implicar nisso era não tirar o meu corpo fora e sim me inserir como parte disso tudo. (Lacerda, Callou, Gomes, 2021)

Como já vimos, a filósofa Denise Ferreira da Silva propõe uma análise crítica da forma como Gilberto Freyre constrói a ideia de identidade brasileira, associando-a a um processo de racialização dos corpos negros e à sua inscrição em uma economia do desejo destrutivo. Embora sua reflexão esteja centrada principalmente nos corpos das mulheres negras, as problemáticas levantadas pelos filmes de Rodrigo Almeida mostram que essa leitura pode ser estendida também aos corpos masculinos negros e mestiços.

A lógica escravocrata instituiu uma economia na qual os corpos de trabalhadores e trabalhadoras eram legalmente considerados propriedade, o que incluía o direito de usá-los como instrumentos sexuais — instaurando, assim, todo um imaginário fantasioso sobre o corpo negro. Os dois filmes de Almeida evidenciam como esse passado colonial assombra o universo gay contemporâneo, no qual homens negros, frequentemente oriundos das classes populares, são objetificados pelo desejo, sobretudo por meio da hiperssexualização de seus corpos.

3.3 Um dândi queer kitsch entre ruínas camp

Assim como no filme *Boa Sorte, Meu Amor*, *A Seita* estabelece um espaço como sistema próprio de narração, o que nos permite elaborar uma topografia capaz de evidenciar as relações entre os ambientes e entre estes e os personagens.

Nesse sentido, retomando os termos propostos por Gardies, o "aqui" — ou seja, o espaço visível apresentado na tela — é constituído, por um lado, pelas ruas desertas e pelas ruínas de Recife e, por outro, pelo interior do antigo apartamento onde o protagonista se instala. O "alhures" corresponde às colônias espaciais, esse espaço imaginário que, em *A Seita*, assume um estatuto ambíguo entre possibilidades materiais e normas sociais restritivas, sobretudo pela imposição de um modelo heteronormativo.

Quando o personagem principal toma consciência da existência da seita, o "lá" — esse espaço não visível, mas cuja presença é sabida — corresponde à própria seita, que luta para permitir à população dormir e, portanto, sonhar. Esse "lá" se transforma em "aqui" perto do final do filme, tornando-se um espaço crucial na construção narrativa do protagonista, pois é o que o retira do marasmo e da ociosidade que marcaram toda a primeira parte da obra.

No entanto, a dimensão espacial nunca é concebida de forma dissociada da temporal, e é a articulação entre essas duas instâncias que produz o sentido político. Retomando Edward Soja, já não faz mais sentido pensar o espaço de maneira despolitizada (1993, p. 8). Essa abordagem anterior estava ligada a uma tradição modernista que privilegiava o tempo em detrimento do espaço, entendido como algo fixo e estático.

O que Soja propõe, ao trazer para o debate as contribuições teóricas da geocrítica, é que, no contexto pós-moderno, é preciso assumir o espaço como fragmentado e pensá-lo a partir de simultaneidades — ou seja, abordá-lo sob múltiplas perspectivas: histórica, geográfica, social, estética, entre outras.

Doreen Massey (2008), por sua vez, também defende uma concepção entrelaçada de tempo e espaço. Para ela, isso não significa que ambos sejam idênticos, mas sim que a forma como imaginamos um sempre repercute (nem sempre de maneira totalmente previsível) sobre o outro, já que espaço e tempo estão mutuamente implicados.

Ela constrói a ideia de espaço como uma dimensão de "trajetórias múltiplas, uma simultaneidade de histórias em curso". Ou seja,

para a autora, conceber o espaço como um recorte estático do tempo, como representação ou sistema fechado, são formas de reduzi-lo, que "permitem ignorar sua verdadeira relevância: a multiplicidade simultânea de outras trajetórias e a necessária abertura de consciência de uma subjetividade situada".

> Se o tempo deve ser aberto para um futuro do novo, então o espaço pode ser equiparado com os fechamentos e horizontalidades da representação. De modo mais geral, se o tempo deve ser aberto, então o espaço tem de ser aberto também. Conceituar o espaço como aberto, múltiplo e relacional, não acabado e sempre em devir, é um pré-requisito para a que a história seja aberta e, assim, um pré-requisito, também, para a possibilidade da política. (Massey, p. 94)

A análise da produção audiovisual do coletivo *Surto e Deslumbramento* revela uma tentativa constante de múltiplas aberturas tanto do tempo quanto do espaço, como já analisamos anteriormente em *Casa Forte*. No filme *A Seita*, o espaço da cidade do Recife está continuamente vinculado a uma dimensão temporal, abrindo diferentes possibilidades de leitura. No interior da casa, tanto a decoração — composta por objetos de épocas e estilos diversos — quanto os livros espalhados pelo chão remetem a um passado múltiplo, mas também ao tempo presente em que o filme foi realizado e ao futuro de 2040, ano em que se situa a diegese da narrativa. Dentro do espaço doméstico, a mise-en-scène adota um ritmo lento e repetitivo; os personagens permanecem quase imóveis, e cada plano se transforma, por assim dizer, em uma pintura — como no curta *Casa Forte*. Em diversas cenas, a câmera passeia pelo enquadramento, conduzindo o olhar do espectador a cada detalhe dessa ambientação carregada por diferentes temporalidades, em uma estética de excesso e estilo kitsch.



46 – *A Seita*: diversos objetos kitsch no interior do apartamento do personagem principal do filme

Numa visão clássica, Abraham Moles propõe uma multiplicidade de elementos para situar o kitsch, baseando-se em alguns princípios importantes. O primeiro deles é a inadequação funcional de um produto — ou seja, o uso de um objeto de forma diferente daquela para a qual foi originalmente concebido. O segundo princípio é o do excesso, da exageração, de uma prática de sobrecarga ou, como diria Christophe Genin (2007), "o kitsch é demais". O terceiro fundamento está relacionado ao fato de que o kitsch está ligado ao consumo e, por isso, introduz um princípio de conforto, devido à familiaridade desses objetos. Por fim, como afirma Valérie Arrault (2010), "o kitsch procede de um jogo de cópias, de uma combinação de estereótipos que tende a uma personalização dos usos, concebida para ser essencialmente o reflexo de uma personalidade que Abraham Moles chama de 'livre arbítrio estético".

Em *Notes on Camp* (1987), escrito nos anos 1960, a ensaísta e escritora Susan Sontag analisa essa estética como uma possibilidade de desconstruir a predominância da cultura erudita, apropriando-se dela

e reinscrevendo-a no excesso do kitsch. Para Denilson Lopes (2002), o camp se manifesta por meio de um comportamento exagerado, oriundo da cultura gay e caracterizado por certa afetação nos gestos e na performance de um corpo andrógino.

A casa onde vive o protagonista de *A Seita*, com suas cortinas vermelhas, seus jogos de café e chá, seus bibelôs de formas e cores variadas, assim como a afetação dos gestos do personagem e de seus convidados — que performam corpos andróginos — inscreve o filme numa estética kitsch e numa referência alegórica ao *camp*, como observa Alexandre Figuerôa (2015) em sua crítica do filme — duas dimensões que caminham juntas.

Além disso, esses objetos de estilos e épocas distintas reforçam o anacronismo sobre o qual se constrói a narrativa cinematográfica. Os figurinos usados pelo protagonista, inspirados nas vestimentas da aristocracia europeia do século XIX, acrescentam mais uma camada de passado a esse cenário composto por elementos anacrônicos, conforme desejado pelo diretor.

> Ao invés de pensar o futuro como um mundo ultra-tecnológico de objetos prateados, máquinas e computadores, Thales construiu um futuro retrô, um futuro que repete o passado (não é sempre assim?), mas de maneira idiossincrática, misturando várias modas e tendências desconexas. Da mesma forma, o figurino – e o cabelo – do protagonista (Pedro Neves) se baseou no universo do dandismo e no rock da década de 1960. (Antônio, 2022)

A caracterização desse personagem não se resume aos figurinos, mas também se constrói por meio de uma mise-en-scène em que os planos repetitivos e longos metaforizam o tédio e a ociosidade desse dândi que jamais dorme. E é por meio dessa representação do dandismo que o *camp* inspira o filme: retomando a formulação de Susan Sontag, o *camp* se define "como uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira *camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização" (Sontag, 1987, p. 304). Ricardo Duarte Filho, por sua vez, faz uma distinção importante entre esses dois conceitos e afirma:

> Assim, embora as ideias estejam baseadas na noção de Sontag sobre a aproximação entre camp e dandismo, não acredito que o primeiro seja uma forma de substituição do segundo, como se fosse uma nova expressão do dandismo que abraça a cultura de massa. Acredito, como defendi neste artigo, que o camp está entrelaçado com o dandismo em termos da performatividade da ideia de "eu" como construção, e da importância atribuída à superfície. Portanto, não se trata apenas de uma atualização em tempos de cultura de massa, mas de um conjunto de semelhanças com o dandismo que cria dobras capazes de permitir novas leituras de ambos por meio dessas interseções. Isso possibilita interpretações renovadas dos objetos culturais a partir dessa conjunção, bem como uma maior abertura de ambos os conceitos a usos que não estejam centrados exclusivamente em contextos eurocêntricos ou anglo-saxões. (Duarte Filho, 2018, p. 372)

Desde seu lançamento, o filme *A Seita* tem sido objeto de análise em diversos artigos, especialmente no que diz respeito ao dandismo do protagonista, associado a uma estética de inspiração queer e *camp*. Para Ricardo Duarte Filho (2018), como o próprio filme evidencia, o encontro entre o dandismo e uma sensibilidade *camp* se dá por meio da aproximação temporal de corpos desviantes, representando formas estéticas queer potencialmente subversivas. Dieison Marconi (2021) observa que a questão do dandismo só se define em relação ao protagonista. Compartilhamos essa leitura: a estética e a narrativa do filme incorporam certos valores do dandismo, ao mesmo tempo em que os desconstruem através do excesso ornamental. A encenação reforça a afetação dos personagens, que em diversos momentos parecem posar como se fossem, eles próprios, objetos do cenário kitsch e sobrecarregado. Além disso, a abertura do espaço e do tempo não se limita ao interior do apartamento, mas também se estende às caminhadas do protagonista pelas ruas vazias e pelas ruínas de Recife.

A atmosfera de estranhamento construída pelo filme não decorre de efeitos especiais, típicos da ficção científica, mas sim da disposição dos planos, dos movimentos de câmera e das escolhas de figurinos deslocados e anacrônicos em contraste com essas paisagens desertas e degradadas.

A mise-en-scène assume uma certa precariedade, metaforicamente associada às ruínas, mas completamente distante de qualquer miséria estética — ao contrário, emana uma beleza extrema. Como afirmou Hermano Callou (2021), "*A Seita* afirma um maneirismo pobre, que assume abertamente a estética precária e desavergonhada de uma ficção científica de baixo orçamento, ao mesmo tempo que ostenta um gosto afetado pelo capricho e requinte dos detalhes, tratando cada imagem como uma superfície plana a ser meticulosamente decorada".

No filme, esse "maneirismo" resulta de uma espécie de artifício que combina o cinema de gênero com uma valorização estética excessiva, distanciando-o completamente do que se poderia compreender como um mundo "real". Para Ângela Prysthon (2019), o artifício e a frivolidade podem oferecer, em certas produções cinematográficas brasileiras dos anos 2000, uma possibilidade estratégica de "rasgar, sublinhar e criticar o real". Nesse contexto, segundo a pesquisadora, o gênero cinematográfico da ficção científica abre espaço para o uso desses artifícios, favorecendo "soluções estéticas emancipatórias para os problemas políticos".

Esse distanciamento da ideia de "real" foi recentemente reafirmado pelo próprio diretor ao comentar suas escolhas de encenação:

> [...] os enquadramentos e na decupagem, não segui o caminho dos ângulos fluidos do cinema clássico. A visualidade de *A Seita* se dá nos quadros vivos, numa espécie de hibridismo entre cinema e pintura, em imagens frontais, quase "congeladas", mais centrípetas que centrífugas. Tudo isso traz pra quem assiste uma sensação de artificialidade. Não se está mais vendo uma janela para o mundo, mas uma imagem construída – e portanto necessariamente limitada, frágil, sem autoridade. Assumidamente subjetiva e incapaz de abarcar o "real" por inteiro. (Antônio, 2022)

Esse distanciamento do realismo encontra, na estética *camp* e no dandismo, elementos oriundos de uma sensibilidade queer — artifícios que permitem pensar politicamente os processos de gentrificação urbana, a total inação do poder público e também as representações de outros corpos nos espaços da cidade. Tudo isso em uma associação íntima entre espaço e tempo.

3.4 Espaços para vagar no tempo

Esses devaneios do personagem pelas ruas vazias e entre ruínas propõem um olhar sobre a cidade a partir de duas perspectivas: por um lado, as ruínas fazem emergir o passado da cidade, mas também a memória afetiva do protagonista; por outro, esses espaços degradados se transformam em territórios de "caça", propícios a encontros gays.

Sobre esse segundo aspecto, Paul Preciado (2014) reflete sobre as possibilidades abertas pelas cartografias queer no espaço público, especialmente no contexto urbano, no que ele chama de "cartografia 'rena@rde'".

Nessa reflexão, ele abandona a ambição de uma cartografia precisa e propõe uma releitura dos territórios sob o prisma de circulações que passam "entre" — tal como fazem as raposas. Para isso, baseia-se no sentido crítico e político que Félix Guattari e Gilles Deleuze conferem à noção de cartografia.

Para esses filósofos, o conceito descreve a forma como os mecanismos de poder se manifestam espacialmente, e essa exposição da maneira como o poder se organiza oferece possibilidades de resistência, ou mesmo de transgressão.

Preciado faz uma distinção entre a figura do gay e a das lésbicas nos espaços públicos: enquanto o primeiro se inscreve como um "flâneur perverso" — expressão que ele retoma de Aeron Betsky —, a figura da lésbica assume o estatuto de uma sombra, invisível: "ela é transparente" (2017). Segundo Preciado, a figura do gay situa-se no extremo oposto, pois "ele é convertido em uma hermenêutica privilegiada do espaço urbano"; ele ocupa uma posição ambígua — ao mesmo tempo um habitante legítimo do espaço, devido à sua condição masculina, e um corpo marginal, sujeito à vigilância e à normatização. Nesse contexto, Preciado concorda com José Miguel Cortés, quando este afirma que;

> [...]o gay pode ser entendido como um flâneur perverso que passeia sem rumo determinado pela cidade em busca de novidades e acontecimentos. Sua experiência lhe trans-

> forma num observador privilegiado que tudo vê e tudo conhece de uma cidade que parece não ter segredos para ele... o gay penetra para além da superfície e descobre o caráter oculto das ruas, transformando-se num intérprete da vida urbana (principalmente da vida noturna. (Cortés, 2006, 162-163)

A busca por aventuras do protagonista de *A Seita* corresponde perfeitamente à definição do flâneur perverso. Sua procura por encontros torna possível uma observação da cidade, e sua experiência nas ruínas ocorre durante o dia, transformando toda a cidade por meio de uma topografia queer. Para Paola Berenstein Jacques (2012), os devaneios urbanos e uma experiência participativa da cidade podem ser considerados um antídoto ao que ela chama de "espetacularização" — conceito que designa um processo diretamente ligado ao declínio da participação dos cidadãos e da própria experiência corporal da cidade como prática cotidiana, estética ou artística no mundo contemporâneo. O processo contemporâneo de verticalização da cidade do Recife, amplamente abordado nos filmes aqui analisados, poderia ser diretamente associado a essa "espetacularização". Para Berenstein Jacques, o vagar urbano se afirma como possibilidade de experiência, crítica, resistência ou insurreição frente à ideia de empobrecimento, perda ou destruição da experiência desde a modernidade, como analisado por Walter Benjamin. A experiência do vagar é uma forma de micro-resistência que dá origem a diferentes corpografias.

> [...] Uma corpografia urbana é um tipo de cartografia realizada por e sobre o corpo, ou seja, uma memória urbana inscrita no corpo — o registro da sua experiência da cidade, uma espécie de grafite urbano, da própria cidade vivida, que se grava no corpo. A cidade, portanto, não apenas se inscreve, mas também molda o corpo daqueles que a habitam. (Berenstein Jacques, 2008)

Em *A Seita*, por meio dos devaneios do personagem, desenha-se um tipo de corpografia da cidade, marcada por todos esses espaços gays que emergem das ruínas — e constrói-se, assim, uma utopia pos-

sível para a vida urbana. Revivem-se reminiscências do passado, mas também do presente do centro do Recife, com suas boates, saunas e bares gays — lugares possíveis de socialização, tanto em 2040 (tempo presente do filme) quanto na história da cidade.

Sandro José da Silva (2011) afirma que, nos anos 1970, a cidade do Recife representava, para o estado de Pernambuco, o principal centro de interação homossexual, pois oferecia uma relativa liberdade graças ao anonimato, à ausência de regras, aos espaços de lazer e ao caos característico das metrópoles.

O pesquisador baseia seu estudo em arquivos e na história oral, através da qual traça uma topografia dos espaços gays da cidade — bares, boates, cinemas, mas também outros locais dispersos: ruas e praças que foram cenários de paquera, compartilhados também com travestis, prostitutas e cafetões[41].

Enquanto os devaneios do personagem de *A Seita* ecoam essa ocupação histórica do centro do Recife, dessas caminhadas também emerge a memória individual do protagonista. Uma memória que se revela igualmente no interior daquela casa-palácio, em determinadas sequências nas quais o personagem observa fotos de sua infância ou por meio de lembranças evocadas pela decoração da casa — como ele mesmo afirma: "O dinheiro das colonias valiam o triplo no Recife. Eu rapidamente consegui redecorar a nossa velha casa para deixá-la do mesmo jeito que era antes, quer dizer não exatamente do mesmo jeito." Uma memória pessoal que também emerge das ruas do Recife — e que o próprio diretor compartilha:

> *A Seita* foi um projeto que nasceu como curta-metragem, no qual eu queria explorar a atmosfera e a espacialidade de certas regiões degradadas e decadentes do Recife que sempre me fascinaram. Digo "sempre" porque morei perto de boa parte das locações externas escolhidas para o filme, na região do bairro de São José – região próxima ao centro da cidade, que fervilha de comércio durante os dias úteis, mas que vira uma

41 A Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) é responsável pela gestão de diversos espaços culturais, como o Museu do Homem do Nordeste, a Cinemateca Pernambucana e o Cineteatro José Carlos Cavalcanti Borges, para citar apenas alguns.

> verdadeira distopia deserta à noite, nos fins de semana e feriados. A marca desses lugares são as paredes descascadas e a diversidade de prédios e fábricas (principalmente das décadas de 1950-60) abandonadas. Quando criança, passeava com minha mãe por essas ruas e eu amava a sensação. Eu ficava fascinado, como se houvesse ali uma aura mágica; um mistério que eu, um dia, ainda iria descobrir. (Antônio, 2022)

No filme, o protagonista também é mostrado vagando pelas ruínas do colégio onde havia estudado. Esse Colégio Marista do Recife, situado na Avenida Conde da Boa Vista, foi fundado em 1924 e fechou suas portas em 2002. Parte da área onde funcionava o colégio é hoje ocupada por uma grande loja de ferragens — um processo de espetacularização, para retomarmos a análise de Berenstein Jacques. A outra parte permanece em ruínas, ainda visível em uma das principais avenidas do centro do Recife.



47 – *A Seita*: passeio nas ruínas do Colégio Marista no centro do Recife

O protagonista, acompanhado por um de seus amantes ocasionais, é filmado — seguido pela câmera no ombro — enquanto vagueia pelo interior do colégio, e diversas lembranças das experiências vividas ali vêm à tona. Contudo, não se trata de nostalgia: "não guardo as melhores lembranças desse lugar", afirma o personagem, "é outra coisa [...] é como se meu corpo ainda reconhecesse esse espaço". Acompanhamos Ana Carolina de Almeida em sua análise da relação entre o corpo do personagem e as ruínas:

> [...] Um corpo que nos faz ver o tempo em um ciclo de apatia e delírio — que é a memória vivida nesse espaço. A própria estrutura do filme, ao revelar essas paisagens de ruínas como repetições que surgem e ressurgem na narrativa, indica que esses corpos — e a forma como posam para a câmera — estão ali para reencenar essa condição onírica que fende uma temporalidade homogênea. (De Almeida, 2021)

Essa forma de se apropriar da cidade parte da hipótese de que a experiência urbana se inscreve, em diferentes escalas temporais, no corpo daqueles que a vivenciam — definindo-a, mesmo que de maneira involuntária.

3.5 Relação com o presente: presenteísmo e distopia

Ângela Prysthon observa uma predominância de filmes realistas na primeira década dos anos 2000. Segundo ela, outras produções do cinema brasileiro buscam, por meio do cinema de gênero, "rasgar", enfatizar ou criticar o real, provocando um "choque deliberado" entre o realismo e o excesso de artifício que, segundo a autora:

> [...] que desarticula e desestabiliza os efeitos de reais pressupostos em plots mais banais. Tal embate é possivelmente o que põe a nu o dispositivo cinematográfico, sem, contudo, descartá-lo, ou seja, sem descartar a ilusão, sem abandonar o artifício — filmes imbuídos de artifício, de ilusionismo, mas que estão permanentemente pondo à prova a própria ideia de ilusionismo. (Prysthon, 2019, p. 68)

Na segunda parte deste trabalho, analisamos como o gênero do cinema de terror, com suas múltiplas características, tem sido amplamente utilizado no cinema brasileiro para evocar os fantasmas dos horrores do passado escravocrata do país que assombram o presente da sociedade brasileira. Ainda assim, essa produção, mesmo crítica, evoca certa nostalgia do passado, especialmente assombrada pelo fantasma de Gilberto Freyre, cuja obra é marcada por uma saudade do período colonial.

Como acabamos de analisar, *A Seita* propõe um outro regime de historicidade, problematizando as relações entre presente e passado, ao mesmo tempo em que reflete sobre o futuro. A ideia de regime de historicidade deve ser aqui compreendida como uma certa maneira de articular passado, presente e futuro, ou de elaborar uma mescla desses três registros temporais.

Como analisa o historiador François Hartog (2012), um regime de historicidade é composto por diferentes temporalidades; trata-se, segundo ele, de "uma maneira de traduzir e organizar experiências do tempo – de modo a articular passado, presente e futuro – e de lhes dar sentido" (Hartog, 2012, p. 147). Hartog identifica que, desde o século XX, o futuro cedeu lugar ao presente; ou seja, o presente tende a sobrepor-se ao passado e ao futuro: é o que ele chama de presentismo. Nesse contexto, ele questiona o lugar da história, partindo da proposta do historiador Pierre Nora de recusar a ideia de uma ruptura entre passado e presente. Segundo Nora, cabe ao "historiador do presente" fazer "surgir conscientemente o passado no presente (em vez de fazer surgir inconscientemente o presente no passado)".

Se voltarmos à importância do artifício em certos cineastas brasileiros, o recurso a uma narrativa distópica aparece como uma ferramenta pertinente tanto para repensar o "real" quanto para problematizar as relações entre passado, presente e futuro. A *Seita* é um bom exemplo dessa articulação, especialmente por meio de um regime de historicidade atravessado por múltiplas temporalidades. Em primeiro lugar, as ruínas no filme evocam dois tempos: elas existem materialmente no momento das filmagens e fazem parte da paisagem urbana atual, sem necessidade de intervenção da direção de arte para as cenas

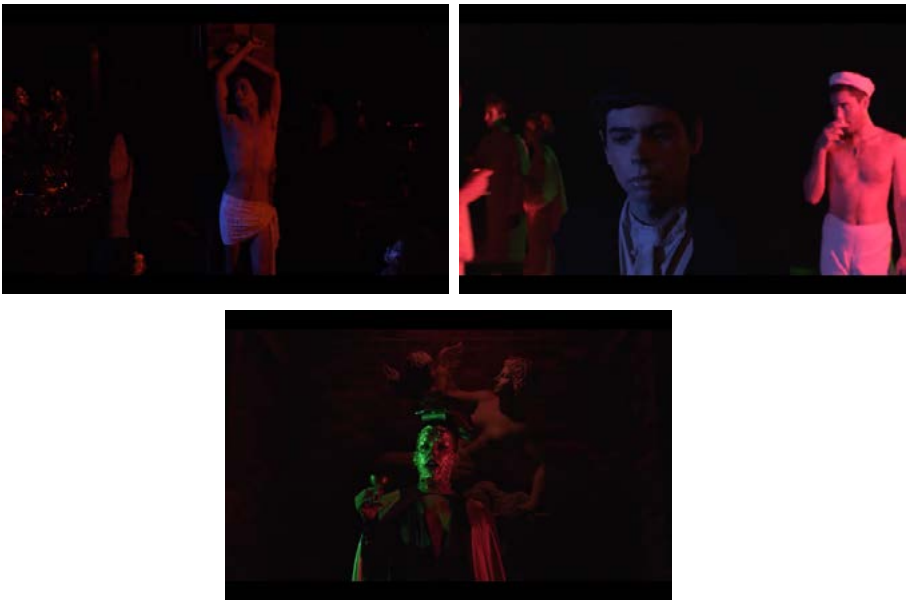
externas. Além disso, essas ruínas fazem emergir o passado da cidade, por vezes em consonância com a memória do protagonista, como no caso do colégio em ruínas. Por fim, o olhar para o futuro, situado em 2040, revela um perigo iminente, resultado de um progresso – aqui representado pelas ricas colônias espaciais de onde vem o protagonista.

Essa forma de abrir o passado e iluminar as possibilidades de uma catástrofe ou de um "incêndio" por vir nos remete mais uma vez à maneira como Walter Benjamin via as ruínas e a relação com o passado. Michael Löwy lembra que essa abertura da história em Benjamin, seja do passado ou do presente, é indissociável "de uma opção ética, social e política pelas vítimas da opressão e por aqueles que a combatem" (Löwy, 2018, p. 215).

No final de *A Seita*, o protagonista descobre uma seita secreta que desenvolveu um antídoto contra a vacina obrigatória imposta pelas colônias, a qual impede a população de dormir e sonhar. Esse espaço, até então inscrito na topografia do "lá", torna-se o "aqui". A sequência em que o protagonista descobre a seita, especialmente na representação de seu líder — uma espécie de Drag Queen pós-moderna —, remete à cena orgíaca de *De Olhos Bem Fechados* (1999), do cineasta norte-americano Stanley Kubrick. Nesse filme, a encenação segue uma lógica tradicional: o protagonista, interpretado por Tom Cruise, assiste a uma cerimônia conduzida por uma figura mascarada. Diversos travellings circulares revelam um ritual realizado sobre um tapete vermelho, onde está esse "mestre de cerimônias", rodeado de mulheres também mascaradas. Em determinado momento, elas se despem e trocam beijos por trás das máscaras, sob os olhares de uma plateia igualmente mascarada e vestida de preto. A sequência obedece, portanto, à lógica clássica do cinema, com os corpos femininos no centro do olhar masculino.

A Seita, apresenta uma cerimônia construída inteiramente dentro de um universo queer, com iconografia ligada ao imaginário gay, como a imagem de São Sebastião ou a de um marinheiro, ecoando o filme *Querelle* (1982), de Jean Genet e Rainer Werner Fassbinder. Isso é evidenciado pelos fotogramas apresentados abaixo. O mestre ou mestra de cerimônia, assim como todos os participantes, apresentam

uma androginia reforçada por uma pintura em forma de máscara no rosto. Nessa cena, não há uma figura central clara para o olhar. Mesmo que a chegada do(a) líder seja um ponto de destaque na mise-en-scène, posteriormente, ele(a) é frequentemente filmado(a) entre os(as) demais participantes, numa atmosfera entre festa e orgia.



48 – *A Seita*: a festa da seita no final do filme – imagens do universo queer

Desde o início, descobrimos o espaço e a seita através do olhar do protagonista, por meio de uma sucessão de planos que alternam entre seu rosto surpreso e a câmera que percorre a festa, revelando um universo completamente distinto. Se até então o personagem estava imerso no dandismo, o filme sugere uma saída política por meio da coletividade, tal como proposta pelo grupo Surto e Deslumbramento. Uma dinâmica de trabalho coletivo marcada pela mobilidade das funções, discussões compartilhadas nos processos, nos roteiros e nas montagens, e pela diversidade de métodos de difusão, respeitando a singularidade de cada proposta — como ressalta Alexandre Figueirôa.

A mise-en-scène reforça essa mudança de perspectiva do protagonista: se antes ele era filmado, na maioria das cenas, sozinho no meio das ruas vazias ou das ruínas, após tomar a substância que anula os efeitos da vacina, ele aparece inicialmente dançando sozinho, mascarado, em uma espécie de transe, até que, lentamente, em um travelling para trás, é mostrado entre os outros participantes que o cercam e dançam com ele, em um efeito de grupo.

Apesar disso, no desfecho do filme, o líder da seita é assassinado e o grupo é desmontado pela polícia, confirmando a catástrofe anunciada pelas ruínas de Recife ao longo da narrativa. O protagonista retorna a uma das colônias, mas, por ter guardado algumas doses do antídoto contra a vacina do sono, ainda poderá continuar a sonhar.

4. Os filmes de Cláudio Assis e as camadas populares nas ruínas do Recife

4.1 Cláudio Assis: sexo, escatologia e ruínas

Se *Boa Sorte, Meu Amor* se afasta do centro de Recife, não apenas por causa das relações sociais de classe, mas também devido ao desejo do protagonista masculino de apagar o passado; se, em *A Seita*, a narrativa distópica é acompanhada de uma estética queer que percorre os caminhos do dandismo e do *camp* para pensar as relações entre passado, presente e futuro que emergem das ruínas — é justamente no coração dessas ruínas, no centro da cidade de Recife, que somos mergulhados com *Amarelo Manga* e *Febre do Rato*, dois filmes dirigidos por Cláudio Assis, uma das figuras centrais da retomada do cinema pernambucano no final dos anos 1990.

O cineasta nasceu em Caruaru, uma cidade importante do interior de Pernambuco, a cerca de duzentos quilômetros de Recife. Mudou-se para a capital para cursar o ensino superior na Universidade Federal de Pernambuco. Autodidata no cinema, Assis formou seu olhar cinematográfico frequentando diversos cineclubes, tanto em sua cidade natal

quanto em Recife, logo após sua chegada. Essa condição de "migrante do interior", como outros que se mudaram para a capital, pode ter contribuído para moldar sua maneira muito particular de filmar a cidade.

Nos planos iniciais de *Amarelo Manga* e *Febre do Rato*, Recife é apresentada como um personagem em si, como também ocorre nos filmes analisados anteriormente. No entanto, diferentemente do olhar exterior em *Boa Sorte, Meu Amor*, ou do vazio distópico em *A Seita*, os dois filmes de Assis lançam sobre a cidade um olhar que oscila entre ficção e documentário.

Os personagens subalternos que vagam, vivem e trabalham no espaço urbano do centro de Recife não são apenas filmados — eles e elas se tornam os verdadeiros protagonistas dessas obras.

Amarelo Manga, o primeiro longa-metragem do diretor, retrata um dia na vida de seus personagens. No início do filme, Lígia (Leona Cavalli) — personagem cujos cabelos e pelos pubianos são tingidos de amarelo-manga — abre seu bar localizado em um bairro do centro de Recife. Na sequência seguinte, Isaac (Jonas Bloch), traficante e necrófilo, é filmado dirigindo seu carro também amarelo. A cidade de Recife é apresentada através de uma alternância entre planos internos e externos do veículo, conduzindo o espectador da periferia até o centro da cidade, atravessando as principais avenidas e pontes.

Em seguida, uma sucessão de planos filmados como em um documentário nos apresenta as andanças da população pelas ruas. Dentro de seu carro, o personagem escuta um programa de rádio policial, muito popular entre as camadas mais humildes da população de Recife, no qual os delitos cotidianos são narrados de forma melodramática.







49 – *Amarelo Manga*: início do filme, o centro popular do Recife é apresentado.

O diretor propõe aqui uma concepção de espaço percebido, concebido e vivido — três dimensões que se entrelaçam no que o geógrafo Edward Soja chamaria de "trialecticidade", ou seja, uma outra maneira de pensar o espaço e o mundo, associando simultaneamente o espaço, o tempo e os sujeitos. Toda a sequência do filme apresenta o centro de Recife nessas três dimensões. Primeiro, a geografia da cidade, atravessada por seus rios e pontes, cujos prédios conservam marcas do passado que ressurgem no presente, como vemos na deambulação de Isaac ao volante de seu carro amarelo. Em seguida, a câmera filma a população humilde que ocupa esses espaços: vendedores ambulantes, mas também moradores desses edifícios decadentes e degradados, que também carregam as marcas do tempo.

Amarelo Manga é um filme coral, cuja maioria dos personagens mora no Hotel Texas, localizado no velho centro da cidade. Esse prédio de vários andares, antigo e deteriorado, já havia sido cenário e título de um curta-metragem anterior de Cláudio Assis, *Hotel Texas* (1999). Tanto no curta quanto no longa, esse hotel representa a continuação da cidade

em ruínas, com suas portas e janelas sempre abertas, e seus habitantes que lembram as pessoas nas ruas filmadas pelo diretor no início de *Amarelo Manga*. Os planos do cotidiano da cidade mostram uma população que trabalha no centro, e esse tipo de plano reaparecerá em outras sequências, intercalados com a narrativa ficcional ao longo de todo o filme.

O edifício em ruínas é, por si só, também um personagem: ele abriga os protagonistas ao mesmo tempo em que reforça sua condição de precariedade material e psicológica; remete ao passado de uma cidade decadente, mas que já conheceu momentos de glória. O estado do sítio histórico de Recife metaforiza a condição de abandono dos personagens, paralisados em uma situação de agonia e deterioração.

Esse filme também remete à maneira como o escritor cubano Antonio José Ponte compreende as ruínas de Havana, capital de Cuba, principalmente no que ele chama de processo de "tugurização" — ou seja, a ocupação desordenada das ruínas. Uma percepção das ruínas que também é compartilhada por Walter Carvalho, diretor de fotografia dos dois filmes de Assis.

> [...] Assim é *Amarelo Manga*, um filme entre ruínas de paredes musguentas e úmidas. Um espaço ocupado por objetos nascidos do lixo e do excedente industrial. Entre janelas iluminadas pelos postes da rua, um varal de roupas intimas, sujas pelo trabalho do sexo em noites infindáveis e de sonos maldormidos. E o Recife ali com suas ruas estreitas dos velhos sobrados, agonizando como um animal atingido em sua jugular pela lâmina dos homens e sua voraz sede de destruir. (Carvalho, 2002)

Em *Amarelo Manga*, não são apenas as ruínas que ecoam o passado da cidade, mas também os personagens que incorporam essas ressonâncias. Isaac, que vemos no início do filme, mora no hotel e, desde o princípio, seu aspecto estranho e seu nome judeu evocam o período da ocupação holandesa no Recife, no século XVII, quando os holandeses trouxeram judeus que, graças à tolerância religiosa protestante, puderam construir a primeira sinagoga do continente americano, no que hoje é o centro histórico da cidade. Outros moradores do Hotel Texas também mantêm um vínculo inegável com o passado: Madame

Aurora (Conceição Camarotti), uma ex-prostituta, obesa e asmática, imersa em suas fotos antigas; o padre (Jonas Melo), que insiste em não abandonar sua igreja colonial — apesar de fechada, degradada e sem fiéis; ou ainda Bianor (Cosmes Soares), proprietário do hotel e colecionador de papéis antigos, que morre perto do final do filme, reforçando ainda mais a ideia de um mundo em decadência.

A trama também inclui outros personagens que não moram no Hotel Texas. Kika (Dira Paes) faz parte de uma igreja evangélica e revela-se frígida, apesar de casada com Wellington (Chico Dias), apelidado de Kanibal, funcionário de um matadouro — personagem que encarna uma masculinidade viril, despertando desejo tanto em sua amante, Deyse (Magdale Alves), quanto em Dunga (Matheus Nachtergaele), o faz-tudo do Hotel Texas, para onde Wellington entrega sua carne. O desejo de pureza de Kika e sua recusa ao prazer sexual fazem com que ela também rejeite a carne cortada pelo marido: ela representa, no filme, o prazer da carne, e ao filmar Kanibal entre os pedaços de carne e durante o abate de um boi, Cláudio Assis estabelece uma referência inegável à sequência de abertura de *O direito do mais forte é a Liberdade* (1975), de Rainer Werner Fassbinder.



50 – *Amarelo Manga*: a sequência do abatedouro, que remete ao filme de 1975 dirigido por Fassbinder.

O cinema de Assis expõe as entranhas dos personagens por meio de enredos e uma encenação que beira o grotesco, mas sempre marcada pela elegância dos enquadramentos e dos movimentos de câmera, revelando a beleza dos personagens à margem, em um Recife material e metaforicamente em ruínas. Uma maneira muito pessoal de filmar "o povo" que luta para viver, como ele mesmo afirma ao falar sobre seu trabalho de direção:

> A câmera vai para todo o canto, tem de estar tudo cenografado, se não fico escravo de um limite. *Amarelo Manga* é um filme difícil. Trata da miséria humana. Se não buscarmos uma elegância no movimento de câmera, no enquadramento, no desenho das cenas, fica um negócio feio e podre. Uma das minhas preocupações era fazer com que as coisas não ficassem restritas. A gente se preocupou ao máximo para haver prazer em se ver o filme. Isso interfere em todos o processo. É como o americano faz, mas do nosso jeito, filmando nosso povo. (Eduardo, s/d)

Sua estética passa pela escolha do CinemaScope, a fim de dar mais visibilidade à "cidade-personagem" do Recife, como afirma Kleber Mendonça Filho (2023): "as cores vivas do filme em formato retangular enquadram a pobreza crua do Brasil de maneira natural e sem desculpas". Uma escolha inteligente de Cláudio Assis para conseguir imprimir no filme "uma imagem cinematográfica sem se curvar às exigências de uma lógica temática do cinema industrial".

Sempre polêmico e provocador, Cláudio Assis integra o grupo da primeira geração de cineastas da retomada da produção cinematográfica no Recife, desde os anos 1990. Como analisamos na primeira parte deste trabalho, o movimento Manguebeat teve uma influência crucial sobre esses cineastas na construção de uma visão estética, mas também política. Aqui, estamos longe de uma perspectiva nostálgica em relação ao passado colonial, como a desenvolvida por Gilberto Freyre: estabelecer-se no velho centro do Recife e buscar dar visibilidade e adotar o ponto de vista dos habitantes dessa Manguetown aproxima muito mais esse cinema do pensamento de Josué de Castro.

4.2 O Recife amarelo de Josué de Castro

Nascido em Recife em 1908**,** Josué de Castro veio de uma família modesta e, desde a infância, foi impactado pela situação das pessoas que viviam e sobreviviam no manguezal que atravessa o centro da cidade do Recife.

> [...] Criei-me nos mangues lamacentos do Capibaribe cujas águas, fluindo diante dos meus olhos ávidos de criança, pareciam estar sempre a contar uma longa história. ... Eu ficava horas e horas imóvel sentado no cais, ouvindo a história do rio, fitando as suas águas correrem como se fosse uma fita de cinema. ... Foi o rio o meu primeiro professor de história do *Nordeste*, da história desta terra quase sem história. A verdade é que a história dos homens do *Nordeste* me entrou muito mais pelos olhos do que pelos ouvidos. (De Castro, 1967, p. 17)

De Castro estudou medicina e, em 1938, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se tornou professor de geografia humana na Faculdade Nacional de Filosofia da antiga Universidade do Brasil. Com a ascensão da ditadura civil-militar por meio do golpe de Estado de 1964, Josué de Castro foi forçado ao exílio devido às suas posições políticas, especialmente seu apoio à reforma agrária. Estabeleceu-se em Paris, onde viveu até sua morte em 1973, sem jamais retornar ao Brasil.

Djalma Agripino de Melo Filho analisa três obras importantes do autor: *Documentário do Nordeste*, escrito em 1937, no qual De Castro descreve o "ciclo do caranguejo" e cria a metáfora do homem-caranguejo, um termo usado para designar a população pobre que vive da pesca de caranguejos e mora em casas modestas às margens dos rios que cortam Recife; *Fatores de localização da cidade do Recife,* um texto de 1947 com o qual conquistou o cargo de professor, trabalho no qual o manguezal é apresentado como paisagem constitutiva da cidade desde suas origens; por fim, *Homens e Caranguejos*, publicado em 1967, em que De Castro retoma as questões abordadas nas duas obras anteriores. *Homens e Caranguejos* é uma obra de ficção na qual o autor reflete sobre os problemas centrais de sua trajetória desde a infância, sobretudo as condições miseráveis de vida no mangue.

> O tema deste livro é a história da minha descoberta da fome durante a infância, nas zonas alagadas da cidade do Recife, onde vivi com os afogados nesse mar de miséria. Neste romance, procuro mostrar que não foi na Sorbonne nem em outra universidade erudita que aprendi o que era a fome. O fenômeno se revelou espontaneamente diante dos meus olhos nos manguezais do Capibaribe, nos bairros miseráveis do Recife [...]. Essa foi a minha Sorbonne: a lama dos mangues recifenses, fervilhante de caranguejos e habitada por seres humanos feitos de carne de caranguejo, sentindo e pensando como caranguejos. (De Castro, 1967, p. 12)

Em suas análises, Josué de Castro busca compreender o problema da fome e, para isso, se apoia em três dimensões: científica, pedagógica e, principalmente, política. No plano político, denuncia as condições precárias de vida, mas também busca soluções para o problema da fome.

Na década de 1990, o homem-caranguejo, esse ser miserável e faminto pensado por Josué de Castro, ganha duas releituras. Em primeiro lugar, o homem-caranguejo se transforma no homem-gabiru — gabiru sendo o nome dado ao rato grande que circula nos esgotos das grandes cidades. Expulso de seu habitat de origem, o homem-caranguejo vai para o asfalto e vagueia pelos centros urbanos em busca de comida, revirando o lixo em busca de restos de alimentos.

Uma segunda releitura se orienta, por sua vez, para a reapropriação do mangue, assumindo sua dimensão animal: os homens-caranguejos tornam-se os caranguejos-com-cérebro, a principal referência do movimento artístico e musical Manguebeat.

Em 1991, o jornalista Fred Zero Quatro lança o manifesto do movimento, no qual desenvolve o conceito de Manguetown, uma cidade do mangue; nessa maneira de conceber a cidade, os ecos do passado estão sempre presentes. A planície costeira onde a cidade de Recife foi fundada é atravessada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses no século XVII, a antiga cidade maurícia desenvolveu-se de forma desordenada, ao custo de uma polderização cega e da destruição de seus manguezais.

O manifesto propõe a criação de um "circuito energético" capaz de ligar as boas vibrações do mangue a uma cultura pop mundial, cuja imagem símbolo seria "uma antena parabólica fincada na lama".

> Hoje, os manguebeats e manguegirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.

O nome de Josué de Castro é citado tanto neste manifesto quanto no disco *Da Lama ao Caos*, de Chico Science & Nação Zumbi, na canção homônima "Da lama ao caos, do caos à lama": "Um homem roubado nunca se engana. [...]. Josué, nunca viu tamanha miséria. Quanto mais miséria, mais os urubus ameaçam". Lançado em 1994, esse álbum é um marco do Manguebeat, cujas músicas misturam funk rock com ritmos populares como o maracatu, o coco e a música afro. No contexto desse período, Cláudio Assis, mas também Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Marcelo Gomes, entre os cineastas da primeira geração da retomada do cinema em Pernambuco, foram influenciados por esse movimento. Outra fonte de influência foi o pesquisador e poeta Jomard Muniz de Brito, que participou do movimento Super 8 do Recife nos anos 1970 e trabalhou com o provocador grupo de teatro Vivencial Diversones (Ver Figuerôa, 2009).

Amarelo Manga sintetiza algumas das escolhas estéticas do Manguebeat. Primeiro, a trilha sonora, composta por Lúcio Maia e Jorge Du Peixe, dois membros do movimento, introduz diretamente a atmosfera do Manguebeat, especialmente através da presença simbólica de Fred Zeroquatro em uma das sequências do filme. Mas essas influências não se limitam à dimensão musical do filme, elas também atingem a escrita do roteiro, com esses personagens da vida cotidiana do centro do Recife e um certo estilo de mise-en-scène, como analisa Alexandre Figueirôa:

> Existe também uma boa dose de hibridismo – mistura proposital de elementos ficcionais com tratamento peculiar da linguagem documental -, emprestando ao filme uma impressão

> visual que o torna, ao mesmo tempo, sujo e sofisticado, melódico e atonal, e que, por conseqüência, encanta e desconcerta. (Figueirôa, 2009)

Já mencionamos as contradições dessa mise-en-scène, que embeleza personagens à beira da histeria e do grotesco: características que marcam todo o cinema de Cláudio Assis, como veremos em *Febre do Rato*. Além disso, como no movimento Manguebeat, o filme sempre se posiciona no ponto de encontro entre o arcaico e o moderno, numa síntese em que o passado não para de assombrar os personagens — uma dimensão particularmente trabalhada pela fotografia, dominada por tons amarelos, reforçados pelo carro de Isaac, o cabelo de Lígia, mas também pelo mobiliário, objetos e figurinos dos personagens.



51 – *Amarelo Manga*: diferentes tons de amarelo na fotografia e na composição dos objetos.

Em seu livro *Tempo Amarelo e outros tempos*, o sociólogo e ensaísta Renato Carneiro Campos se debruça sobre várias referências, sobretudo no campo literário, para demonstrar a função simbólica da cor

amarela na representação do Nordeste do Brasil: o amarelo dos canaviais, mas também aquele presente no romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, ou ainda no poema *Os Reinos do Amarelo*, do poeta João Cabral de Melo Neto. Em uma sequência de *Amarelo Manga*, Cláudio Assis insere, aliás, um poema do livro de Carneiro Campos:

> Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tambores, dos cabos, das peixeiras, da enxada e da estrovenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos. Do charque! Amarelo das doenças, das remelas, dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos[42]. (Campos, 1980, p. 67)

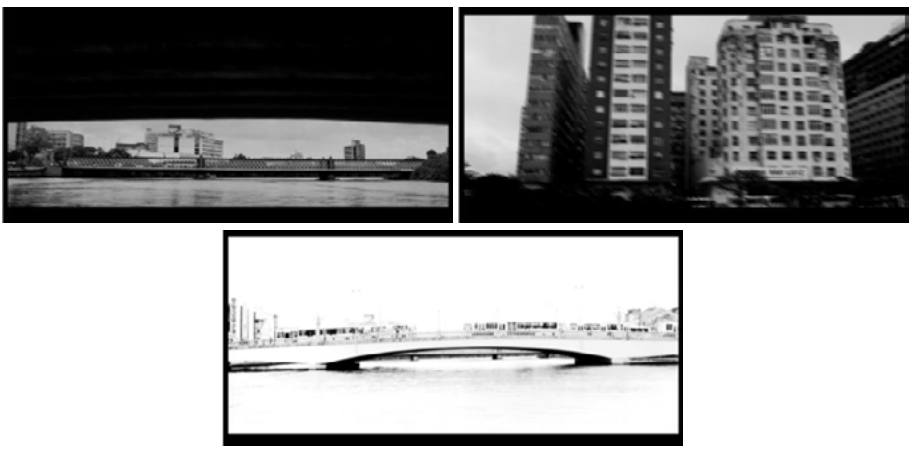
4.3 Ruínas em preto e branco em *Febre do Rato*

Em *Febre do Rato*, terceiro longa-metragem de Cláudio Assis, a mise-en-scène adota o ponto de vista do personagem principal, Zizo, poeta e editor de um tabloide com o mesmo nome do filme, onde publica poemas e denuncia as condições sociais em que vive a população de Recife. Zizo também promove o poder libertador do sexo como meio de resolver os conflitos sociais. O filme se concentra na vida cotidiana do poeta contestador e de seus amigos, observados nos espaços habitados por uma população modesta, assim como em *Amarelo Manga*: os bairros degradados e as ruínas dos antigos edifícios remetem ao imaginário coletivo sobre Recife. No entanto, diferentemente do amarelo que caracteriza o primeiro longa de Cláudio Assis, a bela fotografia em preto e branco de Walter Carvalho revela, em *Febre do Rato*, outras facetas da velha cidade do Recife; ela reforça o caráter fantasmagórico que podem ter as paisagens de Recife, que o diretor folheia, como

42 O filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, se passa nesse período. Ele evoca esses anos, inspirando-se especialmente no grupo Vivencial — coletivo de teatro que, nos anos 1970, desafiava o autoritarismo da ditadura civil-militar com performances irreverentes, nas quais o travestimento e a androginia questionavam os valores conservadores. Além disso, o filme também remete ao movimento cinematográfico Super 8 da época, que analisamos na primeira parte deste trabalho. Entre os realizadores desse movimento, Jomar Muniz de Brito dirigiu vários filmes com o grupo Vivencial no centro do Recife — uma referência importante assumida pelos membros do coletivo *Surto e Deslumbramento*.

um álbum, ao longo das imagens. Para o diretor, essa escolha imprime ao filme uma atmosfera poética, reforçando o universo do protagonista, mas também expressa uma homenagem a Recife, como ele mesmo afirma: "o filme é uma poesia, um presente, um beijo para o Recife. É muito mais impactante do nível da gente conversar com a cidade. Então pra nós é um orgulho falar do Recife em preto-e-branco"[43] (Assis, 2011).

Em suas primeiras sequências, *Febre do Rato*, assim como *Amarelo Manga*, apresenta a cidade do Recife como um personagem por si só. No entanto, aqui, a perspectiva se estabelece a partir do rio Capibaribe: por meio de planos gerais e com câmera subjetiva, navegamos sob as pontes da cidade. Vemos vários planos do centro do Recife, mas também bairros inteiros com casas sobre palafitas, amontoadas umas sobre as outras à beira do rio tornando imediatamente visíveis as condições precárias e insalubres de seus habitantes. Desde o início do filme, as referências a Josué de Castro emergem das imagens, mas também dos poemas do protagonista que, em voz off, acompanham esse passeio musicado, em uma atmosfera melancólica e poética.



52 – *Febre do Rato*: a vila do Recife vista a partir do rio

43 Cláudio Assis afirma ter conhecido o poema de Renato Carneiro Campos após já ter iniciado o processo de produção do filme. Segundo ele, a ideia do projeto foi inspirada por um carro antigo amarelo, mas também pelo púbis de uma ex-namorada. Essa última referência aparece no filme quando Lígia, dona do bar na primeira sequência do filme, mostra de maneira provocativa sua genitália e seu púbis cor de manga-amarela aos clientes do bar. Esse close-up aparece no cartaz do filme.

O satélite a volta do mundo
Abismo de coisas medonhas.
Pessoas que ladram seu sono,
Enfeites de cores errantes;
Cálida vizinha e princesa,
Magra em sua sana loucura,
Grita de alegria a suburbia
Chora de medo o planeta.
Metida em saias bem curtas
Bonecas, ladrões e pernetas,
Mundo Abismo, grande mundo,
Logo ali, por trás do mangue,
Descansa insone a faca e o serrote,
O trabalho, o sexo e o sangue.
Abismo mundo escuro,
Profundo o buraco
Lateja o fardo de tuas ruas,
Lateja o grito ruminante.
Grito de "não", mundo e abismo.
Gritos de não para o meu abismo mundo

Em *Amarelo Manga*, a população trabalha e ocupa o centro da cidade; já nos primeiros planos de *Febre do Rato*, ela aparece mais através das habitações precárias às margens do rio, das palavras do personagem/poeta em off, mas também pelos sons da cidade que completam essa trilha sonora melancólica. Ao adotar o ponto de vista do espaço do manguezal, o filme faz, indubitavelmente, referência ao movimento Manguebeat, e toda essa primeira sequência evoca outras referências artísticas ao passado da cidade, como o curta-metragem *Recife, de fora para dentro* (1997), de Katia Mesel.

Essa obra revela um Recife muito distante dos cartões-postais turísticos que direcionam o olhar principalmente para as praias, o mar quente, a arquitetura colonial e as ilhas que compõem a cidade, ligadas por pontes (uma cartografia urbana herdada do período da invasão holandesa entre 1630 e 1654). No filme, a diretora adapta um poema de 1950, *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, um dos principais poetas brasileiros, cujas obras expressam um forte engajamento político e social. Ele evoca personagens vindos da miséria causada pela seca, como em *Morte e Vida Severina*, ou as desigualdades existentes no coração do Recife onde, sob as pontes herdadas da rica história da cidade, vive uma população desamparada e abandonada à própria sorte, nos pântanos formados pelos rios Beberibe e Capibaribe – rios que, apesar da poluição, são um recurso de subsistência para essa população humilde, através da pesca de peixes e caranguejos, como relataram Josué de Castro e o movimento Manguebeat.



53 – *Recife, de fora para dentro*: as casas precárias às margens do rio em Recife.

Tanto nos primeiros planos de *Febre do Rato* quanto no filme de Mesel, Recife é vista a partir dos rios. Nessa travessia pelas águas da cidade, a câmera adota a perspectiva dos pescadores, das crianças que se banham no rio e que se jogam na lama em busca de caranguejos. Em *Recife, de fora para dentro*, imagens materializam o poema de João Cabral de Melo Neto, ao mesmo tempo recitado e cantado por Geraldo Azevedo, José Ramalho e Elba Ramalho, três cantores e compositores que representam o Nordeste brasileiro. Nestas representações simultaneamente cinematográficas, poéticas e musicais, Recife é um cenário e um espaço físico, mas também uma metáfora ou uma imagem que dá sentido às experiências sociais. (Maia, 2008, p. 28)

Um espaço vivido, como diria Henri Lefebvre, concreto e abstrato, abrindo outras possibilidades através de uma dialética tripla, proposta por Edward Soja, entre espaço, tempo e ser social: uma outra forma de compreender teoricamente as relações entre história, geografia e modernidade. (Soja, 1993, p. 37)

Essa maneira de tratar as problemáticas sociais sob uma perspectiva artística se reflete na escolha do filme de se concentrar na vida cotidiana do personagem-poeta contestador e de seus amigos, filmados em espaços habitados por uma população modesta, da mesma forma que em *Amarelo Manga*. A narrativa se constrói em torno de Zizo (Irandir Santos), alter ego do diretor, poeta contestador inspirado na figura de Miró da Muribeca, pseudônimo de João Flávio Cordeiro da Silva, referência na poesia urbana brasileira, que se tornou célebre por suas performances poéticas nos circuitos alternativos da capital pernambucana.

O protagonista de *Febre do Rato* vive com sua mãe, Dona Marieta (Ângela Leal); seu ateliê fica nos fundos da casa, onde ele escreve e imprime seus poemas, além de fabricar objetos, como marionetes. É também nesse espaço que Zizo recebe seus/suas amigxs, especialmente duas vizinhas, Stella Maris (Maria Gladys) e Dona Anja (Conceição Camarotti). Duas mulheres bem mais velhas com as quais ele mantém relações sexuais em uma grande bacia de água no jardim de seu ateliê. Em uma das paredes do ateliê, vemos uma reprodução de Bakunin, figura revolucionária russa, filósofo e teórico do anarquismo, defensor

de uma visão socialista libertária absolutamente hostil ao Estado. Uma filosofia de contestação ao poder estatal à qual o personagem Zizo adere e que ele formula em seus poemas e performances provocadoras.

Além disso, Zizo é próximo de um casal que briga durante todo o filme: Paizinho (Mateus Nachtergaele) e Vanessa (Tânia Granussi), sua esposa trans. Outros grupos de amigxs completam o círculo do poeta. Boca (Juliano Cazarré), vendedor de maconha, vive um relacionamento poliamoroso com Rosângela (Mariana Nunes), mas também com os músicos Oncinha (Victor Araújo) e Bira (Hugo Gila). Ao longo da trama, Zizo conhece Eneida (Nanda Costa), que se torna sua musa e por quem ele se apaixona. Mas esse amor permanecerá platônico, apesar do desejo, por conta da recusa da jovem.

Se em *Amarelo Manga* os personagens perambulam sob as pontes de Recife e entre a população do centro da cidade, *Febre do Rato* nos mostra outras perspectivas e outros cantos de Recife. Boca e seus companheiros vivem nas ruínas de antigos edifícios, filmados na antiga fábrica Tacaruna, em Olinda, na região metropolitana do Recife. Tacaruna foi um importante engenho de açúcar do final do século XIX, transformado em fábrica têxtil em 1924, depois desativado e abandonado nos anos 1990. Hoje, dá nome a um shopping center construído nos anos 2000 nessa área urbana.



54 – *Febre do Rato*: a antiga fábrica Tacaruna – ruínas do passado que invadem o filme

Por outro lado, como podemos ver nos fotogramas abaixo, vários planos mostram Zizo em espaços em ruínas da cidade, trabalhando em sua poesia ou pichando nas paredes a imagem de um rato, logotipo de seu jornal. Assim como em *A Seita*, o diretor filma aqui os interstícios da cidade — espaços que se inscrevem à margem, mas que, na verdade, ocupam seu centro — compondo uma cartografia de ruínas fantasmagóricas onde personagens subalternos vivem e resistem, ainda que de forma utópica, por meio da arte, da liberdade sexual e da vida coletiva.



55 – *Febre do Rato*: Zizo em espaços em ruínas



56 – *Febre do Rato*: Zizo e Eneida sobre escombros do passado de Recife

Em uma sequência em que Zizo conversa com Eneida, os personagens estão sentados de frente para uma das pontes do centro do Recife. No enquadramento, nos fotogramas acima, em plano geral, eles são filmados sobre escombros, tendo ao fundo o outro lado da cidade. Eneida fala sobre a grande diferença de idade entre seu pai e sua mãe,

Helena, bem mais velha, e que, aliás, deu à luz Eneida aos 40 anos — "a época dos hippies fora do tempo", como comenta Eneida. Zizo, por sua vez, fala do tempo da infância, quando nadava no rio Capibaribe.

Na sua composição, o enquadramento em CinemaScope e em preto e branco valoriza a beleza da cidade em ruínas. Recife surge submersa nas ruínas de um passado que atravessa toda a sequência, evocando múltiplas temporalidades: da cultura clássica, que ressoa nos nomes femininos Eneida e Helena, ao passado recente dos anos 1970, marcado pela juventude dos pais de Eneida, até alcançar as memórias de infância de Zizo. Essa justaposição temporal confere à cidade um caráter espectral, em que camadas históricas se sobrepõem e dialogam poeticamente com os personagens.

Aqui, os planos gerais em preto e branco imprimem a mesma beleza da fotografia de *Boa Sorte, Meu Amor*, ao acentuar o estado dessa cidade em ruínas; mas as perspectivas dos protagonistas divergem: o Recife de Daniel Aragão se inscreve em um afastamento reforçado por planos em câmera subjetiva; já no filme de Assis, os personagens estão sempre inseridos em planos gerais, inclusive quando a cidade é filmada em câmera subjetiva. E desde o início do filme, mesmo sendo mostrada em plano geral, Recife é filmada a partir do rio, o coração da cidade.

A maneira como Cláudio Assis filma Recife remete, novamente, ao texto de Antonio Ponte, no qual o autor imagina que Havana abriga uma cidade subterrânea chamada Tuguria — "um lugar submerso onde tudo permanece guardado na memória" (Antonio Ponte, 2006, p. 73). Conforme analisa Rafael Pontes Gaspar (2018, p. 139), essa cidade imaginária se constrói a partir da relação entre memória e espaço, sendo formada pelos escombros da metrópole em ruínas e habitada por figuras chamadas *tugur*, responsáveis pelas demolições. Em *Febre do Rato*, Zizo revela essa "outra Recife" por meio de sua poesia e de suas ações performáticas. A imagem do rato, nesse contexto, ganha força simbólica. A expressão que dá título ao filme é usada popularmente para se referir à leptospirose — doença que atingiu duramente a capital pernambucana nos anos 1970 —, mas também, no vocabulário popular recifense, designa algo incômodo, descontrolado ou fora dos padrões. Assis transforma essa fúria em metáfora tanto nos versos

do protagonista quanto em seus deslocamentos pelos interstícios da cidade, onde grafita o emblema de seu jornal: um rato gigante.

Nesses planos, como nas ruínas, vemos Zizo 'dinamitando' os pilares da cidade com sua poesia e suas performances. Em uma dessas sequências, Zizo é filmado cercado por pescadores de caranguejo. Como podemos ver no fotograma abaixo, o plano é composto por dois níveis de profundidade: no primeiro plano geral, vemos apenas as silhuetas de Zizo, em pé, e dos pescadores, sentados, cercados por algumas escadas; ao fundo, a cidade é enquadrada pela parte inferior da ponte



57 – *Febre do Rato*: Zizo e os pescadores nas brechas da cidade

A composição do enquadramento remete à invisibilidade dos pescadores, na sombra e sob as pontes, que, paradoxalmente, ocupam o coração de Recife. Zizo lhes pergunta:

Quanto mais lama, mais caranguejo, é isso mesmo?

Quando eu olho daqui só vejo lixo, só vejo sujeira. É fome, não é não.

Josué que tinha razão, Josué de Castro.

O homem que produz a merda, que suja o mangue, que nasce o caranguejo que é comido pelo homem que produz a merda.

Oh, Chico me empresta a tua ciência para eu poder entender, a tua ciência para esclarecer, manda para cá para a gente vê.

Aqui, as referências a Josué de Castro (e à figura do homem-caranguejo) e a Chico Science, um dos principais artistas do movimento Manguebeat (em alusão ao caranguejo-com-cérebro), são inegáveis nesse personagem cuja imagem do rato também remete ao homem-gabiru.

Os planos em que o poeta é filmado sob as pontes de Recife, entre as ruínas da cidade, mas também na casa da mãe, em seu ateliê, se situam num entre-lugar, uma zona de fronteira, espaços nos quais a contestação se torna possível. Esses locais podem ser compreendidos também como um "terceiro espaço", um espaço utópico de possibilidade, um contra-espaço ou heterotopia, tal como concebido por Michel Foucault. Segundo o filósofo: "[...] essas cidades, esses continentes, esses planetas nasceram, como se diz, na cabeça dos homens, ou mais precisamente, nos interstícios de suas palavras, na espessura de seus relatos, ou ainda, no lugar sem lugar de seus sonhos, no vazio de seus corações; em suma, é a doçura das utopias" (Foucault, 2014, p. 23). Trata-se, em outras palavras, de uma localização física da utopia, resultante da justaposição de vários espaços sobrepostos em um mesmo local. Para Bertrand Westphal, o terceiro espaço é um conceito flutuante que, segundo ele, "é a formulação espacial da transgressão, que é ao mesmo tempo uma passagem (uma transição) e um desafio à norma estabelecida" (Westphal, 2007, p. 121).

O cinema de Cláudio Assis segue a perspectiva do movimento Manguebeat ao escolher espaços periféricos habitados por populações subalternas e ao inscrevê-los como espaços heterotópicos, como o Hotel Texas em *Amarelo Manga*. Assim como em outras cidades brasileiras, a periferia social de Recife localiza-se em seu centro histórico, um território abandonado pelas elites e pelo poder público. Contudo, esse espaço remete a múltiplas camadas do passado que, embora de forma ambígua, ele impede que sejam esquecidas ou invisibilizadas — ao contrário, por exemplo, de muitos subúrbios nas grandes cidades europeias. Em Recife, esse território simultaneamente marginalizado e central compõe o cartão-postal da cidade e é considerado, no imaginário coletivo, como a paisagem mais emblemática da capital pernambucana.

Em seu artigo, "Espaços públicos e geossimbolismos na 'cidade-estuário': rios, pontes e paisagens do Recife", Caio Maciel analisa

como a retórica da paisagem atua na qualificação simbólica e material do centro da cidade, a partir de um imaginário geográfico estabelecido há muito tempo, mas não estático, que abarca seus rios, pontes e manguezais. Segundo ele:

> [...] A relação da cidade do Recife com os seus rios, pontes e zonas ribeirinhas é carregada destas tensões. A imagem simbólica de "cidade-estuário" evoca as inúmeras ilhas, canais e alagados que separam seus habitantes, mas é também o fundamento do poder metafórico das pontes e do porto como elementos de ligação. Por outro lado, a pesada herança dos aterros, das enchentes e de uma população pobre sobrevivendo em condições precárias nos mocambos (favelas ribeirinhas em palafitas) deve conciliar-se com a nostalgia dos modos de vida pitorescos às margens do rio. Com a atual revalorização dos cais, ruas e calçadas onde a vida política e cultural encontra freqüentemente expressão e visibilidade máximas, essas imagens buscam uma nova coerência discursiva. O racional e o imaginário são convocados para conferir significações espaciais e reivindicar ações institucionais concretas em todos estes lugares, objetos físicos e alegorias da cidade. (Maciel, 2005, p. 13)

Há, portanto, uma contradição no imaginário dos espaços simbólicos do Recife: de um lado, o centro, com suas pontes e rios, impõe-se como referência que define, de certo modo, a identidade da cidade e até mesmo do estado de Pernambuco; de outro, esse espaço é renegado e associado ao abandono material (deterioração dos edifícios e das praças centrais) e humano (precariedade e ausência de segurança para a população que ali vive e trabalha).

As obras de Cláudio Assis funcionam como potentes reveladores dessas tensões entre a construção identitária e a persistência das marcas do passado da cidade. Ângela Prysthon afirma que as "cidades midiáticas" frequentemente operam como dispositivos de memória. Segundo ela, as cidades visíveis no cinema constituem um exemplo eloquente das relações:

> [...] paradoxais entre os meios de comunicação e a memória e, de certa forma, entre realidade e mito [...]; por vezes, as cidades não passam de um artifício para se aproximar do real, indícios de um referente que nem sempre existe. De um modo ou de outro, essas representações acabam por configurar uma espécie de museu midiático urbano, com matrizes das mais diversas. (Prysthon, 2006, p. 264)

Entretanto, os dois filmes de Cláudio Assis abordam essas questões de forma distinta. Em *Amarelo Manga*, o Hotel Texas se inscreve como uma continuação da cidade, com suas portas e janelas sempre abertas, e cujos principais personagens são constantemente filmados em meio a todos os demais moradores do hotel e do bairro — moradores que se assemelham às pessoas vistas nas sequências documentais das ruas do centro de Recife que pontuam o filme como um todo. Em outra perspectiva, *Febre do Rato* escolhe como cenário outras zonas da cidade, numa espécie de periferia da periferia no coração do centro urbano. Como na sequência em que Zizo aparece com pescadores de caranguejo, o filme torna visível aquilo que aparentemente não é, embora esteja sempre presente, oculto sob as pontes ou nos bairros populares que ocupam o centro da cidade.

Nesse contexto, a imagem do rato simboliza essas relações entre presença/ausência, ocultamento/vida, em movimento entre as ruas (o alto) e os esgotos (o baixo). E essa verticalidade construída por meio de uma circulação entre cima e baixo (e vice-versa) é uma constante no cinema de Cláudio Assis.

4.4 O mundo às avessas de Cláudio Assis em um tempo circular

Amarelo Manga começa com o início do dia de Lígia (Leona Cavalli): proprietária de um bar bastante característico do centro de Recife, ela recebe ali trabalhadores que vêm comer, artistas e pessoas subalternas da cidade. No início da cena, em plano-sequência e em

plongée, vemos a personagem deitada em sua cama, depois se levantando, saindo do quarto e abrindo as portas do bar, que fica ao lado de seu aposento.



58 – *Amarelo Manga*: planos em plongée no início do filme – o cotidiano de Lígia

A sequência de abertura de *Amarelo Manga* condensa diversos elementos que caracterizam o cinema de Cláudio Assis desde seus primeiros curtas-metragens, como *Hôtel Texas*: o uso do plano em plongée, o olhar direto para a câmera e a linguagem obscena e agressiva, que estabelecem imediatamente o tom provocador de sua estética. A cena inicia com Lígia, proprietária de um bar no centro de Recife, deitada em sua cama — a câmera a filma de cima, em plano-sequência, acompanhando seus primeiros gestos ao despertar. Em seguida, ela atravessa o quarto e abre as portas do bar, iniciando mais um dia de trabalho. Enquanto organiza as cadeiras, ouvimos sua voz em off refletindo sobre a repetição dos dias: "Primeiro chega um dia, onde tudo acontece, até que a noite chega – e esse é o melhor momento. Mas logo chega outro dia, e outro, e outro, e isso nunca acaba". A câmera muda

de eixo e, em plano médio, Lígia encara o espectador e afirma, com tom sarcástico, que o Santa Cruz "não ganha nada há muito tempo, nem título de honra"; em seguida, encara a câmera para dizer: "não encontrei ninguém que me merecesse e os únicos que me amam não sabem me amar", encerrando com um escancarado "quero que todo mundo vá se foder". Essa cena sintetiza o estilo de Assis, marcado pelo naturalismo que beira o grotesco, o registro documental e o regionalismo radical — características que, como aponta Ângela Prysthon (2010), foram recorrentes nos cineastas da primeira geração da retomada do cinema em Pernambuco, frequentemente associados a um "olhar folclorizante" e a uma mise-en-scène que articula crítica social, cotidiano periférico e um uso transgressor da linguagem cinematográfica.

> Sem deixar de ser realista, o cinema mainstream de Pernambuco buscou afirmar uma espécie de sotaque fílmico (Naficy, 2001) através da caricatura, do estranhamento, do excesso de caráter local. Ou seja, recupera-se a matriz pictorialista monumental da década de 1950, mas acentua-se o folclórico na mesma medida que se adere a um discurso modernizante e tecnológico (talvez por isso a associação imediata com o Manguebeat). (Prysthon, 2010)

Esse trecho discute como o cinema de Cláudio Assis, com sua estética exagerada, grotesca e caricatural, se diferencia das abordagens mais recentes de cineastas como Kleber Mendonça Filho, Renata Pinheiro ou Daniel Aragão. Essas diferenças geracionais podem ser atribuídas, em parte, ao acesso a novas tecnologias, redes internacionais de coprodução e à circulação de ideias por meio das redes sociais. O texto também reforça o vínculo entre a estética de Assis e o espírito do Manguebeat, marcado pela urgência de transformação social e cultural, articulada de maneira performática, visceral e politicamente engajada — algo que o aproxima da concepção de grotesco em Bakhtin, relacionado às expressões festivas das classes populares, como o carnaval, onde o corpo e o excesso são formas de resistência simbólica e grotesca (Sodré; Paiva, 2002).

Na análise que faz da obra de Rabelais, Bakhtin associa atos como a cópula, o nascimento e a defecação ao espírito do carnaval, entendendo-os como manifestações que suspendem temporariamente os tabus

e as proibições sociais. A urina e as fezes, nesse contexto, remetem simultaneamente a elementos cósmicos e ao riso, evidenciando a potência subversiva e regeneradora do grotesco corporal nas culturas populares.

> Não esqueçamos que a urina (assim como as fezes) é uma substância alegre, que rebaixa e alivia, transformando o medo em riso. Se as fezes são uma matéria intermediária entre o corpo e a terra — elo cômico que conecta ambos —, a urina se apresenta como uma substância entre o corpo e o mar. Dessa forma, o diabinho do mistério, que encarna o elemento líquido salgado, torna-se, sob a pena de Rabelais, até certo ponto, a personificação de outro elemento festivo: a urina. Ambas, urina e excremento, convertem o temor cósmico em um espantalho carnavalesco e jubiloso. (Bakhtin, 2008, p. 90)

Bakhtin compreende, de fato, o carnaval como uma possibilidade de reversão temporária de uma "verdade dominante e do regime existente": segundo ele, o carnaval permitiria a abolição, ainda que provisória, de todas as relações hierárquicas, de classe e de gênero. O sociólogo Roberto DaMatta elaborou uma teoria do carnaval brasileiro próxima à do pensador russo: nesse "mundo às avessas" proposto tanto pelo carnaval quanto por outras manifestações culturais populares, como, por exemplo, aquelas organizadas pelas irmandades religiosas, as distâncias sociais são abolidas e a sociedade perde temporariamente "seus centros reguladores de poder e de hierarquização". (DaMatta, 1987, p. 118)

Em *Amarelo Manga*, diversos personagens mantêm relações particulares com a carne, com o corpo: Kika, já mencionada, é casada com um funcionário do matadouro e, por conta de sua fé evangélica radical, desenvolve repulsa pela carne; Isaac, necrófilo, satisfaz seus desejos por meio de um pequeno tráfico de maconha, em troca dos corpos de vítimas da violência urbana, dos quais abusa. Essas cenas, como as filmadas no matadouro — onde animais são abatidos de maneira cruel — remetem ao caos, ao carnaval, e essa "carnavalização" adquire no filme um valor positivo e libertador, nem que seja pela força do confronto ao qual os personagens (e os espectadores) não podem escapar. Lama e caos, como na canção do álbum fundador do Manguebeat.

No final do filme, Kika recebe uma carta anônima, enviada por Dunga, na qual ela descobre a traição do marido com Deyse. Tomada de fúria, ela avança sobre a amante do marido e arranca, com os próprios dentes, a orelha da rival. Em seguida, perambula pelas ruas de Recife e acaba encontrando Isaac, com quem faz sexo. A personagem, assim, assume as ruínas, se lança na lama, mantendo, no entanto, suas "garras de caranguejo" prontas para o ataque.



59 – *Amarelo Manga*: Kika anda pelas ruas do Recife e encontra Issac

Segundo Mikhaïl Bakhtine, o "baixo" é o ponto de convergência de todo o universo rabelaisiano: esse universo "é orientado para os infernos, corpóreos e terrestres". As profundezas, o fundo da terra, guardam e escondem coisas novas, riquezas muito superiores às que existem no céu. Essa concepção está diretamente ligada à carnavalização do mundo, associada à cultura popular, como afirma o próprio Bakhtine:

> [...] A orientação para o baixo é própria de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Para baixo, de

> cabeça para baixo, frente e verso trocados: esse é o movimento que caracteriza todas essas formas. Elas todas se precipitam para o baixo, se invertem e se colocam de cabeça para baixo, colocando o alto no lugar do baixo, o verso no lugar da frente — tanto no plano do espaço real quanto no da metáfora. (Bakhtine, 2008, p. 367)

Essa última sequência de *Amarelo Manga* encerra de maneira emblemática a carnavalização presente ao longo de todo o filme. Kika, ao cortar os cabelos e tingi-los de "amarelo-manga", se transforma simbolicamente — sua descida ao grotesco e à desordem vira caminho de libertação, expressão da inversão dos valores sociais e morais, em sintonia com a teoria de Bakhtine. A sexualidade escancarada, o humor obsceno e a corporalidade exagerada são instrumentos de subversão e resistência. Nesse universo caótico, é o "baixo" — o corpo, o desejo, a ruína — que detém o poder de reverter as estruturas do "alto", colocando o mundo de cabeça para baixo.



60 – *Amarelo Manga*: a igreja em ruínas representa a decadência da fé institucionalizada, abandonada física e simbolicamente / Aurora subverte o uso do

Essa ideia do "em baixo" é frequentemente materializada na mise en scène de Cláudio Assis pelo uso recorrente de planos em plongée. No início de *Amarelo Manga*, por exemplo, Lígia é filmada de cima ao despertar e iniciar sua rotina no bar. Já em *Febre do Rato*, a câmera retoma esse recurso em cenas emblemáticas como a que mostra Boca,

o traficante de maconha, e seus amigos completamente nus, ou nas sequências em que Zizo transa dentro de uma bacia no quintal. Esses enquadramentos, como evidenciam os fotogramas abaixo, acentuam a exposição dos corpos, sublinham o grotesco e reforçam o universo simbólico do "mundo às avessas" que permeia a estética do diretor.



61 – *Febre do Rato*: planos em plongée – Zizo e sua vizinha fazendo amor / Boca e seus comparsas.

Outra característica marcante dos filmes de Cláudio Assis é a construção de um tempo circular. Um tempo simbolizado materialmente pela grande bacia redonda na qual Zizo faz amor com suas vizinhas, e que remete à circularidade da narrativa, presente em todos os filmes do diretor (Assis, 2024). A trama de *Amarelo Manga* acompanha um dia na vida dos personagens, dentro do "marasmo das repetições incessantes", como afirma Lígia no início do filme. Já *Febre do Rato* é marcado por datas comemorativas: Páscoa, São João, Independência do Brasil. Nos filmes de Cláudio Assis, as personagens estão aprisionadas em um tempo cíclico que se repete indefinidamente. Flávia Garcia Guidotti interpreta essa repetição segundo a lógica do eterno retorno, na qual os sujeitos, arrancados do nada, não encontram saída e a ele retornam. Segundo a autora, os planos superiores (plongées) reforçam essa ideia de ausência de escapatória, de clausura entre muros: as figuras, vistas de cima e cercadas por paredes altas, parecem encurraladas e esmagadas contra o chão, o que evidencia sua condição no universo fílmico. (Guidotti, 2015, p. 13)

Esse aprisionamento cíclico ao qual os personagens estão condenados cria uma sensação de atemporalidade nos filmes de Cláudio Assis, ao fazer coexistirem diferentes camadas do passado que se sobrepõem na narrativa, onde as figuras transitam por edifícios em ruínas ou os habitam. Nesse contexto, as imagens sobreviventes do passado de Recife empregadas em seus filmes tendem a uma certa heterogeneidade e anacronismo – um tipo de imagem que:

> [...] não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: ela impõe uma desorientação considerável a qualquer tentativa de periodização. É uma noção transversal a todo recorte cronológico. Ela descreve um outro tempo. Por isso, desorienta a história, abre-a, a torna mais complexa. Em suma, ela a anacroniza. (Berdet, Dubey, 2017, p. 16)

Como destaca o jornalista André Dib (2012) durante a estreia de *Febre do Rato*, Cláudio Assis mergulha seus personagens simultaneamente na história do Brasil e no Recife do século XX, atravessando o amor livre dos anos 1970, a poesia marginal dos anos 1980 e o Manguebeat dos anos 1990.

4.5 Cinema e poesia: vestígios marginais no cinema de Cláudio Assis

A abertura de *Febre do Rato* é marcada pelo som de uma fotocopiadora que dita o ritmo das imagens projetadas na tela. Os nomes dos patrocinadores e instituições públicas que financiaram o filme surgem em preto e branco, com um tratamento gráfico que remete às imprecisões das antigas técnicas de impressão, como a litografia ou a reprografia mecânica. Os créditos finais seguem esse mesmo estilo, mas também apresentam, ao fundo, desenhos que remetem aos personagens e a certas cenas do filme. Essa sequência final é acompanhada pela música *Tubarão de Bacia*, composta por Jorge du Peixe, no melhor estilo Manguebeat: "O dia amanheceu com estampidos de mau agouro / Não era pra ser o seu dia / Não era pra ser tão cedo", ecoando o desaparecimento de Zizo ao término da narrativa.



62 – *Febre do Rato*: créditos finais, com desenhos que remetem a diferentes sequências do filme

Após os créditos iniciais e as sequências em que vemos Recife a partir do rio, como já mencionamos, a câmera filma Zizo em seu ateliê preparando o material para a produção de seu jornal: com a ajuda de uma velha máquina litográfica, ele imprime manualmente, página por página, o jornal *Febre do Rato*. A sequência seguinte é um plano-sequência que acompanha uma jovem caminhando pela favela Irã-Iraque, na periferia do Recife. Enquanto a câmera a segue de costas, vemos os becos da favela até finalmente chegar a uma praça em ruínas e decadente, onde Zizo distribui seu jornal à população local. Desde o início da sequência, na trilha sonora, ouvimos a voz em off de Zizo por meio de um microfone: "Meu querido povo do Irã-Iraque. Podem calar as bocas oficiais, mas nunca a poesia. E minha boca é pura poesia. Safada, mas poesia. Entramelada, mas poesia. Arrotada, e mesmo assim, poesia! O "Febre do Rato" continua a servir de veículo contra os interesses das classes dominantes, seja ela em que instância for: de rico para pobre, de pobre para pobre, de classe média contra pobre, de classe média contra classe média."

No filme, vemos repetidamente o protagonista confeccionando seu jornal e o distribuindo tanto nos bairros periféricos de Recife quanto no centro da cidade, abordando a população ao microfone de seu carro velho, mas também de um barco, navegando pelo rio sob as pontes do centro, como mostram as imagens abaixo.



63 – *Febre do Rato*: Zizo protesta no centro de Recife – traços da ditadura

Entre os anos 1960 e 1980, em plena ditadura civil-militar, alguns poetas encontraram nas velhas máquinas de reprografia um meio artesanal e independente de escapar às limitações comerciais do mercado editorial oficial e controlado. Nesse contexto de censura e perseguição à imprensa e às expressões artísticas, a reprografia ofereceu uma possibilidade econômica, rápida e eficaz de produzir e distribuir folhetos e textos.

No plano formal, esses poetas marginais utilizavam sem pudor o verso livre, o poema-piada e a oralidade, sintetizando certas tradições modernistas e rejeitando os cânones normativos do verso. Frederico Oliveira Coelho enumera várias características para definir o artista desse período:

> O poeta marginal não pode mais ser definido unicamente pelos livros mimeografados que produziu (definição baseada no produto), nem apenas pela relação estreita entre poesia, vida e contracultura (definição baseada nas biografias), tampouco exclusivamente pela informalidade de uma poética nascida das perplexidades cotidianas dos jovens urbanos brasileiros durante a ditadura militar (definição baseada no tema). Naquela época, o poeta marginal

> era uma combinação contraditória de todos esses aspectos. Ele fazia parte de um empreendimento estético coletivo constituído ao acaso. Participava de um pacto silencioso entre anônimos, descentralizado em suas intenções, mas potente em suas ações. (Ferraz, 2013, p. 20)

O personagem Zizo encarna bem esses poetas, tanto pelo estilo de sua poesia quanto pela forma de produzi-la e difundi-la, mas também por seu gosto anárquico pela contestação da ordem estatal, simbolizada especialmente pela imagem do teórico russo Mikhail Bakunin exposta em seu ateliê. Enquanto o protagonista está à margem do mercado literário, ele consome drogas e defende o amor livre — referências ao movimento hippie dos anos 1970, perceptíveis em seu modo de vestir e de falar. Esse estilo de vida foi chamado, no Brasil dos anos da ditadura, de "desbunde", um termo da gíria inventado nos anos 1960 para designar o abandono da luta armada contra a ditadura, mas também as escolhas dos movimentos da contracultura que continuavam a perseguir seus ideais[44].

No filme de Cláudio Assis, as reminiscências do passado dos movimentos de contracultura também são trazidas pelos personagens que cercam Zizo, como as mulheres mais velhas com quem ele faz amor, seu amigo Boca e um amigo e uma maigaque o acompanham sempre: em uma relação poliamorosa. Ou ainda Painho e Vanessa, o único casal do filme, um modelo sui generis de relacionamento que Zizo admira. Apesar de o filme se passar nos anos 2000, esses personagens vivem em uma espécie de comunidade marginal que remete aos anos 1970, cujo centro nevrálgico é Zizo e sua casa, que ele divide com a mãe.

Nos anos 1970, os movimentos de contracultura foram associados, por parte da esquerda, a reivindicações burguesas, ao imperialismo e a uma atitude apolítica. Já em Zizo, o discurso de liberação sexual e corporal orgiástica não é incompatível com um engajamento político, e representa uma ferramenta de resistência e reação a qualquer poder

44 Esse reservatório de água circular nos faz pensar em um útero, um eco edipiano, metaforizado especialmente pelas relações sexuais de Zizo com suas vizinhas mais velhas. Uma interpretação que se confirma no desaparecimento de Zizo: sua mãe é filmada tomando banho completamente nua, ao final do filme, sempre em contra-plongée.

opressor — seja ele econômico, moral ou ético. Mais uma vez, os ecos fantasmáticos da história brasileira se inscrevem no relato fílmico.

Em sua análise da poesia marginal dessa época, o pesquisador Oliveira Coelho afirma que esses artistas permaneciam à margem do mercado e da sociedade conservadora dos anos da ditadura. Além disso, a expressão "marginal" não se limitava apenas a esses poetas, mas também a outras manifestações artísticas na sociedade brasileira — especialmente entre 1968 e 1969 —, quando expressões como "imprensa marginal", "arte marginal" e até "cinema marginal" passaram a ser conhecidas pelo grande público. (Coelho, 2019, p. 19)

Para estes últimos, alguns cineastas formaram um grupo que, longe de ser homogêneo, embora unido pela rejeição aos novos valores impostos às produções cinematográficas, propôs uma reflexão tanto sobre a sociedade quanto sobre a política e o próprio cinema. Esses cineastas, que se colocavam sob o signo do lixo, elaboraram alternativas estéticas ao reciclar elementos da cultura pop americana e referências populares ligadas à sociedade brasileira "periférica". *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, foi o filme emblemático dessa expressão cinematográfica.

O cinema da Boca do lixo, também chamado de Cinema Marginal, foi influenciado pelos movimentos de contracultura, principalmente pela estética tropicalista, ao mesmo tempo em que se conectava com "o classicismo narrativo e o filme de gênero americano" (Ramos, 2000, p. 141), culminando em uma crítica à cultura de massa que, segundo Ismail Xavier, representou uma "radicalização da estética da fome" elaborada por Glauber Rocha.

A dimensão visceral presente no cinema de Cláudio Assis se entrelaça com outras características do Cinema Marginal — ou *Cinema Udigrudi* (Bernadet, 2015): A estética do *trash*, a violência exacerbada, a sexualidade libertária, a carnavalização e a denúncia dos males sociais são marcas de uma "marginalidade" impressa nesses filmes.

Entre as características do Cinema Marginal, Fernão Ramos destaca a glorificação do abjeto, que se materializa na tela por meio do nojo, da sujeira, da degradação, da obscenidade. Além disso, Ramos

afirma que, no cinema marginal, o abjeto e o horror têm como função perturbar, utilizando uma espécie de "agressão" ao espectador. Segundo o autor, "o horror e o abjeto coincidem para estabelecer uma forma de relação com o espectador baseada na agressão de suas supostas expectativas de prazer" (Ramos, 1987, p. 121).

A relação agressiva com o espectador parece inevitável na medida em que o autor tende a reproduzir, no público, o horror provocado pela proximidade com o abjeto. Por outro lado, ainda segundo Ramos, essa "agressão ao espectador" inscreve-se numa tentativa de questionar sua posição social e de abrir seu universo de vida.

Esse recurso ao horror e ao abjeto é encontrado em Cláudio Assis, que provoca desconforto nos espectadores diante de sequências como a de *Amarelo Manga*, em que Aurora, uma prostituta idosa e corpulenta, coloca o inalador de asma em sua vagina, ou ainda quando, em *Febre do Rato*, Eneida, a pedido de Zizo, urina diante dele, num barco e em plena festa de São João.



64 – *Febre do Rato*: Eneida urina sobre a mão de Zizo

Compartilhamos a interpretação de Fernão Ramos a respeito do Cinema Marginal: mais do que "agressão", preferimos falar em "provocação" dirigida ao público, forçado a se confrontar com uma realidade que, no cinema de Cláudio Assis, quase sempre assume uma conotação pessimista, próxima do niilismo. Essa escolha provoca uma reflexão constante sobre a sociedade na qual os personagens evoluem, mas também sobre a posição dos próprios espectadores diante do que se apresenta na tela.

Essa opção arriscada é a base sobre a qual Assis construiu um estilo cinematográfico muito pessoal, por meio dos enredos, da construção dos personagens e, também da encenação. A estrutura circular de seus filmes e o uso marcante de planos em plongée nos colocam na posição de observadores de um mundo que, sob a perspectiva do cineasta, está em constante processo de degradação e entropia.

Esse universo carnavalesco, que remete a Bakhtin e cuja estética grotesca, para retomarmos a análise de Robert Stam (1997, p. 240), expressaria uma segunda vida ao eliminar, ao menos simbolicamente, "as hierarquias opressoras e redistribuir os papéis sociais", é encenado por Cláudio Assis de maneira distanciada, abrindo espaço à reflexão. Esse espaço de reflexão é ainda reforçado pelo recurso do olhar para a câmera, presente em todos os seus filmes, como podemos ver nos fotogramas abaixo.

Por exemplo, em *Febre do Rato*, Zizo, enquanto conversa com Paizinho, em certo momento volta seu olhar diretamente para a câmera; encontramos esse mesmo olhar com Lídia, em *Amarelo Manga*, tanto no início quanto no fim do filme, ou ainda com Dunga, em um monólogo em que expressa sua raiva contra Kika e seu desejo de reconquistar o marido.

A atuação dos atores e atrizes deve tornar possível o distanciamento necessário para repensar e rejeitar o mundo tal como ele se apresenta — especialmente por meio de uma ruptura que possa gerar uma possível catarse nos espectadores.







65 – *Febre do Rato* e *Amarelo Manga*: plano do olhar para a câmera, marca do estilo de Cláudio Assis

Se, por outro lado, o Cinema e a Poesia Marginal aparecem como marcas do passado em *Febre do Rato*, a ditadura civil-militar também evoca esse mesmo período dos anos 1960 e 1970. No final do filme, em plena celebração do Dia da Independência do país, os personagens se dirigem ao centro da cidade com o objetivo de carnavalizar as comemorações dessa festa nacional. Zizo incita seus amigos a invadir as celebrações oficiais, o desfile militar e o centro da cidade, num gesto de reterritorialização do espaço; como ele mesmo diz: "vamos ao centro propor, colocar em prática, fixar a reorganização dos vícios que são bons para o desenvolvimento do espírito humano". Depois de saírem de seu bairro popular, multiplicam-se os planos em que Zizo proclama, nas ruas do centro, seu desejo de tomar o mundo, exigir "anarquia e sexo", além de "moradia e comida".

Numa sucessão de planos, Zizo, do alto de seu carro velho e acompanhado de seus cúmplices, é filmado enquanto perturba o desfile militar. A sequência se passa em uma das principais avenidas da cidade, ao lado de um monumento em forma de caranguejo gigante, em homenagem a Chico Science, próximo às pontes e aos antigos edifícios da cidade: nessa zona urbana, o presente e as reminiscências do passado se misturam fortemente. Zizo então convida os presentes a "desnudar seus corações", começa a se despir, acompanhado de seus/suas amigxs. Aqui, como em todos os seus filmes, Cláudio Assis parece querer inscrever o corpo como bastião da resistência, da coletividade, da provocação e dos excessos do carnaval.

A polícia acaba chegando e leva várias pessoas, em meio aos manifestantes que tentam impedir as prisões. Na sequência seguinte, à noite, em pleno centro do Recife, um carro da polícia chega e joga Zizo no rio, sob os olhos de Vanessa, que começa a gritar. A sequência termina com a imagem de uma das pontes do Recife, seguida por um close em ratos nadando na água. Mais uma vez, o passado da ditadura dos anos 1970 assombra o presente com o desaparecimento de Zizo, como tantos militantes daquele período da história do país.

O destino do personagem remete ao movimento circular do cinema de Cláudio Assis, que aprisiona num ciclo que, em *Febre do Rato*, metaforiza o passado de Josué de Castro e o Manguebeat: "O homem que produz a merda, com a qual suja o mangue, onde nasce o caranguejo, que é comido pelo homem, que produz a merda".

O SERTÃO E OS TRAÇOS DO PASSADO

1. O sertão: identidade nacional e vestígios do passado

1.1 Sertão: do Cinema Novo ao cinema da retomada dos anos 1990

Em 1998, o filme *Central do Brasil*, dirigido por Walter Salles, marcou uma virada importante na história do cinema brasileiro. Como analisado na primeira parte deste trabalho, no início dos anos 1990, a Embrafilme, uma empresa estatal brasileira criada em 12 de setembro de 1969, responsável pela produção, financiamento e distribuição de filmes brasileiros, foi encerrada, fazendo com que a produção cinematográfica nacional desabasse de cerca de 100 para apenas 3 ou 4 filmes por ano.

Nesse contexto, *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (1995), dirigido pela atriz Carla Camurati, teve certo sucesso, tornando-se (com sua espécie de narrativa mais burlesca que histórica sobre a chegada da corte portuguesa ao Brasil no início do século XIX) símbolo da retomada do cinema brasileiro. Três anos depois, *Central do Brasil* está bem ancorado no Brasil do fim dos anos 1990. A atriz principal, Fernanda Montenegro, e o filme concorrem ao Oscar de melhor atriz e melhor filme estrangeiro no ano seguinte.

Retomando uma das temáticas caras ao Cinema Novo, Walter Salles relança a dicotomia entre espaço urbano e espaço rural, colocando em oposição a cidade do Rio de Janeiro (lugar de perdição) e a região do Nordeste, especialmente o sertão, representado como um horizonte idílico. No filme, a personagem Dora, escrevente pública, interpretada pela grande dama do teatro e da televisão brasileiros, Fernanda Montenegro, redige cartas para uma população analfabeta

que passa pela grande estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Lá, ela cruza com Josué (Vinícius de Oliveira), um garoto que acaba de perder a mãe, atropelada por um ônibus nas imediações da estação. Dora acompanha o menino em sua jornada em busca do pai, e o filme torna-se então um road movie rumo ao interior do Brasil.

Segundo Lúcia Nagib (2006, p. 65), *Central do Brasil* reabilita o Nordeste como berço da "brasilidade": enquanto no final do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964), os personagens fogem dessa região árida rumo ao mar, os personagens do filme de Walter Salles, invertendo o movimento proposto no filme de Rocha, vêm do litoral e dirigem-se para o interior do Nordeste, animados pela curiosa utopia do paraíso no sertão.

Lembremos que, no processo de colonização brasileira, os portugueses se instalaram primeiro no litoral, onde desenvolveram uma economia agrícola, enquanto o interior, explorado pelos jesuítas e por expedições de colonos chamadas então de Bandeiras, recebeu a designação de sertão. Nísia Trindade Lima afirma que, segundo estudos etimológicos, a palavra sertão vem de desertão, ou seja, grande deserto. E segundo os dicionários portugueses dos séculos XVIII e XIX, a palavra tinha um duplo significado: um espacial, de interior, e outro social, de deserto, de região pouco povoada. (Lima, 2011 p.103)

Portadora desse significado de afastamento, a noção de sertão também foi utilizada para nomear uma zona específica do Nordeste do país, de clima semiárido. Ao longo da história brasileira, o sertão se constituiu, assim, como um espaço privilegiado e uma categoria-chave no imaginário do país para "falar, definir e delimitar" a ideia de nação brasileira (Pereira, 2008, p. 51).

Em muitos relatos, o espaço do sertão é construído em oposição ao do litoral, e esses dois espaços são caracterizados por ordens sociais opostas, como monarquia/república, barbárie/civilização, inércia/movimento ou arcaísmo/modernidade literária (Lima, 2011, p. 62).

Nesses discursos, o sertão e o litoral representam também uma dualidade ambígua, ocupando alternadamente polos negativos e positivos: se o sertão constitui o alicerce da nação brasileira, identifica-se

com uma forma de resistência à modernidade e à "civilização", enquanto o litoral, representado como "civilizado", é visto como uma reprodução da cultura europeia, não autêntica — uma antítese da nação brasileira (Lima, 2011, p. 96).

Essas ambiguidades e oposições estão presentes em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1902). Segundo Berthold Zilly (1999, p. 45), essa obra pode ser considerada uma espécie de ficção fundadora, na qual o sertão é pensado como imagem de uma nova gênese que reconcilia Estado e nação. Euclides da Cunha participou de uma das expedições militares destinadas a combater os habitantes de Canudos, uma cidade situada no interior do estado da Bahia. Nos jornais da época, os sertanejos são descritos como antirrepublicanos, atrasados e fanáticos. Já o autor de *Os Sertões*, fortemente influenciado pelo positivismo da época, relata esse conflito descrevendo em detalhe o relevo da região e os aspectos físicos da população do sertão[45].

Para Roberto Ventura (1998, p. 133), o sertão de Euclides da Cunha representa tudo o que está fora da escrita, da história e do espaço da civilização: "uma terra de ninguém, um lugar onde os valores são invertidos, bárbaros e incultos. São territórios misteriosos, fora da história e da geografia, que não foram objeto de uma cartografia sistemática"

Por sua vez, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior afirma que, em *Os Sertões*, Euclides da Cunha baseia seu relato na dicotomia entre um Nordeste atrasado e um Sul desenvolvido, entre o litoral e o sertão, e na imagem do paulista que vem salvar uma região atrasada. No entanto, essas representações são ambíguas, pois

45 Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, Zuenir Ventura e Elio Gaspari, durante os anos da ditadura, dois caminhos se apresentavam à juventude radicalizada — o desbunde ou a luta armada. O primeiro momento do projeto de contracultura no Brasil, tal como foi sentido pelo Tropicalismo e, sobretudo, pelo teatro de José Celso Martinez Corrêa, define-se como um projeto libertário e anárquico com tons político-revolucionários, cujas origens remontam às fraturas no interior do CPC (Centro Popular de Cultura da UNE). Em um segundo momento, sensivelmente distinto, o desbunde dos anos 1970, de caráter pacifista, é protagonizado pela cultura alternativa da juventude. GASPARI, Elio; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa; VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito – Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 224. Ver também: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

o sertanejo, o homem do sertão, também encarna aquele que pode verdadeiramente representar a nacionalidade brasileira, justamente por estar afastado das influências deletérias da vida urbana e do cosmopolitismo de imitação europeia. Segundo o autor:

> O sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras. O sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, lingüísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos, de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos etc. O sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea. É uma idéia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes. (Albuquerque Júnior, 2001, p. 54).

Ao longo do século XX, o sertão aparece em outros escritores brasileiros, como Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa. Suas obras inspirarão os cineastas politicamente engajados dos anos 1960 que, refletindo sobre as problemáticas sociais e a identidade nacional brasileira, realizam filmes em que o sertão, ao lado da favela, é o lugar privilegiado para pensar o país por meio de uma alegoria da nação brasileira. Esses cineastas visitam o sertão para pensar as desigualdades sociais e as diferenças regionais que afetam o Brasil, em filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, ou ainda os dois filmes de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Antonio das Mortes), que ganhou o prêmio no Festival de Cannes de 1969.

Para esses cineastas, o engajamento político anda de mãos dadas com as posições estéticas, especialmente no manifesto redigido em 1965 por Glauber Rocha e apresentado durante o Congresso "Terceiro Mundo e Comunidade Mundial", realizado em Gênova, na Itália. Em seu manifesto, Rocha propõe um olhar distanciado da visão "vitimista" diante da pobreza, onde "o paternalismo é o método de compreensão

de uma linguagem de lágrimas ou de sofrimento". Ele propõe assumir e integrar a fome como potência criativa, pois, segundo ele, "é aí que reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome, e a nossa maior miséria é essa fome, ela é sentida e não compreensão". Ivana Bentes vê nessa proposta a expressão de uma posição ao mesmo tempo ética e estética, diretamente ligada às temáticas da favela e do sertão. Segundo ela, a questão estética para Glauber Rocha diz respeito a:

> [...] como criar uma forma de expressar, compreender e representar os fenômenos ligados aos territórios da pobreza, o sertão e a favela, seus personagens e seus dramas? Como o espectador pode "compreender" e experimentar a radicalidade da fome e os efeitos da pobreza e da exclusão, seja dentro ou fora da América Latina? (Bentes, 2007, p. 244)

Vidas Secas e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* colocam em prática essa posição. Dois filmes muito diferentes em suas construções narrativas: enquanto o primeiro é uma adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos e utiliza um estilo naturalista crítico, o segundo segue um caminho alegórico, tão característico do cinema de Glauber Rocha em geral. As problemáticas e a dureza dessa região são trabalhadas dentro da mise-en-scène, especialmente pelo uso da luz natural que "atravessa" a tela e transmite aos espectadores uma dimensão física, sensorial do sertão. Esses códigos narrativos, muito estruturantes, colocam o espaço, no caso o sertão, não "no papel de 'circunstância', de mero auxiliar da ação", mas ao contrário como "um componente fundamental da narrativa fílmica, à especificidade do qual ele participa", como sugere Antoine Gaudin (2015, p. 26), ao pensar os espaços no cinema.

Trinta anos depois, em *Central do Brasil*, o percurso de Dora e Josué, em movimento rumo ao sertão, é uma forma de revisitar esse cinema dos anos 1960. A mise-en-scène abandona os espaços fechados, contíguos e opressivos da primeira parte do filme, como a estação ferroviária ou a casa de Dora no Rio de Janeiro, e opta por planos gerais e abertos para filmar os grandes espaços arejados do sertão. Segundo Ismail Xavier (2009, p. 122), alguns filmes brasileiros dos anos 1990 retomam a questão nacional segundo novos parâmetros,

engajando-se em um trabalho de revisão histórica e utilizando gêneros cinematográficos variados, desde produções de grande orçamento sobre a violência urbana centrada nas favelas, até filmes sobre o cangaço. Xavier afirma que, nesse período, a "formação brasileira" também se tornou uma mercadoria em si mesma: "no cinema, há o nacional enquanto mercadoria e o nacional enquanto história, os filmes que se aproximam do cinema de autor retomam o tema histórico com maior interesse, quase sempre centrado no sertão".

Analisando os filmes desse período, Lúcia Nagib (2006, p. 25-26) afirma que o cinema da retomada dos anos 1990 fez ressurgir mitos inaugurais e impulsos ligados à formação do Brasil e da identidade nacional, abrindo novamente espaço para o pensamento utópico. Mas, ao mesmo tempo, esse cinema se conecta com as correntes do cinema internacional moderno, pós-moderno e comercial, sendo tanto influenciado por essa nova estética quanto a influenciando em retorno. Segundo Luiz Zanin Oricchio (2003, p. 138), "onde o Cinema Novo buscava a expressão máxima da divisão, do conflito e da dissonância, o novo cinema brasileiro busca a fraternização, o apaziguamento dos contrários, o cancelamento das diferenças". *Central do Brasil* faz essa ligação entre o cinema dos grandes mestres dos anos 1960 e a geração da retomada dos anos 1990, voltando-se para uma lógica de conciliação ou mesmo de "cordialidade", para recorrer a um conceito pensado pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda para entender a gênese das relações sociais no Brasil, em sua obra clássica Raízes do Brasil, publicada na década de 1930. Nesse vínculo entre passado e presente, Walter Salles recorre ao melodrama para expressar essa "delicadeza perdida". Em vez das contradições encenadas no Cinema Novo, o sertão de *Central do Brasil* é o lugar da reconciliação: um sertão romântico do retorno idealizado a origem, como afirma Ivana Bentes:

> O sertão surge aí como projeção de uma "dignidade" perdida e como a terra prometida de um inusitado êxodo, do litoral ao interior, uma espécie de "volta" dos fracassados e deserdados que não conseguiram sobreviver nas grandes cidades. Não uma volta desejada ou politizada, mas uma volta afetiva, levada pelas circunstâncias. (Bentes, 2007, p. 246)

Assim, Dora, essa professora aposentada, amarga e insensível devido à dureza e à desumanidade da cidade, reencontra no sertão, junto com Josué e seus irmãos, uma humanidade perdida e até mesmo uma feminilidade[46] que, no filme, a aproxima de um sentimento de maternidade[47].

1.2 O sertão no cinema dos anos 2000

Se *Central do Brasil* representa bem esse momento de transição na história contemporânea do cinema brasileiro, o sertão continua sendo, nos anos seguintes, uma fonte inesgotável de possibilidades de representação. Após o filme de Walter Salles, as produções cinematográficas, sobretudo os filmes de diretores e diretoras do Nordeste, propõem representações diferentes do sertão, em especial do espaço do sertão no cinema.

46 Após a Proclamação da República e a separação entre Igreja e Estado, diversas revoltas eclodiram no Brasil no final do século XIX. A mais grave foi, sem dúvida, a que terminou em um banho de sangue em Canudos, no estado da Bahia. Milhares de fiéis foram se unindo progressivamente a Antônio Maciel, conhecido como Antônio Conselheiro, um pregador contrário à nova República. Formou-se em Canudos uma verdadeira cidade, com mais de 20 mil habitantes, bem estruturada em torno da pecuária, da agricultura e da religião. Era também um desafio à autoridade dos grandes proprietários de terra, cuja dominação absoluta sobre a mão de obra passava, assim, a ser questionada. Três expedições militares foram derrotadas pelos homens de Canudos antes que uma quarta conseguisse triunfar, após combates muito duros entre junho e outubro de 1897. A repressão foi feroz, denunciada pelo grande escritor Euclides da Cunha em *Os Sertões,* publicado em 1902

47 Ao sair da casa da família de Josué, Dora passa batom e veste um vestido: dois elementos que ela reaprendeu ao longo do caminho até a casa dos irmãos de Josué. No filme, acontece o encontro improvável de dois mundos, o de Dora e o de Josué. Mas, ao final do filme, Dora retorna para a cidade, deixando o menino com seus irmãos. Esse desfecho reativa uma divisão entre dois universos e, de certa forma, essencializa a subjetividade desses dois personagens. Em outras palavras, as identidades permanecem, apesar de tudo, confinadas ao espaço, sem possibilidade de pertencimentos múltiplos ou mesmo de outros modelos familiares que não se baseiem em laços biológicos. Em oposição a *Central do Brasil*, vários filmes dos anos 2000 apresentam modelos familiares múltiplos e personagens que, embora originários de uma determinada região, não estão vinculados por sentimentos de pertencimento. O cinema de Karim Aïnouz seria um bom exemplo dessas mudanças: em todos os seus filmes, o modelo clássico de família é criticado e os sentimentos de pertencimento são problematizados por personagens anticonformistas, movidos pelo desejo de partir. É o caso de Hermila, em *O Céu de Suely* (2006), originária de uma pequena cidade do sertão e pertencente a uma família de mulheres, que tenta a todo custo deixar sua cidade natal.

Na primeira parte deste trabalho, analisamos *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, que representa um sertão pop e marcou a retomada do cinema em Pernambuco. O período de 2005 a 2006 é marcado pelo lançamento de três filmes que se passam no sertão: *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes; *Árido Movie*, de Lírio Ferreira; e *A Máquina*, de João Falcão.

No filme de Marcelo Gomes, ambientado nos anos 1940, o sertão é filmado a partir do interior do caminhão de Johann, um jovem alemão que, para escapar da guerra nazista, percorre o sertão vendendo aspirina e exibindo filmes publicitários. No início do filme, a luz natural que invade a tela nos remete ao sertão dos clássicos como *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.

As contradições históricas entre um sertão atrasado e o sul moderno e civilizado do país aparecem em um dos filmes de propaganda projetados por Johann, no qual a cidade de São Paulo é apresentada como um "exemplo de disciplina, pertinência, energia e habilidade, que caracterizam a vida do povo chamado a cumprir uma extraordinária missão civilizatória no mundo". À primeira vista, todos esses elementos nos remetem às representações antigas e tradicionais do sertão presentes na história do cinema brasileiro.

Ranulpho, um jovem sertanejo que acompanha o jovem alemão e o ajuda a vender aspirina, propõe uma visão pessimista do projeto nacional tão presente no Brasil da era Vargas — projeto nacional cuja presença é percebida nas músicas e nos filmes da época projetados no caminhão de Johann.

Em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, as questões relativas às noções opostas de barbárie/civilização, tão frequentemente evocadas em relação ao sertão, são problematizadas e relativizadas através dos pontos de vista de Johann e de Ranulpho: a Europa moderna que traz o cinema e a aspirina, mas que está mergulhada na barbárie da guerra e do fascismo, e o sertão atrasado, que acolhe o estrangeiro — chegando até a curá-lo de uma mordida de cobra — se encontram.

No filme *A Máquina*, o sertão é representado em estúdio, o que permitia, segundo o diretor João Falcão, traduzir o "tom poético"

da história (Arantas, 2006). Adaptado originalmente do livro de Adriana Falcão, o texto foi encenado no teatro pelo próprio Falcão. Assim como Ranulpho, Karina (Mariana Ximenes) deseja sair de Nordestina, pequena cidade do sertão nordestino, rumo a outras regiões do Brasil que ela vê na televisão. Antônio (Gustavo Falcão), apaixonado por Karina, decide partir para ir buscar e trazer "o mundo" até a jovem. E esse mundo mais distante que ele vai buscar está... dentro da televisão.

João Falcão iniciou sua carreira como diretor teatral em Recife, depois no Rio de Janeiro e em São Paulo, trajetória que lhe abriu as portas da Rede Globo, a influente emissora de televisão nacional. Em *A Máquina,* o diretor transpõe a estética televisiva moderna que já havia desenvolvido em diversos programas para a TV.

Se em *Cinema, Aspirinas e Urubus* e *A Máquina* os personagens são movidos pelo desejo de deixar o sertão, *Árido Movie* representa, ao contrário, um retorno ao interior do Nordeste. Nesse filme, o personagem Jonas (Guilherme Weber) vive em São Paulo, onde trabalha como apresentador de meteorologia para um telejornal. O assassinato de seu pai, Lázaro (Paulo César Pereio), o obriga a voltar para a cidade de Rocha, na região do sertão, no estado de Pernambuco.

Jonas empreende uma viagem de São Paulo até Recife, e de lá para o sertão. Ao longo desse road movie, ele cruza com diferentes personagens: seus antigos amigos, mergulhados na cultura urbana; um cinegrafista que viaja para filmar a seca no Nordeste; o personagem Zé Elétrico, representação de um indígena bem diferente do estereótipo infantil e ingênuo, inserido no mundo contemporâneo. Ao fim de sua jornada, Jonas finalmente chega à casa de sua família, em uma cidade que parece ter parado no tempo.

Em uma crítica do filme, Kleber Mendonça Filho sublinha um ponto essencial para a análise do sertão no cinema brasileiro dos anos 2000: mesmo quando os cineastas são originários do Nordeste, suas representações do sertão não partem necessariamente de uma vivência cotidiana direta, mas sim de um olhar construído a partir da distância — geográfica, social ou simbólica. Segundo Mendonça: "Gomes, Falcão e Ferreira nos oferecem vistas exteriores dessa geografia específica,

centradas em personagens de fora (talvez eles mesmos), cujo olhar estabelece um equilíbrio particular entre mistério, realismo, fantasia e/ou sentimento de perda" (Mendonça Filho, 2006).

2. O passado suspenso entre múltiplos olhares, em *Árido Movie*

2.1 Ponto de partida: os vestígios do Cinema Novo

O filme *Árido Movie* começa com um prólogo que intercala duas situações: em São Paulo, vemos Jonas, apresentador da previsão do tempo na televisão; ao mesmo tempo, no interior do Nordeste, acompanhamos seu pai, Lázaro, indo a uma festa ao lado de sua amante, Wedja (Suyne Moreira), uma jovem de origem indígena. Mais tarde, quando os dois seguem para um motel, Lázaro é assassinado por Jurandir (Luis Carlos Vasconcelos), irmão de Wedja.

Na sequência seguinte, em meio à multidão nas ruas chuvosas de São Paulo, Jonas recebe um telefonema. Essa sequência é seguida por um plano do mar, em plongée com panorâmica para a esquerda, sobre o qual aparecem os nomes dos atores e, em seguida, o título do filme, enquanto a imagem mostra o centro antigo de Recife, ainda em plongée.

Esse plano-sequência remete a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de Glauber Rocha de 1964. Nesse filme, os personagens Manoel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães) fogem de relações conflituosas com um fazendeiro e se juntam, sucessivamente, a uma comunidade religiosa liderada por Sebastião (Lídio Silva), e depois ao bando de Corisco (Otton Bastos) e Dadá (Sônia dos Humildes) — nomes de dois personagens históricos do cangaço nordestino.

Nesse clássico da história do cinema brasileiro, Rocha se apoia na iconografia emblemática do sertão, construindo assim uma alegoria dos problemas brasileiros da época. Realizado pouco antes do golpe de Estado de 1964, o filme é um grito de esperança: ao final

da obra, como vemos nos fotogramas abaixo, Manoel e Rosa são filmados correndo pelo sertão semiárido, até que o mar aparece, com as Bachianas Brasileiras do compositor brasileiro Villa-Lobos na trilha sonora. "O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão": a alusão a essa frase atribuída a Antônio Conselheiro, figura histórica e líder da Guerra de Canudos, é repetida várias vezes no filme pelos dois personagens míticos, Corisco e Sebastião.

Os créditos de *Árido Movie* são acompanhados pela canção HDeus, composta por Otto, cantor e compositor pernambucano ligado ao movimento Manguebeat e autor de toda a trilha sonora do filme. A letra da música faz referência ao mar e à seca: "Quando as chuvas passaram e o mar se formou / Faz tempo que as águas se retiraram / Faz tempo que o mar secou / Faz tempo que estou estarrecido."

Ao final da canção, a referência ao filme de Glauber Rocha torna-se ainda mais explícita, embora ressignificada: a citação de Antônio Conselheiro é retomada no passado — "teu sonho se realizou", "o sertão virou mar e o mar virou sertão."



66 – *Árido Movie*: nos créditos de abertura, planos em plongée e em movimento, do mar em direção à cidade do Recife

Outra referência ao Cinema Novo e a Glauber Rocha presente neste filme é a escolha do nome da cidade de origem da família de Jonas: Rocha. Trata-se de uma alusão que retoma elementos já explorados em *Baile Perfumado*, analisado no primeiro capítulo deste trabalho, no qual o personagem de Padre Cícero é interpretado por Jofre Soares, ator de destaque no Cinema Novo.

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, os filmes da retomada do cinema brasileiro revisitam o universo do Nordeste, representando-o como um espaço de pureza e de reconciliação dos conflitos. Essa perspectiva é visível em obras como *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado* (2001), também dirigido por Walter Salles. Ambos os filmes constroem uma imagem do sertão como um território distante dos centros urbanos, marcado pela dureza da vida, mas onde prevalecem valores tradicionais. Lúcia Nagib sugere que esse retorno às temáticas exploradas pelo Cinema Novo, como o sertão, expressaria a necessidade de lançar um novo olhar sobre o país. No entanto, segundo ela,

> [...] é claro que esse novo olhar não é tão politicamente orientado quanto no passado, pois não há nada na situação política real do país que possa sustentar tal posição. No entanto, o curioso ciclo contemporâneo sobre o Nordeste evoca constantemente, por meio de uma homenagem nostálgica, a tonalidade nacionalista do passado. (Nagib, 2002, p. 119)

Abril Despedaçado é uma adaptação de um romance do escritor albanês Ismaïl Kadaré, transposto para o sertão nordestino do início do século XX. Esse filme, em particular, se inscreve em uma reflexão sobre a influência da tradição nas escolhas dos personagens, obrigados a seguir o destino dos crimes familiares e da vingança de sangue, como em *Árido Movie*. Tatiana Monassa, em uma crítica publicada na época do lançamento do filme, vê o sertão de Lírio Ferreira como evocando um vasto repertório de representações, todas carregadas de implicações identitárias. Segundo ela:

> A sociedade, a economia, a arte, a religião, a política e a história fazem todas partem do road movie do qual Jonas é o personagem principal, construído a partir de um roteiro que

> orquestra estereótipos e entrelaça elementos de representação importantes para o cinema brasileiro recente: a sombra do Cinema Novo, com suas questões políticas e estéticas em torno da identidade brasileira, refletidas no sertão e em seus problemas históricos. (Monassa, 2006, online)

Árido Movie evoca esses estereótipos oriundos de um imaginário coletivo construído em torno de uma cinematografia do passado. No entanto, o filme também trabalha com outras chaves de leitura, especialmente ao complexificar polos opostos como arcaísmo/modernidade ou mesmo barbárie/civilização, que definiam o espaço do sertão em relação ao Sul do país ou até mesmo ao litoral do Nordeste. Essas questões já estão presentes na abertura que descrevemos anteriormente. Enquanto o filme de Rocha é evocado, a imagem que sucede o mar não é mais o sertão, mas a cidade do Recife, ponto de partida de Jonas, mas também de seus amigos e de Soledad, webdocumentarista, que vem de São Paulo para filmar o sertão. Ao contrário do filme de Rocha, é, portanto, a cidade que vemos após o mar, e somente depois adentramos progressivamente o interior. De fato, em *Árido Movie*, embora o sertão esteja distante, ele não é um espaço totalmente isolado e atrasado — diferentemente, por exemplo, dos filmes de Walter Salles, que retomam as representações dos filmes de Glauber Rocha. Ao analisar o cinema brasileiro dos anos 1990, Ismail Xavier compara as representações do sertão desse período com aquelas presentes em Glauber Rocha. Segundo o autor:

> O filme de Glauber radicalizava a ideia de um isolamento do sertão como mundo autônomo, dotado de lógica própria, personagens próprias, forças próprias. Tal endogenia é condição para que tal mundo possa adquirir a qualidade do que, separado do resto e organizado como um fechado, se torne um espaço alegórico que representa a nação. Trata-se de um mundo ascético, sem nenhum resíduo de urbanidade, habitado por personagens que vivem em condições mínimas, com o fardamento típico de acampamento cangaceiro ou de vaqueiro pobre. O mundo do sertão tem uma dignidade e uma inteireza que dependem desse isolamento e dessa escassez. A falta de conforto como que sanciona tudo, até a violência. O espaço aí segrega, opõe

> valores. Sertão e litoral pertencem a universos distintos. Não têm nada a ver. (Xavier, 2009, p. 135)

Por sua vez, Marcelo Dídimo Souza Vieira e Érico Oliveira de Araújo Lima (2012, p. 64) analisam, em Glauber Rocha, a construção desse microcosmo organizado em uma dinâmica própria, um espaço que permite aos cineastas a "busca de uma encenação nacional, um projeto para a emancipação política e a constituição de uma estética singular, com cores, sonoridades e temporalidades próprias".

Nos anos 2000, o contexto da produção cinematográfica brasileira mudou e, mesmo que o Cinema Novo continue sendo uma referência incontestável, observa-se uma hibridização entre as problemáticas herdadas do passado e as questões relacionadas ao presente. O próprio título do filme de Lírio Ferreira marca essa ligação com o movimento dos anos 1990. Como destacamos no primeiro capítulo deste trabalho, a expressão *Árido Movie* foi elaborada pelo escritor, jornalista e cineasta Amin Stepple, uma figura importante do movimento Super-8 dos anos 1970. Essa expressão designa o cinema produzido naquela época, inspirado no Manguebeat, e reúne em suas duas componentes — uma em português, outra em inglês — o fundo ideológico do movimento, ou seja, a integração de elementos culturais opostos em uma hibridização antropofágica, inspirada pelos movimentos modernista e tropicalista, respectivamente dos anos 1930 e 1960.

Ao analisar a gênese dessa expressão, Mansur Nogueira refere-se a uma entrevista de Amin Stepple ao jornalista Luiz Zanin Oricchio, na qual Stepple destaca a forte influência do cinema experimental brasileiro dos anos 1970, em conexão com as tradições culturais populares do Nordeste e com elementos da cultura pop dos anos 1990 (Nogueira, 2009, p. 491-518).

E, de fato, *Árido Movie* dá continuidade a uma estética e a propostas presentes em *Baile Perfumado*, herdando deste as referências pop, bem como as propostas estéticas e problemáticas oriundas do Manguebeat, como afirma o próprio diretor:

> [...]O título do filme é uma homenagem ao período em que *Baile Perfumado* foi feito quando em Pernambuco se

> articulava o cinema moderno de raiz. É um contraponto ao movimento mangue beat. Na verdade, os dois filmes fazem parte de uma mesma linha evolutiva. Em *Baile*, o passado dialogava com o futuro, com o nosso presente, através da música, das roupas, dos personagens. Árido Movie faz o caminho inverso: é uma história atual, contemporânea que se debruça sobre o nosso passado. (De Almeida, 2005, online)

No filme, o olhar para o passado a partir do presente se constrói segundo uma multiplicidade de pontos de vista e de experiências em torno do Nordeste e do espaço do sertão.

Em seu livro *A Geocrítica. Real, Ficção, Espaço* (1987) Bertrand Westphal apresenta uma reflexão sobre a representação do espaço nos universos ficcionais por meio de um método que ele chama de geocrítica. Esse método "reside na confrontação de várias óticas que se corrigem, se alimentam e se enriquecem mutuamente". Em outras palavras, Westphal propõe uma "multifocalização" dos olhares sobre um determinado espaço de referência:

> A especificidade da geocrítica reside na atenção que ela dedica ao lugar. O estudo do ponto de vista do autor ou de uma série de autores pertencentes a uma isotopia identitária será superado em favor do exame de uma multiplicidade de pontos de vista, eventualmente heterogêneos, que convergem todos para um lugar dado, o móvel privilegiado da análise. A dinâmica multifocal será o objeto incontornável dessa análise. (Westphal, 1987, p. 187)

O filme de Lírio Ferreira multiplica os olhares sobre o sertão, adotando ora um ponto de vista endógeno, uma visão autóctone do espaço, ora um ponto de vista exógeno, marcado pela visão do viajante, impregnada de exotismo. Em sua análise do filme, Cléber Eduardo estabelece um paralelo entre as figuras urbanas e as do sertão. Segundo ele:

> [...]*Árido Movie* busca posicionar a câmera em direção ao sertão, construir uma mosaico de personagens locais e colocá-los em contato com figuras urbanas, tematizando, de

> certa forma, o próprio olhar de Lírio Ferreira a partir do exterior do sertão. Desde o início, ele adota o seguinte paralelo: de um lado, um fio narrativo que se concentra em um sertanejo urbanizado; de outro, um segundo fio narrativo que reúne os membros da família desse sertanejo, que vivem no sertão de Pernambuco. Um assassinato reúne esses dois fios e amplia a trama narrativa, incorporando um número maior de personagens. (Eduardo, 2006, online)

Já em sua análise do sertão em *Baile Perfumado*, Ismail Xavier destacava uma visão bastante distante do isolamento presente nos filmes de Rocha. Segundo Xavier (2009, p. 135), o sertão e o litoral revelam, nesse filme, suas conexões, sobretudo por meio de produtos ou elementos "icônicos" associados à imagem do casal de cangaceiros, Lampião e Maria Bonita: perfume, uísque, cinema na cidade e a presença do cineasta que filma os cangaceiros no meio do sertão.

Essas circulações entre o interior e o litoral também estão presentes em *Árido Movie*, em um sertão tanto moderno e pop quanto arcaico e atrasado. Em primeiro lugar, o personagem Jonas observa a região a partir do Sul do Brasil, pois, embora seja originário do Nordeste, os anos de afastamento o definem como um personagem entre duas culturas: o Sul moderno e televisivo, e a tradição imposta por sua família.

A personagem Soledad (Giulia Gam), que também vem de São Paulo, oferece outro ponto de vista, oscilando entre o artístico e o jornalístico: ela busca filmar o sertão e o personagem Meu Velho (José Celso Martinez Corrêa), lançando um olhar exótico sobre as formas vivas de misticismo — uma abordagem que lembra o olhar de Walter Salles na sequência da festa religiosa em *Central do Brasil*, já mencionada anteriormente.

Por fim, os três amigos de Jonas decidem acompanhá-lo ao enterro do pai. Bob (Selton Mello), Falcão (Gustavo Falcão) e Verinha (Mariana Lima) completam a lista dos personagens que olham esse espaço a partir de uma perspectiva exógena, pois, embora sejam de Recife, sua visão ainda é externa ao sertão onde nunca estiveram antes.

Por outro lado, o olhar endógeno em *Árido Movie* também é múltiplo, representado por diversos personagens que vivem no espaço do sertão: a família de Jonas, liderada pela matriarca Dona Carmo (Maria de

Jesus Bacarelli), em torno da qual gravitam seus filhos e agregados, segundo o modelo tradicional das antigas famílias de proprietários de terra; e três personagens de origem indígena — frequentemente ausentes das representações do sertão — Jurandir, Wadja e Zé Elétrico (José Dumont).

2.2 Um olhar multifocal sobre o sertão: vestígios do passado no presente

A análise da recepção crítica de *Árido Movie* em seu lançamento revela que é o aspecto fragmentado do filme que mais se destaca. Algumas críticas apontam a não resolução do percurso de vários personagens, o filme apresenta elementos dispersos que não parecem estar conectados entre si, enquanto para outras críticas, os temas do filme são tão numerosos que ele tem dificuldade em apresentar uma trama coerente. Para outros ainda, *Árido Movie* deveria ter um final menos confuso e mais elaborado. Ao contrário dessas críticas, o cineasta Carlos Reichenbach vê aí um imaginário do Brasil que, segundo ele, torna o Nordeste crível graças "aos fragmentos de memórias, de sensações e de estados de espírito do diretor e de seus roteiristas" presentes no filme. (Reichenbach, 2006)

Em sua análise de *Árido Movie*, Tainá Xavier (2019) destaca que o retorno de Jonas à pequena cidade de Rocha é marcado pela tensão entre os modos de vida dos diferentes personagens, pertencentes a grupos sociais heterogêneos e experimentando diferentes vivências do tempo. E, de fato, as relações dos personagens com o espaço do sertão se inscrevem em temporalidades que escapam a um tempo linear ou cíclico.

Já recorremos à representação, formulada por Reinhart Koselleck, de um tempo histórico passado, composto por camadas: segundo o historiador, essas 'camadas de tempo' remetem a planos diferentes, com durações e origens distintas, mas que estão presentes e atuam simultaneamente. O contemporâneo e o não contemporâneo se reúnem em um mesmo conceito, produzindo uma das interpretações históricas mais fecundas. Koselleck considera, de fato, que muitos fenômenos históricos ocorrem simultaneamente, embora provenham, de forma diacrônica ou sincrônica, de contextos totalmente heterogêneos. Para ele,

as dimensões temporais estão intrinsecamente entrelaçadas e se manifestam por meio de metáforas que remetem a épocas diferentes e que se transformaram e se diferenciaram em ritmos distintos ao longo do que ele chama de história geológica. Segundo Koselleck, esse conceito, aplicado à história humana, política ou social, "permite separar analiticamente os diferentes planos temporais nos quais as pessoas se deslocam, os eventos se desenrolam e as hipóteses a longo termo são estudadas" (Koselleck, 2014, p. 9).

À primeira vista, em *Árido Movie*, a família de Jonas se inscreve de maneira evidente em um descompasso temporal em relação a outros personagens do filme. Essa família é composta pela avó de Jonas (Maria de Jesus Bacarelli), seu segundo filho, Salustiano (Matheus Nachtergaele), mas também por personagens que gravitam ao seu redor, como o afilhado da avó, Márcio Greyck (Aramis Trindade), uma espécie de capanga que vive com sua mãe Dedé (Magadale Alves), e o doutor Feliciano (Evandro Campelo), um amigo da família, que aparece alternadamente como advogado, médico, político e fazendeiro. A família de Lázaro e Jonas é um exemplo do modelo de família patriarcal de grandes proprietários de terra, tão característico das oligarquias na história do Nordeste. Ela representa o poder dos latifundiários que impõem sua autoridade pela violência na cidade de Rocha. Nessa família, o tempo parece ter parado: uma característica reforçada pela mise-en-scène, que filma os personagens no espaço fechado da casa, com seus móveis e decoração anacrônicos, ou por planos em que vemos o velho relógio de parede parado.



67 – *Árido Movie*: o relógio na casa da família de Jonas – o tempo parou.

Os vestígios do passado e essa paralisação do tempo são acentuados pela personagem da avó, Dona Carmo: ela lembra-se das antigas regras familiares e as impõe, por exemplo, ao adiar o enterro de seu filho até a chegada de Jonas. Ela entrega um revólver ao neto e exige que ele vingue a morte do pai, seguindo a lógica das representações arcaicas do universo do sertão. Esse enraizamento no passado do clã familiar também é reforçado pela personagem Stela (Renata Sorrah), mãe de Jonas. Mulher moderna, citadina, empresária, ela dirige uma fábrica de produção e comercialização de peixes e frutos do mar em Recife. Ao retornar a Pernambuco, Jonas visita sua mãe e as sequências alternam, de um lado, os dois personagens filmados em um belo apartamento moderno de um bairro chique de Recife à beira-mar, e, de outro lado, o velório do pai falecido, em seu caixão, cercado por essa família enraizada em outro tempo[48].



68 – *Árido Movie*: apartamento da mãe de Jonas e a família no sertão – modernidade e arcaísmo

Próximo ao desfecho do filme, Jonas enfim retorna a Rocha para o enterro do pai, mas se recusa a cumprir a vingança esperada. Sua atitude representa uma tentativa consciente de romper com os ciclos de violência perpetuados por códigos arcaicos do sertão. No entanto, Márcio Greyck, capanga da família, assume esse papel e mata Jurandir,

48 No filme, a sequência em que os personagens participam de uma festa religiosa em uma pequena cidade do sertão marca de forma muito visível a mudança, quase a "conversão" de Dora. Durante a festa, Josué se perde no meio dos peregrinos e, à sua procura, Dora acaba em uma pequena capela onde os fiéis depositam ex-votos; ela fica totalmente atônita e perde a consciência. Na sequência seguinte, no dia seguinte, ela acorda nos braços de Josué, formando uma Pietà invertida. Os movimentos circulares da câmera e o estado em que se encontra a personagem remetem ao filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha.

vingando a morte de Lázaro. Ao fazê-lo, restaura sua legitimidade dentro do clã e ocupa, simbolicamente, o lugar que deveria ser de Jonas como líder da família. A partir desse momento, no universo dos personagens, o tempo parece voltar a fluir: em um plano simbólico, o relógio da sala — antes parado — volta a funcionar.

Uma visão semelhante do sertão também é explorada em *Abril Despedaçado*, de Walter Salles. Assim como *Árido Movie*, o filme trata da rivalidade e da vingança entre famílias da região. No entanto, como observa Lucas Murari (2007) em sua crítica publicada na época do lançamento, a narrativa de Lírio Ferreira se destaca por ser mais pessoal e ousada, revelando "claramente sua modernidade", notadamente por meio do uso de uma linguagem pop e da construção de uma narrativa fragmentada que propõe múltiplos pontos de vista sobre o sertão.

Perto do final do filme, uma última sequência, ambientada na casa da família de Jonas em Rocha, revela o estado senil da matriarca e a tomada de poder pelos homens no seio do clã familiar. Dona Carmo faz referência à plantação de algodão da família que, na realidade, trata-se de uma produção de cannabis. Essa mudança de atividade foi decidida por Márcio Greyck, o novo chefe da família, com o apoio de Salustiano, outro filho de Dona Carmo, que, por sua vez, lança-se na política com o respaldo do doutor Feliciano, amigo da família. Essa transformação demonstra que, embora preservem as marcas do passado, essas estruturas arcaicas conseguem se adaptar às novas realidades. Como um eco da ideia de Koselleck:

> Na medida em que são mutáveis, até mesmo as estruturas repetitivas de longa duração adquirem um caráter singular. É aí que surge um fenômeno que torna a história tão interessante: não são apenas os acontecimentos súbitos e únicos que produzem mudanças — mesmo as estruturas duradouras, que tornam a mudança possível e que à primeira vista parecem estáticas, também se transformam. O interesse de uma teoria das camadas temporais reside justamente em sua capacidade de mensurar diferentes velocidades, acelerações ou retardos, tornando visíveis os distintos modos de mudança, que apresentam grande complexidade temporal. (Koselleck, 2014, p.19)

Com esses personagens, tão ancorados no passado, ocorre uma duplicação das camadas temporais, construindo uma dicotomia entre presente e passado. O poder e a violência, consubstanciais à história agrária do sertão, manifestam-se no presente, por meio da produção de drogas e do exercício do poder político. E se, como observaram várias críticas do filme em seu lançamento, é possível ver aí uma representação estereotipada de seus personagens, a presença do passado e as relações temporais anacrônicas problematizam e atualizam as representações do sertão, ao mesmo tempo em que levam em conta seu passado e denunciam as desigualdades que o caracterizam, como fazia o Cinema Novo dos anos 1960.

Do lado do "polo" oposto, Wadja, Jurandir e, sobretudo, Zé Elétrico oferecem outro olhar sobre o sertão, um olhar "endógeno". O personagem Wadja flerta com representações da imagem das mulheres indígenas se oferecendo tanto aos viajantes quanto aos homens da região. Jurandir, por sua vez, busca salvar a honra de sua irmã assassinando a figura patriarcal e oligárquica. Quanto ao personagem Zé Elétrico, por um lado, ele representa um indígena aculturado e integrado à sociedade moderna, como indica seu nome, assim como sua profissão, por outro lado, ele propõe uma representação do indígena brasileiro distante da imagem infantil e ingênua e em conexão com várias camadas de temporalidades[49]. Em primeiro lugar, ele está associado a elementos do mundo contemporâneo: apaixonado por mecânica, faz um discurso muito politizado. Ao lado de sua pequena oficina, há também seu bar-discoteca, um local de encontro importante para os habitantes de Rocha. Nos primeiros planos do filme, Wadja e Lazáro dançam ali durante uma festa animada por Renato e Seus Blue Caps, um grupo de rock do final dos anos 1950, cuja presença remete ainda a outra temporalidade.

O estabelecimento de Zé Elétrico fica na entrada de Rocha, por onde passam todos os personagens do filme. Pouco antes, Jonas e Soledad se cruzam na estrada, e ela se oferece para levá-lo até lá. A chegada

49 Várias sequências que mostram o velório de Lázaro são filmadas sob ângulos diferentes e remetem ao início de *Baile Perfumado*, o primeiro longa-metragem realizado por Lírio Ferreira com Paulo Caldas, que se passa em Recife no final dos anos 1930 e que analisamos no primeiro capítulo deste trabalho. Essa proximidade entre os dois filmes ressalta ainda mais os vínculos da família de Jonas com o passado.

deles ao local de Zé Elétrico e os espaços do bar são filmados do ponto de vista de Soledad e documentam o sertão: a câmera apresenta esse espaço partindo do interior do bar em direção ao exterior, banhado pela luz amarela do sol escaldante do sertão; o interior é decorado de forma artística e moderna, como podemos ver nos fotogramas abaixo



69 – *Árido Movie*: Soledad descobre o universo de Zé Elétrico

Enquanto no interior do bar as referências ao mar estão muito presentes, o personagem de Zé Elétrico evoca tanto o passado quanto o presente e mantém um vínculo com suas raízes e a história de seu povo, como ele explica a Jonas em meio à paisagem rochosa do sertão. Essas sequências foram filmadas no Vale do Catimbau, no interior do estado de Pernambuco, entre o agreste e o sertão. Nesse parque nacional arqueológico encontram-se pinturas rupestres e objetos de uma ocupação pré-histórica datada de pelo menos 6.000 anos.

A etimologia atualmente mais aceita para "catimbau" é "catimbó", que designa um ritual praticado por xamãs e "sacerdotes" de origem

indígena. Esses rituais, acompanhados de danças e orações, tinham por objetivo curar as mais diversas doenças, tanto físicas quanto espirituais. Por isso, o termo Vale do Catimbau significa hoje, mais precisamente, "Vale da Reza e da Cura". A associação do personagem Zé Elétrico com esse espaço reforça a dimensão mítica da personagem e aprofunda a ligação com um passado ainda mais antigo do que o do "sertão brasileiro", fazendo de Zé Elétrico um autóctone conectado tanto com o passado mais remoto quanto com a modernidade mais contemporânea.

Na sua passagem pelo bar de Zé Elétrico, Soledad não se interessa por ele e não o filma, embora tenha vindo documentar esse sertão e as questões relativas à escassez de água, reforçando esta imagem ausente dos povos autóctones nas representações do sertão. Ela se interessa mais pelo personagem de Meu Velho, mais ancorado na história das representações midiáticas da região. Meu Velho é um líder carismático que comanda uma seita baseada na pureza da água. Esse personagem remete a Antônio Conselheiro, líder religioso do histórico vilarejo de Canudos, que, no filme de Glauber Rocha, é representado pela figura de Sebastião. No entanto, Lírio Ferreira não revisita a história da Guerra de Canudos, nem aborda os problemas do universo glauberiano, pois, em nenhum momento de *Árido Movie*, há um discurso sobre a religiosidade tão característica dos imaginários do sertão.

A inserção da personagem Soledad numa visão exógena em relação ao sertão permite, por meio do filme, representar como os meios de comunicação do sul do Brasil constroem um olhar que inscreve o sertão na fronteira entre fanatismo e exotismo. Pouco antes de chegar à casa de Zé Elétrico, Soledad filma um homem, em meio à vegetação seca, diante de sua casinha ao fundo, tão típica do sertão. Ele fala sobre seu dom de encontrar água com uma "furquia", uma espécie de forquilha de madeira. Primeiro, em um plano geral, vemos Soledad filmando o camponês. Em seguida, em um plano mais próximo, vemos esse homem e, à esquerda do enquadramento, uma parte do rosto de Soledad e, principalmente, em primeiro plano, a câmera que ela utiliza, voltada para o homem.



70 – *Árido Movie*: Soledad à procura de um sertão tradicional

Essa *mise en abyme* simboliza o ponto de vista segundo o qual são pessoas vindas do sul do país que produzem as imagens do sertão. Em vez de filmar o bar de Zé Elétrico nesse universo híbrido entre arcaísmo e modernidade, Soledad escolhe a imagem típica de um sertão árido e de um sertanejo filmado tendo ao fundo uma paisagem que corresponde ao imaginário esperado, com a casinha atrás dele, em meio à vegetação seca. Esse ponto de vista é particularmente evidenciado quando a jovem do sul encontra Meu Velho, o líder místico e carismático do sertão.

Antes de posar para a câmera de Soledad, Meu Velho se prepara para a filmagem, lavando-se e penteando-se diante de um espelho. Em seguida, planos e contraplanos se alternam entre os dois personagens, com a câmera de Soledad continuando a aparecer no quadro. Intercalam-se também closes do rosto do personagem masculino, filmados pela câmera de Soledad (algo perceptível pela diferença no tratamento da luz). Meu Velho conta as fases da mudança de seu nome, passando primeiro, por decisão de seu pai, de Zé para Akhenaton e, finalmente, para seu nome atual.

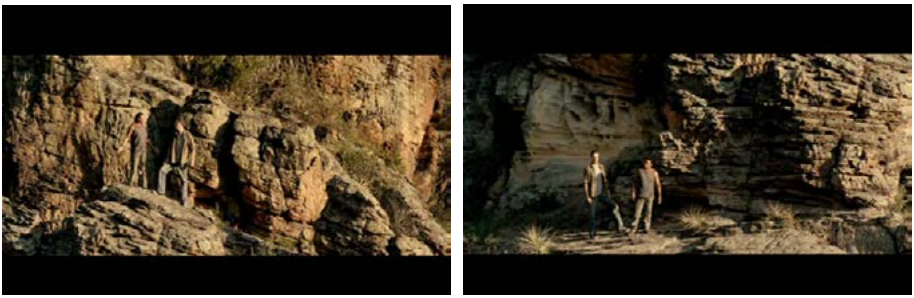
Em um depoimento filmado em olhar direto para a câmera por Soledad, ele também afirma que todos os homens que vivem na Terra são filhos de seu pai, mas que ele é seu filho direto e seu mensageiro, o que lhe permite se comunicar com ele sem intermediários. Por fim, declara ter chegado ao Vale do Rocha antes dos indígenas e deter o poder e a legitimidade para armazenar a água.



71 – *Árido Movie*: a entrevista com Meu Velho – paródia do passado do Nordeste.

Esse dispositivo de mise-en-scène destaca a dimensão burlesca e farsesca dos discursos místicos proferidos por Meu Velho — uma dimensão reforçada pela interpretação de José Celso Martinez Corrêa. Este, criador do Teatro Oficina, em São Paulo, um teatro considerado "orgíaco e antropofágico", que inspirou o Tropicalismo no final dos anos 1960. O personagem de Meu Velho é uma figura do passado que invade o presente. No filme de Lírio Ferreira, ele se inscreve numa paródia dessas figuras míticas cuja imagem sempre esteve associada ao fanatismo religioso do sertão. Hutcheon (1991, p. 58) considera a paródia como uma ferramenta metodológica, uma modalidade privilegiada da autorreflexão formal do pós-modernismo, pois sua incorporação paradoxal do passado dentro de suas próprias estruturas frequentemente revela os contextos ideológicos de maneira um pouco mais evidente e didática do que outras formas. Segundo ela, "a paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar a um discurso a partir de dentro desse discurso — mas sem ser totalmente cooptado por ele" (1991, p. 47).

Para a autora, a paródia se inscreve como uma repetição com distanciamento crítico, que permite a indicação irônica da diferença no coração mesmo da semelhança. Na sequência em que Soledad filma Meu Velho, a luz, a mise-en-scène e a interpretação do ator não denunciam tanto a artificialidade do personagem quanto a maneira pela qual as representações se constroem para reforçar visões estereotipadas, neste caso, sobre o sertão. Outro recurso revelador: a montagem paralela de planos em que Zé Elétrico e Jonas estão no Vale do Rocha (na realidade, o Vale do Catimbau)



72 – *Árido Movie*: Zé Elétrico e Jonas no Vale do Catimbau – o passado indígena

Além da imagem de sua "imersão" na natureza, o plano geral dá a ouvir o discurso do indígena, no qual ele conta a história de seu povo, dos primeiros habitantes desse território, da chegada dos europeus e do processo de colonização que resultou em sua atual situação subalterna. O conjunto dessa sequência constrói uma relação entre passado e presente, como analisa Tainá Xavier:

> [...] na incursão de Jonas pelas rochas, guiada por Zé Elétrico, enquanto tal passado é narrado pelo personagem indígena, temos uma, imagem que proporciona uma imersão (tanto de Jonas, quanto de nós espectadores) na paisagem, vivemos a topografia e reconhecemos, junto com os personagens as formas de bichos nas pedras. A experiência dá conta de uma outra forma de vida e de relação com a terra, onde os locais podiam tornar-se 'sujeitos portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória

> que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos'. (Xavier, 2019, p. 1134)

O personagem de Meu Velho, com seu discurso místico, seria o contraponto de Zé Elétrico, embora se diferencie dele por sua notoriedade midiática e suas conexões secretas com a oligarquia de Rocha — como menciona o personagem Márcio Greyck, ao final do filme, durante uma pequena reunião com Salustiano e o doutor Feliciano. Ambos os personagens são portadores de múltiplas camadas temporais, mas enquanto Zé Elétrico carrega a história de seu povo, Meu Velho remete mais à forma exógena de construir uma determinada imagem de figuras religiosas que realmente existiram nessa região. Na sequência final do filme, vemos uma instalação artística de Soledad, destinada ao público de uma capital globalizada, mostrando um sertão midiatizado e codificado segundo as expectativas e hábitos desse mesmo público[50].



73 – *Árido Movie*: instalações artísticas no sertão midiático

Por sua vez, os amigos de Jonas também têm um olhar externo, pois, embora sejam originários do Nordeste, são totalmente alheios ao

50 É importante salientar que os povos originários constituem imagens ausentes e fantasmagóricas na produção de longas-metragens de ficção do cinema pernambucano. Vale a pena citar o filme *Branche Pankararu*, de Pedro Sodré (2022). Agradecemos ao professor Fernando Curopos por ter levantado esta questão quando da leitura do manuscrito. A obra inscreve-se em uma produção cinematográfica híbrida, situada entre a ficção e o documentário, ao abordar uma história e personagens reais. Inserido no contexto da eleição presidencial de Jair Bolsonaro e dos incêndios provocados em uma escola durante esse mesmo período, o filme articula acontecimentos fictícios e fatos históricos. A cobertura jornalística do evento é ficcional; entretanto, os ataques criminosos contra o território indígena e o povo retratado são reais.

sertão, como eles próprios afirmam durante a viagem. Pode-se considerar que a imagem desses jovens urbanos, burgueses e despreocupados problematiza a percepção de um Nordeste arcaico e atrasado, por meio das representações de uma juventude moderna e globalizada, que poderia pertencer a qualquer grande capital internacional. Mas esses personagens também trazem uma certa dose de comicidade ao filme, especialmente por sua obsessão com a maconha e por meio de uma mise-en-scène psicodélica. Diversas sequências são marcadas por esse humor, por exemplo, quando os jovens dançam no bar de Zé Elétrico, ou ainda quando descobrem a plantação de maconha mantida pela família de Jonas.

Nesta última sequência, os jovens são filmados em câmera lenta, dançando no meio da plantação, ao som da canção *My Mistake*, interpretada pelo Pholhas, um grupo brasileiro de rock dos anos 1970 — mais uma referência a um vestígio do passado. Marcelo Vieira e Érico de Araújo analisam essa sequência final destacando as referências que ela estabelece com os filmes de Glauber Rocha. Segundo esses dois autores, a dimensão utópica presente em Rocha é deixada de lado, e a perspectiva do transe retorna ao primeiro plano, mas em um tom diferente daquele escolhido por Glauber Rocha.

> [...] Lá era o transe dos sentidos que deslocava a experiência ebuscava desinstalar o pensamento de seguranças e de manutenções da ordem. Ao Jonas de *Árido movie*, no entanto, restam um chá alucinógeno preparado por Zé Elétrico e a confusão mental ao final do filme. Aos seus amigos Bob, Falcão e Verinha, resta ficar à margem dos problemas enfrentados pelo protagonista. Eles vivem aventuras num sertão reduzido ao lugar da "plantação dos sonhos", uma plantação de maconha. Falcão já anuncia, antes da partida rumo a Rocha, sua visão do sertão como lugar exótico e de aventuras: "Sertão é massa, né, velho?". É a expressão da alienação contemporânea e do esvaziamento da ação política. Os três jovens dançam, conversam e fumam; se encantam com o sertão "massa", deslumbrados com o transe da viagem. (Vieira, Lima, 2012, p. 81)

Os autores propõem uma possível leitura desses personagens no filme. No entanto, a viagem deles termina mal, na medida em que são primeiro interceptados por grupos de traficantes que produzem e comercializam a droga para a família de Jonas, e depois pela polícia. Nesse ponto, a mise-en-scène lúdica e divertida associada a esses personagens muda de tom, especialmente quando são abordados pelos capangas da família. A sequência é filmada com câmera na mão e em registro documental. Falcão, Bob e Verinha enfrentam a violência dos traficantes e da polícia no "polígono da maconha", nas cidades do interior de Pernambuco e da Bahia — uma realidade presente no contexto do sertão contemporâneo.

2.3 O Sertão: passado versus presente

Essa narrativa fragmentada abre diversas possibilidades de leitura de *Árido Movie*, caracterizadas especialmente por finais sem resolução concreta, diferentes chaves de interpretação e representações do sertão. Em outras palavras, ao contrário do filme *Central do Brasil*, o sertão de Lírio Ferreira é híbrido e pop, ainda que preserve as marcas da violência e das desigualdades do passado; ele se inscreve em um contexto no qual os antigos capangas das autoridades agrárias locais trocaram seus cavalos por motocicletas e agora utilizam telefones celulares — como faz Márcio Greyck ao organizar a emboscada para assassinar e se vingar de Jurandir.

Essas transformações na representação do sertão não aparecem na instalação de Soledad, que prefere o exotismo messiânico e farsesco de Meu Velho à mistura de modernidade e história dos povos indígenas encarnada pelo personagem de Zé Elétrico. Em seu artigo, Marcelo Vieira e Érico de Araújo analisam o diálogo do filme à luz do cinema de Glauber Rocha e destacam o vínculo de *Árido Movie* com a lógica da globalização, com sua estética híbrida e sua vacuidade em termos de perspectivas de mudança. A partir disso, eles afirmam que

> […] se o mar utópico era, em Glauber Rocha, a visão do paraíso, a certeza da transformação, o mar de Lírio Ferreira não traz possibilidades de mudança. Na verdade, é da inevitabilidade da permanência que *Árido Movie* trata:

> mais do que um filme pós-utópico, trata-se de uma obra antiutópica, em que as condições são dadas e não há nada que se possa fazer. A todo o momento, seja pela voz over de Jonas, seja no telejornal durante a previsão do tempo, uma frase se repete: "Não há previsões de mudanças" – mais do que do clima, se está falando das condições estruturais da sociedade no sertão nordestino e do estado de espírito do próprio Jonas. (Vieira e Araújo, 2012, p. 78)

Se o filme remete inegavelmente ao Cinema Novo, especialmente em seu início, acreditamos que ele propõe uma visão diferente desse espaço. Isso se manifesta simbolicamente já na canção que acompanha o início do filme, evocando *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: lá onde, nesse clássico do Cinema Novo, se ouvia "O sertão vai virar mar", ouve-se, em *Árido Movie,* "O sertão virou mar". Aqui, o sertão é um espaço aberto, contraditório e híbrido, com suas próprias marcas do passado e as contradições do presente. Como analisa Kleber Mendonça Filho (2006) "Lírio Ferreira oferece uma abertura livre e completa para as possibilidades de se fazer um filme no Brasil tendo o cinema universal como fonte confortável de possibilidades, preferindo não pedir uma bênção clara e evidente ao Cinema Novo".

No cinema engajado dos anos 1960, o desejo de escapar da dura realidade do sertão se inscreve em possibilidades coletivas, especialmente por meio de fenômenos sociais como a religião e o cangaço; em um sertão isolado e enclausurado, personagens como Manoel e Rosa em Rocha, ou Fabiano e Sinhá Vitória em *Vidas Secas*, sufocam em seu microcosmo e ignoram tudo o que se passa além de seu círculo de vida muito restrito. Entre os anos 1960 e 2000, o lugar dos intelectuais mudou, e eles/elas já não se posicionam como porta-vozes do povo.

Na escala do cinema brasileiro, qualquer visão totalizante de construção de 'um' cinema brasileiro desapareceu; agora, como já analisamos, desenvolvem-se cinemas brasileiros. Em sua análise do cinema brasileiro da retomada, no início dos anos 2000, Lúcia Nagib afirma:

> [...] os cineastas de hoje, muito menos ambiciosos que os do passado (ninguém aspira a uma revolução ou à inauguração de uma nova arte), parecem se contentar em observar e registrar uma população geralmente excluída dos meios cultu-

> rais eruditos (classes altas e/ou intelectualizadas), deixando-a se expressar à sua maneira. Nesse processo, o antigo desejo de denunciar dá lugar a uma atitude respeitosa em relação à cultura popular — uma atitude que não é política, mas politicamente correta. Assim, formas de arte popular como o cordel ou os cânticos religiosos aparecem nesses filmes de forma mais direta, sem a intermediação interpretativa do "intelectual orgânico", conceito de Gramsci que tanto inspirou Glauber e outros cineastas do Cinema Novo. (Nagib, 2002, p. 120).

No filme de Lírio Ferreira, os vestígios do Cinema Novo surgem como um ponto de partida que permite retomar as problemáticas do passado, ao mesmo tempo em que as atualiza em um contexto contemporâneo no qual a definição de "cultura popular" — tão importante para os intelectuais brasileiros dos anos 1960 — passa por hibridizações, como em *Árido Movie* ou no movimento Manguebeat. Nesse filme, o passado ressurge para lançar luz sobre outras questões que não são aquelas trabalhadas e elaboradas pelos cineastas do Cinema Novo.

No entanto, outros filmes do mesmo período estabelecem, por sua vez, um diálogo com o cinema dos anos 1960 e 1970, especialmente para refletir sobre o espaço do sertão — como *Bacurau*. Um filme no qual essas marcas do passado são mais do que bem-vindas para compreender e problematizar o presente e refletir sobre possibilidades futuras, ao mesmo tempo em que abrem diferentes reinterpretações da ideia de cultura popular.

3. Marcas do passado e resistência em *Bacurau*

3.1 Um filme entre o passado e o futuro, ancorado no contexto político atual

Em 2019, Kleber Mendonça Filho lança *Bacurau*, seu terceiro longa-metragem, codirigido com Juliano Dornelles. O filme se inicia com

um fundo preto tradicional que, na verdade, revela a imagem de um céu estrelado, sobre o qual os créditos são exibidos. Após o título surgir na tela, a Terra aparece em um movimento panorâmico para a esquerda. A câmera focaliza o Brasil no centro do mapa e, gradualmente, se aproxima de um ponto específico até enquadrar, em *plongée*, um caminhão e o rosto de uma mulher sentada na cabine. A câmera segue o caminhão trafegando por uma estrada esburacada, em meio a uma paisagem semiárida. A sequência de abertura termina com a indicação geográfica — "No oeste de Pernambuco" — seguida da legenda: "Daqui a alguns anos".

Diferentemente dos dois filmes anteriores de Mendonça Filho — *O Som ao Redor* e *Aquarius*, ambientados na zona urbana do Recife, especialmente no bairro de Boa Viagem —, *Bacurau* nos transporta ao sertão nordestino.

Com o desgaste dos governos do Partido dos Trabalhadores — que esteve no poder desde 2003 com os dois mandatos de Luiz Inácio Lula da Silva, seguido por Dilma Rousseff —, um novo ciclo político tem início a partir das manifestações em São Paulo contra o aumento das tarifas de transporte público, entre 2013 e 2014. Além da insatisfação da direita, afastada da presidência por mais de uma década, esses protestos catalisam o surgimento de grupos que se apresentam como apolíticos e antissistema, mas que disseminam discursos ultraliberais alinhados à extrema-direita.

A eleição presidencial de 2018 marca a chegada ao poder de Jair Bolsonaro, um político do Rio de Janeiro que ocupava mandatos legislativos há 30 anos e cuja candidatura se apresentou, em 2018, como uma ruptura com o "sistema". O novo presidente adota um discurso racista, misógino e homofóbico, fazendo apologia nostálgica do período da ditadura civil-militar (1964–1985). Esse discurso se apoia em valores tradicionais como Pátria, Deus e Família, e Bolsonaro conta especialmente com o apoio de determinadas igrejas evangélicas, politicamente muito organizadas e que souberam explorar as desigualdades sociais para ampliar sua influência em comunidades desfavorecidas.

Nesse ambiente dominado pelo conservadorismo, as universidades e o setor cultural tornam-se alvos privilegiados, sofrendo cortes drásticos nos investimentos por parte do governo. É nesse contexto que se insere a mensagem exibida nos créditos finais de *Bacurau*: "A realização e a distri-

buição deste filme geraram mais de 800 empregos diretos e indiretos. A cultura não é apenas a identidade de um país, é também uma indústria".

Bacurau é o nome de uma ave noturna — e o nome do vilarejo fictício onde se passa o filme, no oeste de Pernambuco. No início da narrativa, Teresa (Bárbara Colen) atua como fio condutor da trama: ela retorna à sua terra natal para o enterro de sua avó Carmelita (Lia de Itamaracá), figura matriarcal importante em Bacurau. Rapidamente, o vilarejo se vê ameaçado por um grupo de estadunidenses envolvidos em uma "caçada humana", com o apoio de um casal de brasileiros vindos do sul do país. O filme, assim, remete à representação preconceituosa da população nordestina por parte de certos setores do Sul do Brasil — origem de discursos pejorativos amplamente repetidos por Bolsonaro.

No roteiro original, antes do plano do espaço, o filme começa com um texto em branco sobre a tela preta, que explicava as razões da invasão do vilarejo pelo grupo estadunidense. Após os "trágicos acidentes" dos "67 massacres de agosto", nos Estados Unidos, o uso e o porte de armas pelos cidadãos passaram a ser fortemente controlados. Os entusiastas de armas de fogo, frustrados com a sua "liberdade", são chamados pela mídia de "Bandolero Shocks", e um desses grupos escolhe Bacurau "para uma missão que se tornaria particularmente lendária. Na época, essas incursões não eram consideradas como "atos de terror", mas como "testes de desafio" (Mendonça Filho, 2020, pp. 243-244). Ao eliminar nas filmagens esta introdução presente no roteiro, os diretores optam por uma atmosfera de mistério sobre os verdadeiros objetivos dos invasores, o que reforça, no filme, um caracter de suspense que, como já havíamos visto em *O som ao redor* e *Aquarius*, caracteriza o cinema de Kleber Mendonça Filho.

Além disso, como em *Árido Movie*, a questão da seca também ocupa papel central em *Bacurau*: o prefeito Tony Jr. (Thardelly Lima) manipula o abastecimento de água do vilarejo, obrigando seus moradores a dependerem de um caminhão-pipa — o mesmo caminhão que aparece no início do filme, conduzido por Erivaldo (Rubens Santos), e que leva Teresa até o povoado.

Porém, ao contrário de *Árido Movie*, o lançamento do filme de Mendonça e Dornelles é marcado por um contexto político conturbado, logo após a eleição de Bolsonaro. A luta de resistência dos moradores

desse recanto do sertão foi prontamente associada à conjuntura política nacional. Essa recepção de *Bacurau* se inscreve na lógica dos dois longas anteriores de Kleber Mendonça Filho, como já vimos. *O Som ao Redor* foi interpretado como o espelho de uma classe média emergente, característica do período dos governos Lula, marcado especialmente pelo boom econômico do país e pela especulação imobiliária. Em *Aquarius*, quando Clara se recusa a deixar seu antigo apartamento e enfrenta a pressão de um jovem empresário do ramo imobiliário, sua personagem é associada a Dilma Rousseff, que, na época do lançamento do filme, enfrentava um processo de impeachment. Quando *Aquarius* foi selecionado para o Festival de Cannes, a equipe presente no evento denunciou publicamente o "golpe de Estado" em curso contra a presidenta Dilma.

Bacurau recebeu diversos prêmios, obteve grande sucesso de público no Brasil (com quase 800 mil espectadores) e, em seu lançamento, provocou um efeito catártico, como evidenciam várias críticas: nas salas de cinema, "espectadores entusiasmados aplaudem, gritam e choram ao ver na tela um pequeno vilarejo resistindo por todos os meios possíveis" (Pardal, 2019). A mídia brasileira destacou o filme e promoveu debates acalorados, associando-o à resistência contra o governo de extrema-direita então no poder, mas também abrindo espaço para críticas negativas.

Para o crítico Miguel Forlin (2019), Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, ao longo do filme, "manipulam e instrumentalizam elementos cinematográficos, retirando-os de seu contexto original" em "um roteiro onde eles nunca adquirem um significado próprio ou próximo de sua dimensão original".

O sociólogo Demétrio Magnoli (2019), por sua vez, compara o filme com o Cinema Novo e vê *Bacurau* como "um testemunho da nossa pobreza intelectual", que retoma uma "leitura surpreendida e anacrônica" extraída de um "manual do Partido Comunista Brasileiro dos anos 1970". Segundo ele, "*Bacurau* renuncia ao véu da ficção e se revela pelo que é: uma obra de propaganda política"; e conclui afirmando: "Nossa ultradireita feroz, caricatural e lunática é o reflexo de nossa esquerda anacrônica, primitiva e mistificadora".

Em resposta a esse artigo, o jornalista e crítico de cinema Inácio Araujo aponta o anacronismo das afirmações de Magnoli, destacando

especialmente as mudanças na percepção do público: *Bacurau* é um filme mais direto, que utiliza "alegorias simples", "ao alcance de qualquer mortal", diferentemente dos filmes de Glauber Rocha. Inácio Araujo conclui sua defesa afirmando:

> [...] *Bacurau* é um filme sobre resistência e de resistência. Contra entrega do Brasil a estrangeiros (assassinos ou não), contra o neorracismo, contra a supremacia suposta das pessoas do Sudeste sobre as do Nordeste, pela vontade de viver contra a vontade de matar. É um filme direto, feito para ser compreendido por qualquer pessoa. É um cinema que busca se aproximar do público. De um público que aplaude a violência reativa ali representada, talvez porque a esquerda (e os democratas em geral) se sintam tão indefesos, tão incapazes de articular uma resposta à cotidiana barbárie instalada no país. (Araújo, 2019)

Embora a escrita do roteiro tenha começado em 2009, Mendonça afirma que "houve alguns ajustes"; mas, ao mesmo tempo, "os elementos do texto original estão mais atuais do que nunca" — e ele declara que ele e Dornelles haviam captado "uma energia, um estado de espírito do Brasil". Para Mendonça:

> [...] na verdade é sobre o Brasil e todos os problemas que enfrentamos, e parece sempre querer enfrentar, como se o país estivesse patinando nos mesmos problemas, como uma poça de óleo, e não consegue ficar de pé. Muito do futurismo do filme é passado, corrupção, violência, falta de respeito, falta de educação, problema da água no sertão. Tudo que está em *Bacurau* é bem antigo, já vem sendo abordado ao longo dos anos com Luiz Gonzaga, Euclides da Cunha, Dias Gomes, *O Bem-Amado*, Glauber. Mas como estamos vivendo uma época de retrocesso, é quase como se estivéssemos num Brasil retrô. O filme é futurista e o Brasil é retrô. O que é triste, né? A gente sempre acha que as coisas vão para frente. É muito estranho perceber que há um trabalho para piorar. Isso é que não dá para entender. (Em Marques, 2019)

Como afirma o diretor, o filme se passa "daqui a alguns anos", em um futuro impregnado pelo passado do país — algo que já se revela nas primeiras sequências do longa. O plano inaugural do céu estrelado é acompanhado pela canção *Objeto Não Identificado*, composta por Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa — dois ícones do movimento tropicalista dos anos 1960. Uma escolha politicamente significativa, pois essa canção está associada à resistência durante um dos períodos mais difíceis da ditadura civil-militar brasileira.

Além disso, a música remete a uma perspectiva futurista característica dos anos 1960: com seu estilo meio romântico, meio psicodélico, trata-se de uma "canção de amor gravada dentro de um disco voador", que anuncia uma paixão que vai brilhar "no céu de uma cidade do interior". Um disco voador que logo aparece no filme, na forma de um drone usado pelos invasores norte-americanos para vigiar Bacurau. Desde o início, esse filme distópico se constrói a partir de múltiplas camadas temporais: o futuro da narrativa, a situação política brasileira contemporânea e os vestígios do passado — evocando tanto a ditadura quanto a Guerra de Canudos e o cangaço como elementos históricos do sertão.

3.2 *Bacurau* e seu universo distópico: futuro, passado e presente.

O conceito de distopia, que deriva da utopia, já foi descrito por diversos autores. Para Moylan e Baccolini (2003), a ideia de utopia foi desenvolvida no contexto do capitalismo nascente e da exploração, pelos países europeus, do "novo mundo". Nesse cenário, a utopia literária surgiu tanto como parte da ideologia fundadora do projeto capitalista quanto como expressão das ideologias que a ele se opunham.

Se a distopia, como afirma Silvia Liebel, tem a mesma origem da utopia, ela se distingue, no entanto, por uma dinâmica narrativa própria. Segundo Liebel (2021, p. 190): "A distopia se apresenta, assim, como uma narrativa desvirtuada, degenerada, na qual a linha condutora não aponta para o progresso, mas sim para a perdição."

De fato, as obras distópicas propõem narrativas de antecipação para refletir sobre as inquietações do presente, tendo como objetivo denunciar os desvios de uma determinada sociedade. Sargent (2005) vê a distopia como "um lugar ruim", uma extrapolação do presente que funciona como um alerta. Nesse contexto, a "distopia" ou "utopia negativa" seria "uma sociedade inexistente descrita com riqueza de detalhes e geralmente situada no tempo e no espaço, que o autor deseja fazer o leitor contemporâneo perceber como sendo muito pior do que a sociedade na qual esse leitor vive".

Amanda Berchez (2020) identifica outras características das distopias que, segundo ela, seriam sociedades imaginárias vivendo em ritmos alucinantes e em condições de vida muito piores do que aquelas que conhecemos. Tom Moylan, por sua vez, vê os textos distópicos como uma forma aberta, nem sempre crítica ou militante. Entre essas possibilidades, alguns textos distópicos propõem utopias ou, como denomina Clayes, modelos "distopistas": obras que apresentam situações mais difíceis do que a sociedade atual, mas que mantêm uma centelha de esperança, pela qual a distopia pode ser substituída pela utopia.

Cléber Eduardo enxerga em certos filmes lançados entre 1994 e 2003 uma "distopia brasileira": esses filmes não correspondem necessariamente às definições clássicas de distopia, mas enfatizam os aspectos negativos da realidade por meio da ficção, sem vislumbrar possibilidades de transformação. Segundo ele:

> [...] Estas obras refletem uma expectativa sombria para o futuro, sustentada por evidências ásperas do presente. O tempo a vir será, para os diretores distópicos, pior que o corrente. Eles não se limitam a uma visão dura do real. Olham para frente com falta de perspectiva de mudanças, de modo a se elaborar, teoricamente que seja, uma noção de sociedade justa, calcada em pressupostos necessários à civilização, derivada das bases da República, de Platão. (Eduardo, 2007)

Entre os filmes desse período, Cléber Eduardo cita *O Invasor* (2002), de Beto Brant, a história de três sócios de uma construtora, amigos desde os tempos da faculdade de engenharia. Por causa de um desacordo nos

negócios, dois deles decidem eliminar o terceiro e contratam Anísio (Paulo Miklos), um matador de aluguel, para executar o serviço. É o início de uma nova etapa para Ivan e Gilberto, mas também o começo de um pesadelo inesperado: Anísio tem seus próprios projetos de ascensão social e, pouco a pouco, invade a vida dos dois amigos, confrontando-os com o processo de violência que eles mesmos desencadearam.

Seguindo a análise de Cléber Eduardo, o filme de Beto Brant mostra uma sociedade em que já não existem valores — nem mesmo a amizade. Nesse universo distópico, os mandantes do assassinato do amigo acabam sendo ameaçados pelo próprio matador que contrataram. A interpretação de Cléber Eduardo está fortemente marcada pelo pessimismo característico do Brasil daquela época, associado a um certo desespero de uma sociedade para a qual o fim da ditadura civil-militar não significou a realização dos projetos até então imaginados. Para nós, o sentimento de fracasso que emana desses filmes remete mais a um certo "ressentimento", como aponta Ismail Xavier (2019), que identifica, em determinadas obras desse período, "um potencial dramático ligado a projetos de vingança adiados, postergados, que encontram no cinema uma variedade de manifestações que fazem da figura do ressentimento um fato notável a ser explorado — quase um diagnóstico nacional (ou continental)".

Em um contexto internacional, Inana Maria Sabino Fernandes da Silva observa o surgimento, a partir dos anos 2000, de diversas obras distópicas, como *O Livro de Eli* (2010), de Albert e Allen Hughes; a trilogia *Jogos Vorazes* (2008, 2013 e 2023), de Gary Ross; além de séries como *Black Mirror* (2011), de Charlie Brooker, e *The Handmaid's Tale* (O Conto da Aia, 2017–2021), de Bruce Miller, para citar apenas algumas produções.

No Brasil, a autora destaca várias obras, como a animação *Uma História de Amor e Fúria* (2013), de Luiz Bolognesi; *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Era uma Vez Brasília* (2016), de Adirley Queirós.

Obras distópicas também foram realizadas em Pernambuco, além de *Bacurau*, como o filme *A Seita* (analisado no capítulo anterior), *Brasil S.A.* (2014), de Marcelo Pedroso, *Divino Amor* (2019), de Gabriel Mascaro, e *Carro Rei* (2021), de Renata Pinheiro. Esses filmes pro-

põem universos futuristas para refletir sobre problemáticas contemporâneas, como as consequências das mudanças climáticas, mas também a ascensão de partidos de extrema-direita. Esses grupos políticos adotam discursos conservadores e violentos, principalmente contra grupos subalternizados: homens e mulheres negros, pessoas LGBTQIA+ e imigrantes. No Brasil, a situação se agrava com o crescimento de determinadas igrejas evangélicas que, altamente organizadas do ponto de vista político e econômico, têm forte presença no Congresso Nacional e tentam impor diretrizes baseadas nos valores de Deus., Família e Pátria, em conjunto com uma lógica econômica neoliberal que agrada aos principais atores financeiros.

Enquanto *Bacurau* se inscreve de forma contundente nessa lógica distópica, Kleber Mendonça Filho já havia explorado esse gênero cinematográfico em seu curta-metragem *Recife Frio* (2009). Recife, cidade tropical, é tomada por uma queda drástica de temperatura — uma mudança climática à qual a população precisa se adaptar. Para além do aquecimento global, esse universo distópico serve para abordar o desenvolvimento urbano desenfreado — um tema que discute a verticalização da cidade do Recife, que já analisamos por meio de... *O Som ao Redor* et *Aquarius*.

Além disso, as relações entre patrões e empregados também são abordadas no curta-metragem. O filho de uma família rica, residente à beira-mar, no bairro de Boa Viagem, passa a ocupar o quartinho da empregada para se proteger do frio, enquanto ela é forçada a dormir no quarto principal, de frente para o mar — ficando assim exposta ao frio causado pela mudança climática.

Sobre um fundo preto, os créditos iniciais de *Recife Frio* apresentam o elenco ao som da música *The Web*, composta por Abe Baker e Tony Restaino — tema do filme norte-americano *O Cérebro Que Não Queria Morrer* (1962), dirigido por Joseph Green. Nesse clássico que transita entre a ficção científica e o terror, um médico mantém viva a cabeça de sua namorada após ela ser decapitada em um acidente de carro. Como é característico na obra de Kleber Mendonça Filho, os créditos de abertura funcionam como chave de leitura do filme, instaurando de imediato uma atmosfera singular. Em *Recife Frio*, essa

ambientação remete diretamente aos universos do terror e da ficção científica, que orientam tanto a mise-en-scène quanto a construção narrativa do curta.

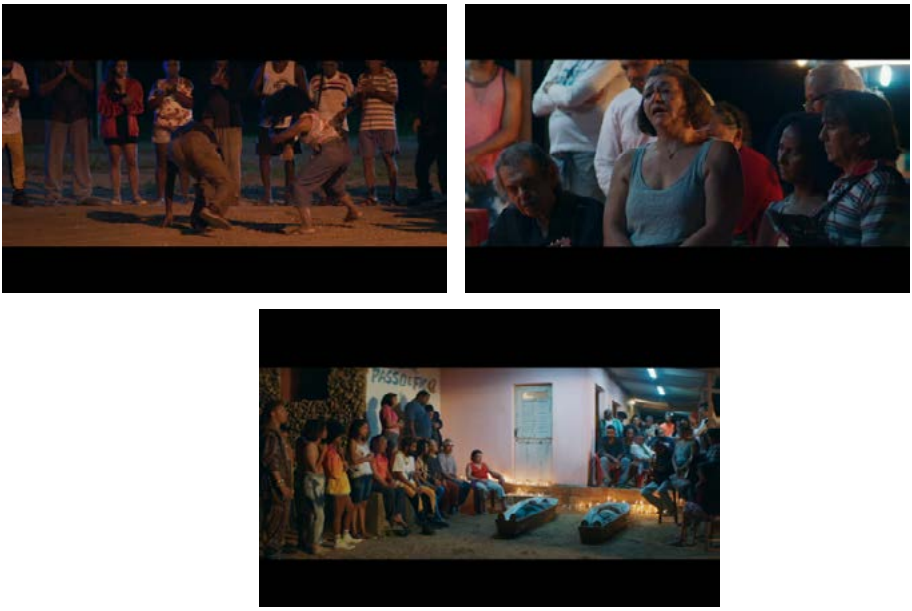
Além disso, *Recife Frio* estabelece um elo direto com as produções documentais e televisivas: o filme assume a forma de uma reportagem realizada por um jornalista argentino que visita Recife para investigar a surpreendente queda nas temperaturas. Essa estrutura narrativa, construída a partir da mescla de diferentes gêneros cinematográficos, é uma marca do cinema de Kleber Mendonça — e caracteriza de forma especial também *Bacurau*.

3.3 "Um remix extraordinário das imagens hollywoodianas" (Bentes, 2019)

Na associação que fazem entre *Bacurau* e o gênero cinematográfico da ficção científica (representado de forma tão característica por aquele disco voador saído diretamente dos filmes dos anos 1950!), os realizadores se inspiram no cinema do diretor norte-americano John Carpenter, a quem prestam homenagem ao batizar a escola do pequeno vilarejo de João Carpinteiro. Como já analisamos, essa inspiração já estava presente no curta *A Menina do Algodão* e no primeiro longa-metragem *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça.

Além disso, a música *Night*, composta pelo próprio Carpenter, é utilizada em uma cena do filme em que a comunidade vela dois de seus moradores recém-assassinados[51]. A sequência mostra, primeiramente, a população reunida em torno de uma roda de capoeira e, em seguida, velando os dois corpos em seus caixões dispostos no chão.

51 Para Samuel Paiva, essa última sequência do filme destaca as múltiplas camadas históricas criadas pela intermedialidade, como "uma arqueologia das mídias". Segundo ele, "além da literatura de Euclides da Cunha e de sua releitura tropicalista pelo Teatro Oficina, também está em pauta a própria estética do Manguebeat (sintomaticamente há pessoas banhadas na lama característica do mangue)" (Paiva, 2019, p. 156).



74 – *Bacurau*: planos da roda de capoeira e do velório das primeiras vítimas dos ataques contra a cidade.

Essa sequência reforça a representação de uma comunidade unida, que compartilha os momentos difíceis e é profundamente ligada à cultura afro-brasileira — uma cultura popular que, nessa cena, antecipa e se prepara coletivamente para o provável enfrentamento contra os invasores. O interesse de Kleber Mendonça pelo cinema de John Carpenter — tornado "cult" e capaz de dialogar com um público amplo — estende-se também ao engajamento político do cineasta, dentro do contexto da indústria cinematográfica hollywoodiana.

Além disso, *Bacurau* inscreve-se em outros gêneros cinematográficos populares, como o terror e o faroeste, jogando "livremente e com grande segurança com as regras do cinema de massa" (Hessel, 2019). No início do filme, Teresa e Erivaldo, dirigindo o caminhão-pipa, cruzam com vários caixões caídos de um caminhão acidentado — um presságio de medo e morte, típico dos filmes de terror. Um pouco adiante, eles passam por uma placa à beira da estrada indicando a distância até Bacurau — estamos, então, em pleno faroeste.

De John Carpenter a Sergio Leone, passando por Quentin Tarantino, Mendonça e Dornelles não hesitam em utilizar "recursos visuais estilizados, como as transições wipe de *Star Wars*, a dupla focalização de Brian De Palma, os zooms forçados do faroeste italiano e os closes extremos de Sam Peckinpah" (Hessel, 2019). Sobre essa multiplicidade de referências cinematográficas, Juliano Dornelles afirma que Bacurau é, sim, um filme de gênero; segundo ele, "os filmes de gênero são muito mais potentes quando o mundo os alimenta com ideias e realidades absurdas. E o nosso país é riquíssimo em absurdos — daria para fazer mais de dois mil filmes. *Bacurau* é apenas um entre muitos" (Dornelles em Oliveira, 2019).

O filme remete, portanto, a diversos gêneros populares, o que permite atingir um público bastante diverso, ao mesmo tempo em que incorpora uma dimensão alegórica que evoca o cinema brasileiro engajado dos anos 1960 — cujas imagens sobreviventes ainda falam da resistência contra a ditadura civil-militar, como analisaremos adiante. São escolhas como essas que podem explicar o sucesso de um filme que, sempre na fronteira entre o cinema de massa e o cinema de autor, como destaca Marcelo Hessel:

> [...] ao se filiar a um tipo de cinema "vulgar" - para usar um termo caro e recorrente na crítica de cinema alternativa -, embalando de propósito anti-heróis cartunescos e vilões maniqueístas com recursos visuais caprichosos, *Bacurau* atesta a consolidação do cinema nacional pós-Retomada. É apenas num ambiente de solidez industrial, afinal, que o cinema de autorismo vulgar pode prosperar, pois nasce de uma reação à tendência uniformizadora da indústria e dos gêneros de massa. Faz-se aqui cinema de resistência dentro de um filme de indústria, e em nenhum momento Bacurau deixa de ser um suspense narrativo para se tornar um filme-ensaio ou de panfleto, descolado de si. (Hessel, 2019)

Essa "orgia de gêneros", como diria a pesquisadora Luise Malmaceda (2021), é a marca de um filme repleto de referências ao passado e ligado a um imaginário cinematográfico diverso — especialmente

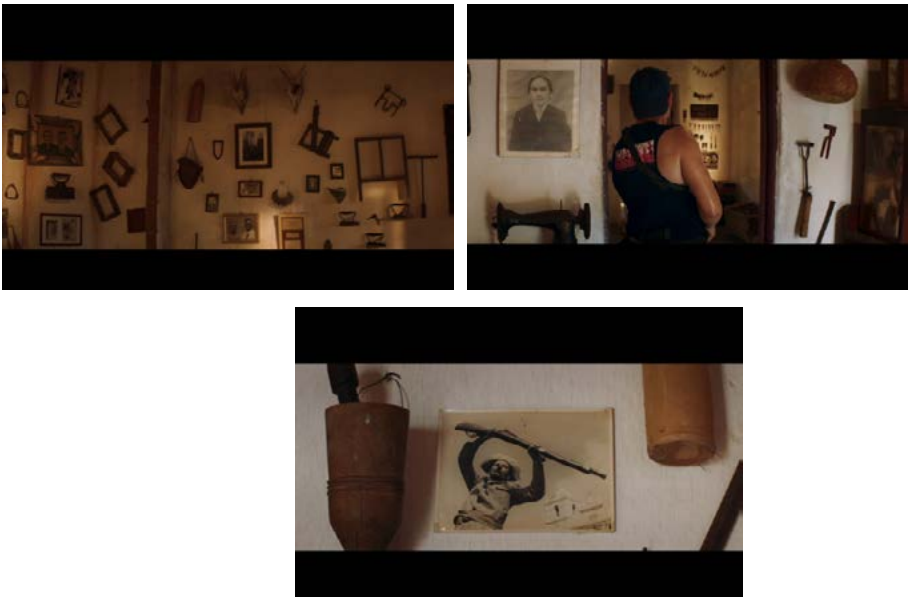
ao cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970, intrinsecamente associado ao imaginário e à história do sertão.

3.4 Imagens do passado político

O vilarejo de Bacurau é composto por casas simples, uma escola, uma igreja, um posto de saúde e uma pequena mercearia: esse desenho urbanístico remete tanto à organização das cidades nos filmes de faroeste quanto às pequenas cidades típicas do interior do Nordeste brasileiro. Nessa organização espacial, o museu de Bacurau ocupa um lugar central para seus habitantes, como revela a passagem do casal de "sudestinos" brasileiros, aliados dos invasores estadunidenses. Nessa sequência, a chegada deles coincide com o momento em que a população percebe que o caminhão-pipa de Erivaldo foi alvo de tiros. O casal começa entrando na mercearia, onde instala discretamente um pequeno gravador sob uma mesa, com o objetivo de espionar as conversas dos moradores. Ao sair, são abordados pelo violeiro da cidade, que improvisa uma espécie de canção-conversa zombando do casal de forasteiros. Essa figura típica do Nordeste, chamada repentista, é uma espécie de trovador que, por meio da improvisação, narra de forma satírica o cotidiano do povo.

Toda a sequência é construída com os dois estrangeiros no centro do olhar da comunidade de Bacurau. Em dois momentos, o casal é questionado sobre o motivo da visita — estariam ali para conhecer o museu da cidade? Esse local, para os moradores, tem mais importância do que a própria igreja, que está fechada e serve como depósito. O museu é mencionado duas vezes e filmado várias vezes por fora ao longo do filme. No entanto, seu interior só é mostrado perto do fim, durante a invasão à cidade. Nessa sequência final, a população se refugia, sobretudo, em espaços simbólicos como a escola — que se torna alvo dos tiros de dois dos invasores. Entramos, então, no museu pela primeira vez, através do olhar de um dos invasores, numa sequência que revela o valor simbólico desse espaço. Vemos ferramentas de trabalho, objetos de madeira, e fotografias antigas de moradores do sertão, filmadas de modo a sugerir que observam o invasor que circula pelo interior do museu — um olhar semelhante ao que os morado-

res de Bacurau dirigiam ao casal sulista na sequência anterior. Assim como em *O Som ao Redor* e *Aquarius*, o uso de fotografias ativa olhares e reencena imagens espectrais do passado do sertão.



75 – *Bacurau*: interior do museu da cidade

Além disso, entre as fotos expostas no museu de Bacurau — e filmadas durante o assassinato de um dos invasores — está a imagem das cabeças dos cangaceiros do famoso bando de Lampião e Maria Bonita, perseguidos e finalmente mortos em 1938. De fato, o museu de Bacurau funciona como um "lugar de memória", segundo a expressão de Pierre Nora, ou mais precisamente, como um espaço de memória coletiva, retomando o conceito de Maurice Halbwachs (1997). Este último distingue a "memória coletiva" da "memória histórica": enquanto esta é descontínua e baseada em um "passado transformado em objeto de ciência", a memória coletiva se ancora no passado vivido, ou seja, em determinadas experiências do passado. De acordo com Halbwachs, existe "uma memória coletiva e quadros sociais da memória"; para ele,

"nossa memória individual se inscreve nesses quadros e participa dessa memória coletiva da qual é capaz de se lembrar" (Halbwachs, 1994, p. xiv). Nessa perspectiva, a memória coletiva está diretamente ligada aos quadros sociais — isto é, aos pontos de vista dos grupos que compõem a sociedade, como as classes sociais, a família, as igrejas etc. Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur (2000), por sua vez, reflete sobre a memória coletiva e a define como uma "coleta de vestígios deixados pelos acontecimentos que marcaram o curso da história dos grupos em questão, e à qual se reconhece o poder de encenar essas lembranças comuns em ocasiões de festas, ritos, celebrações públicas" (Ricoeur, 2000, p. 145).

Essas reflexões nos interessam particularmente aqui para compreender os vestígios do passado nesses filmes nos quais o sertão se impõe como espaço simbólico da memória coletiva do Nordeste. Na noção de memória coletiva de Halbwachs, o espaço desempenha um papel fundamental, pois os indivíduos podem se lembrar simplesmente porque estão inseridos no "ambiente social que toma forma no espaço". Ele afirma que

> [...] a sociedade se insere no mundo material, e o pensamento do grupo encontra, nas representações que lhe advêm dessas condições espaciais, um princípio de regularidade e estabilidade — assim como o pensamento individual precisa perceber o corpo e o espaço para se manter em equilíbrio. (Halbwachs, 1938, p. 12)

Se, em *Bacurau*, o espaço do sertão carrega uma carga imagética ligada à memória coletiva do passado da região, a própria composição espacial da cidade reforça essa memória compartilhada — sobretudo por meio do museu localizado bem no centro do vilarejo, que rememora os vestígios do passado.

Thales Junqueira, diretor de arte do filme, afirma que o museu de Bacurau foi inspirado no museu de Canudos, situado no sertão do estado da Bahia. No final do século XIX, o povoado de Canudos entrou em resistência e depois em conflito aberto com os poderes oligárquicos locais e com o novo regime republicano nacional. A guerra resultante culminou, em 1897, na destruição total de Canudos e

na morte da maior parte de seus habitantes, como narra Euclides da Cunha em sua obra *Os Sertões*. Já nos anos 1970, durante a ditadura civil-militar, o governo construiu uma barragem que submergiu a cidade e suas ruínas. Um verdadeiro apagamento da memória do sertão e de sua resistência — um passado que ressoa no filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

Desde o final do século XIX, foi sendo construído um imaginário do sertão baseado na dicotomia entre esse interior do país — marcado por religiosidade, fanatismo, violência e barbárie — e o Sul do Brasil, visto como rico, progressista, republicano e civilizado. Essa "moldura da memória", como diria Pollak (1993, p. 29), é o resultado de múltiplas leituras e representações da Guerra de Canudos e do cangaço, difundidas pela imprensa, literatura, pintura, televisão e cinema. O convite feito pelos moradores de Bacurau ao casal "sudestinos" para visitar o museu visa justamente oferecer outra versão do passado — diferente dos clichês e preconceitos impostos pela "memória oficial" do sertão. *Bacurau* encena esse contraste e evidencia o olhar de desprezo do casal do sul do Brasil, tanto durante sua passagem pelo vilarejo quanto no diálogo com o grupo de invasores: "Mas nós viemos de outra região, do Sul do Brasil. Uma região muito rica. Com colônias alemãs e italianas. Bem parecida com vocês". Uma observação que provoca risos sarcásticos nos norte-americanos, que pouco depois os assassinam friamente.



76 – *Bacurau*: os dois personagens do Sudeste do Brasil, antes de seus assassinatos.

O museu de Bacurau se inscreve como um lugar de resistência, mas também como um espaço de luta pela preservação de uma memória coletiva à qual, como o filme mostra claramente, seus habitantes são profundamente ligados. Segundo Pollak:

> A memória — essa operação coletiva de acontecimentos e interpretações do passado que se busca preservar — integra-se, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e de fronteiras sociais entre coletividades de diferentes escalas: partidos, sindicatos, igrejas, vilarejos, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade — mas também suas oposições irreconciliáveis. (Pollak, 1993, p. 29)

No filme, essa memória comum, baseada em um passado de lutas travadas por seus ancestrais, oferece à população de Bacurau uma coesão interna que a ajuda a se proteger contra inimigos externos e a defender o território por meio de uma ação coletiva. Nesse aspecto, *Bacurau* se diferencia claramente dos filmes anteriores de Kleber Mendonça Filho: se *O Som ao Redor* é um filme coral que representa uma classe média isolada e temerosa por trás das grades de seus apartamentos, a luta da personagem Clara, em *Aquarius*, para permanecer em seu antigo apartamento pode ser interpretada como sinal de um profundo individualismo.

Bacurau também é um filme coral; diversos personagens são construídos a partir de arquétipos do imaginário brasileiro, tratados de forma alegórica, como em certos filmes do Cinema Novo. No entanto, aqui a proposta é "mostrar um sertão moderno, porque ele já é moderno", como afirma Mendonça:

> [...] vi *Central do Brasil* durante a montagem de *Bacurau* e o sertão que Walter [Salles] filmou em 1997 não é mais o sertão que existe hoje. Ainda era o sertão dos anos 1980, 1970, 1960, tinha traços muito claros dessas décadas. Também era um sertão onde a internet ainda não tinha tido

> um impacto. Esses 20 anos fazem muita diferença. Hoje, o sertão faz parte do mundo de uma maneira que não fazia antes. Ele era muito mais isolado culturalmente e socialmente. Os anos Lula também trouxeram alterações significativas. O sertão que a gente sabia que ia filmar, e a gente sublinhou isso com direção de arte e figurino, é o sertão onde as pessoas usam luvas, imitações de grandes marcas, porque são todas importações chinesas. Temos as bugigangas digitais, tablets, televisões e monitores. Cada filme tem exigências. (Mendonça, 2019)

O sertão de *Bacurau* reatualiza figuras importantes, como o professor Plínio (Wilson Rabelo), que utiliza a internet em sua prática pedagógica com as crianças da vila; Domingas (Sônia Braga), a médica lésbica e alcoólatra; Damiano (Carlos Francisco), uma figura que remete a um personagem afro-indígena ligado ao universo mágico, que distribui uma erva alucinógena; Pacote (Thomás Aquino), um modelo moderno de matador de aluguel; Tony Junior (Thardelly Lima), o político corrupto responsável pela escassez de água e que colabora com os invasores estrangeiros; ou ainda Lunga (Silvero Pereira), um bandido que vive à margem do povoado e retorna para defendê-lo.

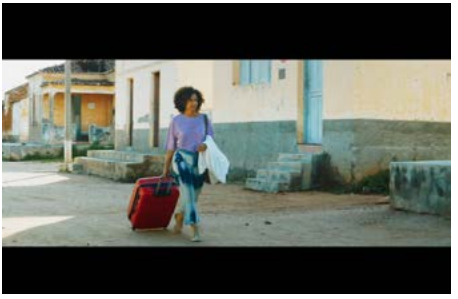
No entanto, esses personagens acabam ficando em segundo plano, de forma que é a comunidade que ocupa o centro da narrativa. Como bem observou Helena Popineau (2019), "na cidade, os cidadãos 'povo' formam o corpo social — sendo a coletividade o verdadeiro protagonista da trama — que se auto-organiza para reagir, motivado pela necessidade de coesão e pelo estado de anomia que os afeta".

A personagem Domingas constitui um bom exemplo de como os diretores priorizam a coesão do corpo social em detrimento da individualidade. Interpretada por Sônia Braga — estrela consagrada de *Aquarius*, filme em que sua sensualidade e beleza são destacadas em diálogo com sua imagem midiática como símbolo sexual na história do cinema brasileiro —, Domingas surge em *Bacurau* como uma mulher envelhecida, distante dessa representação. Apesar de sua importância na narrativa, a personagem se dilui em uma encenação que privilegia a dimensão coletiva em detrimento de sua individualidade.

Essa escolha está presente desde as primeiras sequências do filme, quando Teresa chega a Bacurau para o enterro de sua avó. A mise-en-scène adota sua perspectiva como ponto de vista sobre a região e o povoado. No início do filme, após a transição do espaço sideral para o sertão e o primeiro plano fechado sobre o rosto de Teresa, é através de seus olhos que vemos as primeiras imagens do sertão — paisagens, relevo e aridez.

É o percurso de Teresa até Bacurau que também introduz cada uma das personagens do filme. Primeiro, Erivaldo, que a conduz no caminhão-pipa; depois, Lunga, cuja fotografia aparece em uma tela no interior do caminhão, onde é exibido um anúncio oferecendo uma recompensa por sua captura — "a recompensa que estão pagando pela cabeça dela é boa", comenta Erivaldo. Na entrada de Bacurau, eles passam em frente a um bordel, até finalmente chegarem ao vilarejo.

Ao descer do caminhão, Teresa arrasta uma mala vermelha, na qual estão os medicamentos que traz para a população. Ela passa diante do consultório de Domingas, que fecha a janela ao vê-la. Enquanto caminha, Teresa cruza com Damiano, o vendedor de ervas alucinógenas, e finalmente chega à casa de seu pai, o professor, em meio à multidão reunida em torno da pequena casa onde se encontra o corpo da avó. Teresa é recebida por sua irmã, Madalena (Eduarda Samara), e se aproxima da casa, saindo do quadro pela esquerda. Nesse momento, a câmera muda de perspectiva e passa a acompanhar a mala vermelha, que é passada de mão em mão até chegar ao interior da casa.







77 – *Bacurau*: a chegada de Teresa e a vida coletiva

A partir daí, a mise-en-scène passa a privilegiar planos coletivos, como a intervenção de Domingas, completamente embriagada, e o discurso de Plínio em homenagem à sua mãe — ambos filmados no meio da multidão —, além do próprio enterro. O cortejo que acompanha o caixão parte da casa em direção ao cemitério, precedido por uma caminhonete com uma grande tela exibindo a foto de Carmelita. Toda a sequência destaca a população do vilarejo, por meio de uma montagem que alterna planos gerais da multidão e closes dos rostos de diferentes personagens, muitos dos quais não desempenham papéis específicos no roteiro. A mise-em-scène evidencia a coletividade, sem deixar de abrir espaço para momentos mais "individuais", como na descoberta dos dois primeiros corpos ou no retorno de Lunga e seus aliados ao povoado.



78 – *Bacurau*: o enterro de Carmelita – a mise-en-scène do coletivo

Um procedimento semelhante marca o final do filme. Após a eliminação dos invasores, a população, até então escondida, sai de seus esconderijos e se reúne — primeiro, para expulsar o prefeito do povoado; depois, para tirar fotografias das as cabeças decapitadas dos invasores; e por fim, para enterrar vivo Michal (Udo Kier), o líder alemão dos invasores, único sobrevivente do grupo. Sua tentativa de suicídio foi impedida pela aparição fantasmagórica do belo espectro

de Carmelita. Ao longo dessas sequências, o coletivo é constantemente colocado em cena e filmado em uma alternância entre planos gerais do grupo e closes nos rostos de um ou dois personagens — que não são, necessariamente, figuras com funções identificáveis no enredo. Bacurau se constitui, assim, como um corpo social que, pela união de múltiplos corpos, forma uma corporalidade coletiva capaz de resistir e derrotar os ataques do inimigo estrangeiro — que percebia aquela população como inferior, carente de força de combate e de recursos tecnológicos.

Ao analisar as relações entre consciência do passado e memória coletiva, Diego Miguel-Revilla e María Sánchez-Agustí afirmam:

> [...] se esse processo se desenrola do presente em direção ao passado ou do presente em direção ao futuro, o que fica claro é a natureza social desse processo — e, portanto, a influência de fatores como a memória, que deixa de ter um caráter individual para se orientar a uma abordagem coletiva, na qual a expectativa do futuro e a concepção do passado, agora mediadas pelo coletivo, desempenham um papel preponderante. (Miguel-Revilla, Sánchez-Agustí, 2018, p. 116)

No final de *Bacurau*, a memória coletiva é mais uma vez colocada em destaque — seja aquela ligada ao passado, evocando a história dos cangaceiros vingados no futuro-presente pelas cabeças cortadas dos invasores, seja aquela compartilhada e preservada pelo museu, destinado a conservar tanto as roupas quanto o sangue dos inimigos. Em uma das últimas sequências do filme, quando alguns moradores limpam o museu, Isa (Luciana Souza), esposa de Domingas e responsável pelo museu, dá as seguintes instruções: "Vamos limpar tudo, lavar bem o chão. Mas nas paredes, ninguém toca. Quero que tudo fique assim. Exatamente como está. Infelizmente!".

A cena é filmada em plano fixo: três habitantes esfregam o chão para retirar o sangue. Isa se aproxima, vindo do fundo do quadro, e para na entrada de uma sala, onde, de um lado, vê-se a marca ensanguentada de uma mão na parede e, do outro, o uniforme de um dos invasores, exposto em uma vitrine de vidro. Esses elementos da batalha do presente transformam-se em vestígios e passam à construir

uma memória coletivo do futuro: uma memória coletiva que, por meio da mise-en-scène, se converte em memória histórica.

Para Didi-Huberman, uma imagem nunca é totalmente compreendida de forma isolada. Ela ganha força quando colocada em relação com outras imagens, outros tempos e outros fragmentos. Em seu livro *Devant le temps* (2000, pp. 111-118), o historiador francês pensa o trabalho do historiador e sua relação às imagens históricas como o trabalho de alguém que desmonta e remonta as peças de um relógio. Assim sendo, os historiadores propõem montar imagens para melhor compreender o passado e problematizá-lo. Na perspectiva do historiador francês, o ato de compor montagens ou desmontagens possibilita compreender a própria operação histórica. Ele afirma que a montagem "é a arte de tornar a imagem dialética (Didi-Huberman, 2020, p. 198). Isso implica "uma dialética do montador, ou seja, daquele que 'des-põe', separando e depois reunindo seus elementos no ponto de sua mais improvável relação" (Didi-Huberman, 2010, p. 4).

A montagem produz relações inesperadas e permite que tempos heterogêneos coexistam. Em *Bacurau*, o museu funciona exatamente dessa maneira. Ele reúne fragmentos de diferentes momentos da história local. Esses objetos não constituem uma narrativa histórica linear, mas fragmentos descontínuos, restos de acontecimentos que sobreviveram ao desaparecimento dos eventos originais e que, reunidos, constituem uma espécie de memória coletiva da pequena cidade.



79 – *Bacurau*: o interior do museu após a batalha – vestígios da memória coletiva.

No filme, a memória coletiva estabelece várias pontes entre presente, passado e futuro. Na sequência que segue a captura do último invasor, quando a população retorna de seus esconderijos, Teresa caminha entre os habitantes e olha para trás. Em câmera subjetiva, ela vê os corpos de alguns moradores estendidos no chão, mortos durante a batalha. As mortes do presente remetem, assim, às mortes do passado.

Enquanto os planos se sucedem, mostrando os rostos dos habitantes em marcha, ouve-se na trilha sonora uma sucessão de nomes pronunciados em um alto-falante. Entre eles, três estabelecem uma conexão com a história do Brasil: Mariza Letícia [Lula da Silva], esposa falecida do Presidente Lula, e Marielle, nome da deputada feminista e ativista LGBTQI+ assassinada no Rio de Janeiro – duas perdas marcantes da história recente brasileira, em um momento-chave da ascensão da extrema direita ao poder. Também é citado João Pedro Teixeira, último nome da lista, figura importante do movimento popular das Ligas Camponesas, assassinado pouco antes do golpe de 1964 e cuja história foi revisitada pelo documentarista Eduardo Coutinho no filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984), grande clássico do cinema brasileiro. Os corpos dos habitantes mortos de Bacurau, visíveis na imagem, são desse modo, colocados em relação não apenas reais da história brasileira recente, mas também com aquelas de um passado vítimas reais do contexto político brasileiro presente, mas também passado marginalizado. Marcado pela violência e pelo apagamento da memória. O presente inscreve-se, assim, em uma cadeia de mortes que atravessa diferentes temporalidade e transforma os corpos dos habitantes de Bacurau em vestígios de uma memória histórica marginalizada.

3.5 A música contestadora do passado e seus vestígios em *Bacurau*

Como já analisamos anteriormente, *Bacurau* dialoga com vários gêneros do cinema popular, em um discurso que vai além de uma simples demonstração de cinéfilia. Essas citações adquirem um sentido político pela forma como são integradas ao discurso fílmico. Já destacamos

a referência ao trabalho de John Carpenter e sua relação alegórica com a sociedade estadunidense, especialmente a dos anos 1970, assim como já observamos que a canção do início do filme, *Objeto Não Identificado*, composta por Caetano Veloso, estabelece um diálogo com a ficção científica ao mesmo tempo que remete ao universo tropicalista dos anos 1970. O sincretismo e a mistura de culturas, características desse movimento, manifestam-se em *Bacurau* quando Domingas, pouco antes da invasão do vilarejo, oferece ao líder dos invasores, Michael, uma refeição à brasileira — guisado e suco de caju — enquanto a trilha sonora traz a canção *True,* do grupo britânico Spandau Ballet, lançada no início dos anos 1980.

Mas é com o cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970 que o filme dialoga de maneira mais intensa, por meio de diferentes temáticas e formas. Após a morte de Flávio e Maciel, assassinados pelo casal de "suldestinos", Pacote transporta seus corpos em uma caminhonete para levá-los até Lunga e seu bando. Em um movimento panorâmico para a esquerda, a câmera enquadra os restos de uma mandíbula de animal no chão e, em outro plano, o veículo passa diante de uma cruz deixada à beira do caminho. Enquanto dirige, Pacote expressa sua revolta e tristeza, com lágrimas nos olhos. Todo o trajeto é acompanhado pela canção *Réquiem para Matraga*, composta e cantada por Geraldo Vandré.

Vim aqui só pra dizer.
Ninguém há de me calar.
Se alguém tem que morrer.
Que seja pra melhorar.
Tanta vida pra viver.
Tanta vida a se acabar.
Com tanto pra se fazer.
Com tanto pra se salvar.
Você que não me entendeu.
Não perde por esperar

Essa canção foi composta para o filme *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos. Adaptado de um conto de Guimarães Rosa, o filme narra a história de Augusto Matraga, um fazendeiro violento que vive no sertão de Minas Gerais. O personagem é traído pela esposa e pelos amigos, o que o leva a uma busca pessoal e interior, em um movimento de tensão entre seu temperamento agressivo e o misticismo do qual ele não consegue mais se desvencilhar.

Em *Bacurau*, essa música imprime à sequência uma atmosfera de morte, presente já no próprio título da canção: um réquiem, uma prece fúnebre da liturgia católica. Mas a letra e os sons ritmados do violão também conferem uma dimensão de luta e revolta, estabelecendo uma ponte com as canções engajadas do período da ditadura brasileira, especialmente aquelas de Geraldo Vandré, um dos artistas mais perseguidos pelo regime militar. Sua canção *Pra Não Dizer que Não Falei de Flores*, também chamada *Caminhando*, foi apresentada em 1968 no III Festival Internacional da Canção, produzido pela TV Globo. A canção tornou-se um hino do movimento estudantil contra a ditadura, com seu refrão: "Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora, / Não espera acontecer".

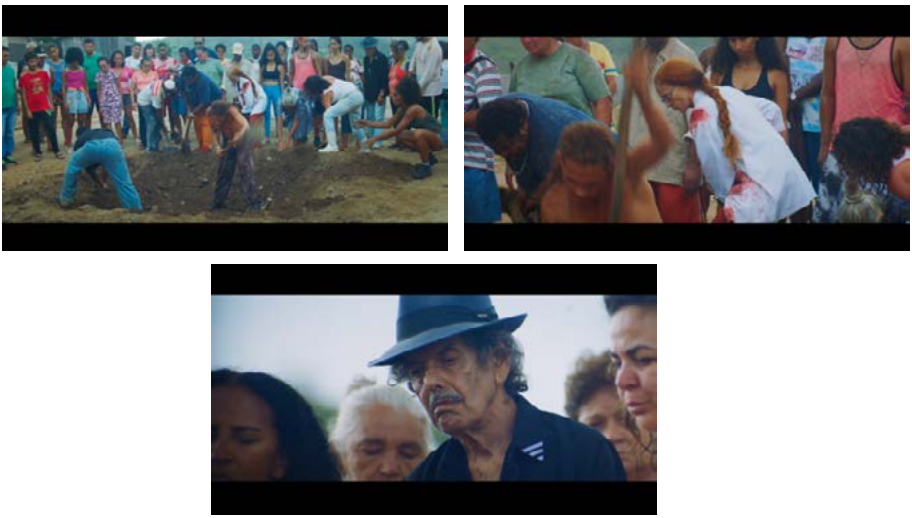
Em *Bacurau*, a canção de Vandré é um grito de revolta, não de resiliência: "Vocês que não me compreendem. Não percam tempo esperando". No filme, a música evoca as lutas contra a opressão do passado, que encontram seu reflexo no início dos ataques contra Bacurau e, posteriormente, na reação da comunidade à invasão.

Ao analisar o uso dessa canção no filme, Brendon de Alcântara Diogo destaca que:

> [...] Partindo da combinação entre a música de Vandré, que apresenta uma sonoridade amplamente potente, forte como o seu próprio ritmo, que é intenso, marcado pelo violão e pela voz de Vandré que ecoa, entendemos, a partir do título da canção que ela pode, simultaneamente, estabelecer uma relação intermidiática com a literatura, a partir da relação com a obra "*A hora e a vez de Augusto Matraga*", de João Guimarães Rosa e toda a valentia da personagem principal, remetendo à coragem que a população de Bacurau

> deve ter para enfrentar o que está por vir, bem como o período em que a música foi lançada, em 1966, durante a ditadura civil militar. (Diogo, 2022, p. 232)

A canção reaparece uma segunda vez, ao final do filme, quando o líder dos invasores é enterrado vivo. Sob o olhar da população de Bacurau, alguns moradores fecham a escotilha cavada no chão onde o sobrevivente inimigo foi empurrado. A sequência é filmada de modo a destacar a dimensão coletiva do gesto: planos abertos e fechados se alternam para mostrar homens, mulheres, crianças, personagens transgêneros — todos se unem para cobrir a abertura com areia, alguns apenas com as mãos, outros com pás ou enxadas, em um gesto coletivo de encerramento da luta contra o inimigo.



80 – *Bacurau*: o enterro do inimigo ainda vivo – todos os habitantes reunidos

A combinação das imagens, o uso de instrumentos agrícolas e a integração de uma música engajada dos anos 1960 remetem a diversas camadas temporais. Elas evocam a batalha do futuro (no tempo diegético do filme); a do presente (marcado pela chegada recente da extrema-direita ao poder); mas também as reminiscências do passado, especialmente as lutas contra a ditadura e os combates travados por

mulheres e homens dos movimentos camponeses pela terra, simbolicamente representados, nessa cena, pelos instrumentos de trabalho agrícola.

Outro momento particularmente significativo em *Bacurau* é o uso da canção *Bichos da Noite*, que acompanha, no início do filme, o funeral de Carmelita. Essa escolha musical também estabelece uma ponte com o passado e com a história do cinema brasileiro. A sequência é construída por meio da alternância entre planos abertos e closes, destacando a dimensão coletiva do ritual. O cortejo fúnebre é liderado por um pequeno carro equipado com alto-falantes e uma grande tela, na qual desfilam fotos do rosto de Carmelita, interpretada por Lia de Itamaracá[52]. É, portanto, essa imagem, ao mesmo tempo presença do espírito, intrinsecamente ligada à cultura popular, que se torna um símbolo em torno do qual todos os moradores da vila se reúnem. O DJ Urso (Jr. Black) conduz a cerimônia e, após algumas palavras sobre Carmelita, ao microfone, ele anuncia que "como é costume em nossa comunidade, deixo vocês com uma mensagem do Sr. Sérgio Ricardo". A canção passa, então, a acompanhar toda a sequência

São muitas horas da noite.
São horas do bacurau.
Jaguar avança dançando.
Dançam caipora e babau.
Festa do medo e do espanto.
De assombrações num sarau.
Furando o tronco da noite.
Um bico de pica-pau.
Andam feitiços no ar.
De um feiticeiro marau.
Mandingas e coisas feitas.
No xangô de Nicolau

52 Na noite anterior, Bacurau é invadida por uma horda de cavalos pertencentes a uma fazenda vizinha. Na manhã daquele mesmo dia, Flávio (Márcio Fecher) e Maciel (Val Júnior) haviam ido até lá e encontraram toda a família massacrada. Pressentindo o perigo, tentaram sair o mais rápido possível, mas foram interceptados e assassinados por um casal de motoqueiros do sul do Brasil que circulava pelo sertão em direção a Bacurau.

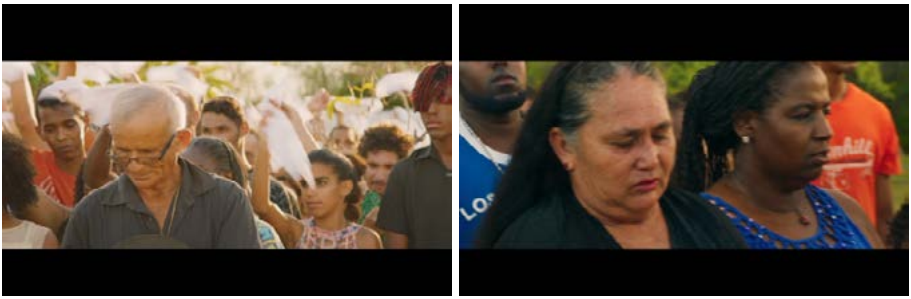
Essa canção é uma versão musicada por Sérgio Ricardo do texto de Joaquim Cardozo, *O Coronel de Macambira*, de 1963, concebido para uma adaptação teatral. A letra faz referência ao "bumba-meu-boi" e dá voz "ao povo" para falar de suas dificuldades e de sua exploração. Inspirado por seus contatos com grupos explorados da história do Nordeste, Cardozo lhes dá visibilidade ao recriar uma linguagem que também podemos ouvir em *Bacurau*, quando o repentista interpela o casal sulista. Ao analisar esse texto, o pesquisador Leonardo Davino destaca que:

> Cardozo nega o exotismo transformando-o em estado de alma de sua poética teatral de inspiração revolucionária; supera o otimismo patriótico e paternalista; e foca na espoliação econômica do "pobre". O eu-lírico e o eu-participante se equilibram no mesmo parâmetro semântico que o bacurau é, e sem redundância retórico-sentimental sondam o humano. (Davino, 2020)

Leonardo Davino afirma que "o repente de viola [o repentista] e as redondilhas do cordel dão o tom e o ritmo da peça e a atmosfera do filme". Segundo ele, "Sérgio Ricardo cria uma melodia processional apaixonada (clímax vocal de espanto e assombro, de soluços e lamentações: 'au, au, au, aaau'), tirando o melhor proveito dos registros melódicos do texto". A letra da canção evoca o universo rural do Nordeste, com seus animais e figuras mágicas e místicas oriundas da cultura indígena e afro-brasileira. Entre esses personagens, está o bacurau, o pássaro negro que só sai tarde da noite, um animal "brabo", como explica a dona do pequeno bar/mercearia aos dois "sulistas".

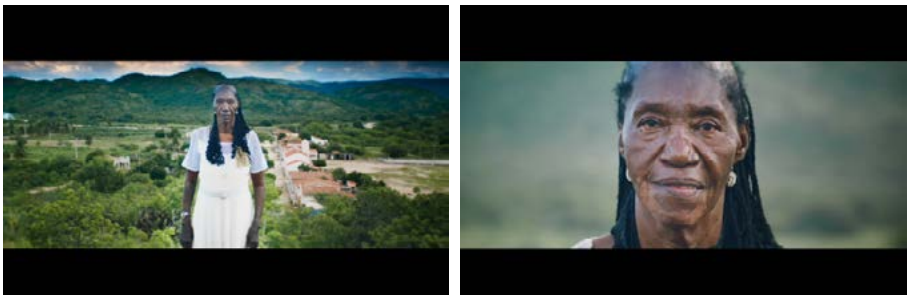






81 – *Bacurau*: o enterro de Carmelita ao som da canção Bichos da Noite: ritual coletivo que une a comunidade em torno de uma figura ancestral e da memória popular.

Na sequência do enterro, a canção diegética enfatiza a dimensão coletiva do ritual, ao mesmo tempo que instaura um clima místico e misterioso. Essa atmosfera culmina na chegada ao cemitério, onde, em um campo-contracampo, vemos em close o rosto de Teresa e, em seguida, a água que transborda do caixão de sua avó. Trata-se de uma alusão ao cinema fantástico que antecipa, de certo modo, o retorno da personagem Carmelita no final do filme. Ela se torna, então, uma figura espectral que, ao fazer surgir diante do invasor Michael um morador de Bacurau – cuja aparência remete à de um velho cangaceiro –, o impede de cometer suicídio.



82 – *Bacurau*: o retorno espectral de Carmelita no final do filme.

Além da cultura popular, a voz de Sérgio Ricardo também evoca um passado associado aos engajamentos políticos da "música de

protesto" das décadas de 1960 e 1970. Assim como Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo é uma figura importante da cena musical e artística desse período e desse gênero de música, que marcou profundamente a época da ditadura civil-militar brasileira. Segundo Davino, "a canção de protesto" no Brasil:

> […] alinhada ao fortalecimento da identidade latino-americana promovida pela Revolução Cubana de 1959, no Brasil, [...] vai propor a valorização da brasilidade e a união nacional e latinoamericana em torno da defesa e da salvaguarda desta identidade, que naquele momento significava o encontro com a "música de raiz" e a "fé no povo". (Davino, 2020)

Além disso, Sérgio Ricardo compôs a trilha sonora de três filmes de Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), cujos vestígios estão presentes na obra de Mendonça e Dornelles, especialmente na maneira de conceber a violência como forma de resistência.

3.6 A violência e suas reminiscências do passado

Se os primeiros filmes de Kleber Mendonça Filho estabelecem certas relações com os de Glauber Rocha, especialmente na forma como abordam questões alegóricas, *Bacurau* parece, no entanto, aproximar-se ainda mais do universo glauberiano. Como aponta Ismail Xavier (1987), Glauber Rocha pertence "a uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma consciência histórica aguçada, sempre atentos aos vínculos entre cultura e política" (p. 145). Em Rocha, "o desejo da história" é gerado por uma "pulsão totalizante", por meio da qual o passado se insere no presente de lutas, dominação e resistências, "em um mundo que se revela sempre orientado no eixo do tempo, tendendo a uma inevitável libertação do oprimido" (1987, p. 149).

Essa maneira totalizadora de conceber a história nos filmes de Rocha lembra, em certa medida, a forma como o passado é convocado

em *O Som ao Redor* e *Aquarius*. No entanto, nesses dois filmes, embora o olhar permaneça crítico, o ponto de vista é o dos opressores e das elites, o que representa uma mudança considerável no cinema brasileiro dos últimos anos, como já analisado na segunda parte deste trabalho. Por outro lado, quando Mendonça e Dornelles situam a trama de *Bacurau* no sertão, o filme já se encontra carregado desse passado histórico e cinematográfico — ainda que, como visto na análise de *Árido Movie*, as questões da região sejam abordadas sob novas perspectivas, a exemplo de outras produções recentes sobre o sertão.

Em *Bacurau*, assim como no Cinema Novo, o Nordeste — e principalmente o sertão — inscreve-se como um espaço alegórico para refletir sobre os problemas da sociedade brasileira. Trata-se de um espaço de "revoluções" e resistência, numa perspectiva diferente daquela imaginada por intelectuais e por uma certa elite regional. O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior identifica essas mudanças entre escritores e escritoras da região a partir dos anos 1930, mas também no cinema brasileiro do final dos anos 1950, fortemente influenciado por essa literatura. Segundo Albuquerque Júnior, a partir desse momento

> [...] um Nordeste que olhava sem saudade para a casa-grande, que sentia o mesmo desconforto com o presente, mas que também virava as costas para o passado, para olhar em direção ao futuro. Um Nordeste construído como espaço das utopias, como lugar do sonho com um novo amanhã, como território da revolta contra a miséria e as injustiças. Um lugar onde a preocupação com a nação e com a região se encontrava com a preocupação com o "povo", com os trabalhadores e com os operários. Um espaço não mais preocupado com a memória, mas com o "fazer história". Um espaço conflituoso, atravessado pelas lutas sociais, "pela busca do poder". Um espaço fragmentado, em busca de uma nova totalização, de um novo encontro com a universalidade. Um Nordeste não mais assentado na tradição e na continuação, mas sim na revolução e na ruptura. Um espaço em busca de uma nova identidade cultural e política, cuja essência só uma "estética revolucioná-

> ria" seria capaz de expressar. Nordeste, território de um futuro a ser criado não apenas pelas artes da política, mas também pela política das artes. (Albuquerque Júnior, 2001, p. 183)

Nessa perspectiva de uma estética revolucionária, o historiador analisa a literatura de Jorge Amado e Graciliano Ramos, as obras pictóricas de Di Cavalcanti, Carybé e Candido Portinari, mas também a poesia de João Cabral de Melo Neto. No campo cinematográfico, Albuquerque Júnior se interessa pelas transformações da produção brasileira a partir dos filmes do Cinema Novo, dando destaque ao cinema de Glauber Rocha. Ele ressalta as particularidades da temporalidade no cinema de Glauber Rocha e afirma que tanto seus personagens quanto a trama de seus filmes oscilam entre a temporalidade da história — "descontínua, múltipla, em movimento" — e aquela "do mito, cíclica, repetitiva, cósmica". Essa forma de conceber a temporalidade parece, portanto, aprisionar os personagens em um tempo sufocante e repetitivo, no qual presente e passado se entrelaçam e o futuro parece não existir. Esse aprisionamento acompanha uma forma de pensar o sertão como um espaço fechado, como já destacamos, ainda que se encontre uma abertura na última sequência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, quando Rosa e Manoel correm em direção ao mar com o qual tanto sonharam ao longo de todo o filme.

Nos dois primeiros filmes de Kleber Mendonça Filho, essas temporalidades nos parecem mais abertas, pois o tempo em que se desenrolam está claramente ligado ao período de sua produção, enquanto outros tempos surgem sob a forma de vestígios fantasmáticos do passado.

Em *Bacurau*, por outro lado, essas temporalidades são trabalhadas na construção dos personagens, que encontram uma genealogia e seus duplos no passado, ao mesmo tempo em que estão inseridos no presente — ou mesmo no futuro —, em uma multiplicidade temporal possibilitada pela narrativa distópica, que articula simultaneamente presente e passado.

Além disso, para além dessa forma de trabalhar o passado no presente, *Bacurau* apresenta outra característica que também remete aos filmes de Glauber Rocha: o tratamento da violência. Em Rocha, a história está conectada à violência — ou melhor, uma "estética da

violência" é evocada em um plano simbólico, como formula seu manifesto da fome de 1965:

> [...] do Cinema Novo: uma estética da violência, mais que primitiva, é revolucionária; eis o ponto de partida para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; é apenas ao tomar consciência de sua possibilidade única — a violência — que o colonizador pode entender, através do horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não pega em armas, o colonizado é um escravo: foi necessário que o primeiro policial fosse morto para que o francês percebesse um argelino. (Rocha, xxx, p. 175)

Em sua análise da obra de Glauber Rocha, Ismail Xavier compara sua formulação da estética da violência àquela proposta por Frantz Fanon no contexto da luta de libertação nacional nos países colonizados. Ambos defendem "a legitimidade da violência como única resposta possível do homem colonizado diante da dominação que lhe é imposta". No entanto, Xavier também destaca as diferenças na maneira como Rocha e Fanon concebem a estratégia da violência. Como afirma Ismail Xavier,

> [...] O manifesto de Rocha se refere à produção cultural (o cinema), enquanto o texto de Fanon se refere a um processo real de luta armada em curso na África no momento de sua redação — processo ao qual Rocha nos remete por meio da exemplificação que encerra sua metáfora. Onde Fanon diria: "a violência, mais que primitiva, é revolucionária", no argumento de *Os condenados da terra*, Rocha acrescenta: "a estética da violência, mais que primitiva, é revolucionária". (Xavier, 2002, 176)

Luiz Carlos Maciel aproxima *Deus e o Diabo na Terra do Sol* do gênero western, identificado como uma "metafísica da violência", enquanto Rocha subverte esse modelo por meio daquilo que Maciel chama de "dialética da violência" (Maciel, 1965, p. 214). Como afirma Rosane Kaminski (2023), os anos 1960 "ofereceram vários exemplos de violência social transmutada em propostas estéticas

violentas, geralmente estruturadas em torno de estratégias de subversão da linguagem".

A violência atravessa *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em várias ocasiões: logo no início do filme, quando Manoel é espancado pelo latifundiário e, ao se voltar contra ele, o mata; quando Sebastião agride a prostituta em um bordel; na figura de Corisco, representante do banditismo do cangaço, que estupra a esposa do latifundiário e corta seus órgãos genitais; ou ainda na ação de Rosa, que mata Sebastião e liberta Manoel de seu fanatismo cego.

As relações entre a estética da fome e a violência se intensificam no filme seguinte, *Terra em Transe*, de 1967, uma alegoria do golpe de Estado de 1964, como declarou Glauber Rocha no manifesto *Estética do Sonho*, apresentado durante uma conferência em Nova York em 1971. Segundo Kaminski, nesse manifesto, a importância da violência estética se inscreve em uma reação à "situação colonial" ou aos "racionalismos colonizadores". Ivana Bentes, em sua análise desse manifesto, identifica o sentido estético, ético e místico que o cineasta brasileiro atribui à palavra Revolução. Como explica Bentes:

> [...] nos seus filmes, o povo é chicoteado, espancado, amordaçado, fuzilado. Ao invés de condenar "moralmente" a violência e exploração, representa essa violência com tal radicalidade e força que ela passa a ser um intolerável para o espectador. Não se trata de uma "espetacularização" da violência ou sentimentalização da impotência. Para Glauber, a violência é "um amor de ação e transformação". O marxismo de Glauber tem algo de sádico e histérico, de apocalíptico e messiânico. Para explodir, a revolução tem que ser precedida por um crime ou massacre. Daí seus filmes tematizarem confrontos, violências, transes, mais do que alianças ou apaziguamentos. Mesmo as celebrações em seus filmes surgem como momentos de rebeldia, anarquia e liberdade. Em Glauber podemos falar de uma pedagogia da violência que responderia a uma questão crucial: como passar da "alienação" e passividade à resistência e atividade? (Bentes,2002, p. 5)

Na segunda parte deste trabalho, já destacamos como, em *Aquarius* e, especialmente, em *O Som ao Redor*, a violência é representada de maneira particular, como algo que paira sobre a narrativa, mas que nunca se encontra no centro do enquadramento, permanecendo nos espaços do fora campo. Em *Bacurau*, ao contrário, os diretores tratam a violência de forma extremamente explícita. A primeira sequência de violência é aquela em que Flávio e Maciel, que foram verificar o que acontecera em uma fazenda próxima a Bacurau, são assassinados a queima-roupa pelos "suldestinos" que haviam cruzado com eles pouco antes de chegarem à fazenda. O plano/contraplano é usado para filmar esse encontro, mas aqui, a violência é encenada do ponto de vista dos estrangeiros: pouco antes de sacarem suas armas, o plano subjetivo nos mostra a tela do drone usado pelos invasores para vigiar a região, e é nessa tela que vemos, em plongée e "ao vivo", o assassinato dos dois homens. Pouco depois, é o casal do Sul do Brasil que, por sua vez, é friamente executado, também a queima-roupa, pelos invasores estadunidenses. A sequência é seguida por planos que mostram toda a família assassinada em sua fazenda.





83 – *Bacurau*: em planos sucessivos, imagens da violência dos invasores estrangeiros

Esses planos fixos que se sucedem, mostrando a violência exercida pelos invasores, preparam a introdução da canção de Geraldo Vandré que, à maneira do cinema de Glauber Rocha, propõe uma reação à violência:

"Tanta vida a terminar / Tantas coisas a fazer / Tantas coisas a salvar / Vocês que não me compreendem / Não percam tempo esperando".

A reação a essa violência — que atinge até mesmo uma criança, friamente assassinada — encontra sua força na coletividade. O filme recorre ao passado para propor formas de resistência por meio de uma estética da violência extraída de um cinema popular, o que pode ajudar explicar parte de seu sucesso.

3.7 *Bacurau*: será mesmo resistência?

No debate sobre a recepção do filme, alguns críticos apontam a violência como um aspecto negativo de *Bacurau*. Entre eles, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019) questiona o filme como símbolo de resistência, principalmente, por meio de um "imaginário de transformação radical da sociedade como uso da violência". O historiador questiona essa interpretação, argumentando que o filme mobiliza um imaginário revolucionário marcado pela violência, pelo sangue e pela eliminação do inimigo, o que, segundo ele, acabaria por mobilizar um imaginário revolucionário, jacobino e violento. Para o autor, essa dimensão poderia aproximar, paradoxalmente, o imaginário da esquerda daquele das forças reacionárias que o filme pretende combater. Isso o leva a

afirmar que *Bacurau*, "em muitos aspectos, presta um enorme desserviço para a necessária elaboração de um novo imaginário político por parte das forças de esquerda".

Analisando detalhadamente o que ocorre no filme, vemos que ele apresenta uma comunidade que tenta se organizar em relação ao poder político manipulador e corrupto como vemos na chegada do prefeito responsável pela retenção da água. Após sua passagem por Bacurau, acompanhado de sua comitiva, que literalmente despeja livros rasgados e remédios vencidos para a população, os moradores se reúniam e decidem conjuntamente o que fazer com os presentes adulterados deixados pelo prefeito.

Durval Muniz de Albuquerque interpreta esta proposta como anacrônica nostalgia da vida comunitária, "da vida da cidade pequena, dos sertões, um certo pastoralismo nostálgico", segundo ele, "tao característico das esquerdas anos sessenta". Assim, o autor assinala um maniqueísmo presente no filme entre os de fora que representam o mal – os invasores, os estrangeiros, os alienígenas, e os de dentro, os da comunidade, os da pequena sociedade local que representariam o bem.

No entanto, embora a dimensão coletiva de *Bacurau* seja destacada, especialmente sua união diante da invasão, o vilarejo está longe de ser mostrado como um lugar idílico e homogêneo. Em um artigo anterior, analisamos as questões relativas às representações de gênero na formação do espaço no filme. Ao traçar uma cartografia dos espaços ocupados pelos personagens, constatamos que tanto Lunga quanto a personagem transgênero Darlene se encontram à margem da comunidade: "Elxs estão entre os dois lados, mas não se voltam para o exterior; são forças centrípetas, guerreiros fronteiriços marginalizados" (Da Silva, Valasco, 2021). O bordel está instalado às portas do vilarejo, e Darlene, juntamente com aquelas e aqueles que ali trabalham, desempenha a função de vigiar as pessoas desconhecidas que se dirigem a Bacurau, ficando, por isso, muito mais expostas a possíveis agressões.

Em seu artigo, Muniz de Albuquerque, mas igualmente outros críticos do filme interpretam sua dimensão coletiva de uma forma idílica, sem levar em conta a diversidade dos personagens em termos de gênero, classe ou raça. Por exemplo, Claudio (Buda Lira) e Nelinha (Fabíola

Líper) formam um casal de classe média de Bacurau, o que contraria a visão homogênea e simplificadora frequentemente atribuída à comunidade. Essa perspectiva remete, de certo modo, àquela que operava, mais de um século antes, na descrição desprezível, simplista e reducionista da população de Canudos. Na realidade, historiadores e historiadoras demonstraram que a população de Canudos era extremamente diversa, especialmente em termos de classes sociais (Hoornaert, 1997).

Voltando ao filme antes dos ataques e postura de resistência da população de Bacurau, a passagem do casal sudestino pela cidade provoca surpresa entre os moradores, que insistem para que eles vistem o museu local. Em *Bacurau*, é justamente o compartilhamento de uma memória coletiva — e, sobretudo, de uma memória histórica, materializada no museu — que permite unir um grupo tão heterogêneo em termos de relações sociais de gênero, classe e raça. O museu em Bacurau se inscreveria em ume concepção de George Didi-Huberman de montagem, autor citado no artigo de Muniz de Albuquerque, mas cuja perspectiva não é efetivamente mobilizada como arcabolso teórico para sustentar as críticas ao filme.

Como já havíamos destacado anteriormente, para Didi-Huberman, uma imagem nunca é totalmente compreendida de forma isolada. Ela ganha força quando colocada em relação com outras imagens, outros tempos e outros fragmentos. A montagem cinematográfica faz, portanto, algo semelhante ao museu: coloca tempos diferentes em contato. O museu constitui, assim, uma espécie de montagem dentro da montagem cinematográfica. Ele oferece ao espectador um modelo reduzido da própria operação histórica realizada pelo filme.

Se, antes do ataque, a cidade, Bacurau é apresentada em toda a essa complexidade, uma vez deflagrado o ataque, a comunidade se organiza para enfrentar os invasores. Esse aspecto deve ser levado em consideração para compreender a maneira como a violência praticada pelos moradores é trabalhada no filme: ela aparece, sobretudo, como uma reação aos ataques sofridos e como uma forma de proteção diante da violência dos adversários.

Em seu artigo, Muniz de Albuquerque aponta o caráter catártico do filme e efeito produzido nas plateias brasileiras, algo que também

presente no final *Aquarius*. Esse efeito pode ser compreendido a partir das escolhas de uma cinematografia que se articula constantemente entre os gêneros cinematográficos populares e o cinema de autor. Além disso, o artigo destaca as referências ao Cinema Novo, que, segundo sua interpretação, alimentaria o mesmo imaginário do Nordeste e teria possibilitado o reconhecimento alcançado no do Festival de Cannes, "em tempos de distopia, e não de utopia".

Acreditamos que é nesse engajamento estético do Cinema Novo que ele encontra respostas políticas. A articulação dessas camadas temporais tão distintas confere ao filme um caráter anacrônico, respaldado no artigo de Albuquerque e criticado por outras críticos na época de seu lançamento. Assim, Demétrio Magnoli (2019) aproxima *Bacurau* do cinema de Glauber Rocha que, em sua época, "estabeleceu o teorema político do terceiro-mundismo no cinema brasileiro", e vê na trama do filme de Mendonça e Dornelles "um abecedário do PCdoB (Partido Comunista do Brasil), segundo o qual a burguesia nacional se alia ao imperialismo para massacrar o povo".

Uma crítica que termina por colocar esquerda e direita brasileiras no mesmo patamar: segundo Magnoli, no Brasil, se a ultradireita é "feroz, caricata e lunática", a esquerda é "anacrônica, primitiva e mistificadora" (2019).

Em uma linha semelhante, Hubert Alquéres inicia sua análise do filme referindo-se ao discurso da esquerda brasileira dos anos 1970, segundo o qual o atraso do Brasil estaria ligado à exploração do imperialismo americano, apoiado pelos proprietários de terras e pela burguesia urbana, todos adeptos da capitulação do país. Segundo Alquéres (2019), "meio século depois, esse relato — que já era anacrônico e que marcou a produção cultural da época — é recriado pelo filme *Bacurau* [...]. Os diretores reinterpretam o Brasil através do prisma maniqueísta do terceiro-mundismo".

Ressaltamos desde já que essas críticas retomam um discurso utilizado pela extrema-direita e por parte da direita brasileiras, assimilando todas as propostas em favor de uma sociedade inclusiva e baseada na redistribuição de riquezas ao retorno do velho comunismo do passado, alimentado pelo medo desse fantasma. Além disso, *Bacurau* estreia nos

cinemas justamente quando o período da ditadura dos anos 1960 a 1980 — baseado no tripé "Deus, Pátria e Família" — é instrumentalizado em um contexto político dominado por grupos como os latifundiários, as igrejas evangélicas e certos setores da polícia e das Forças Armadas.

No caos das eleições de 2018, e na esteira da ascensão de Donald Trump ao poder nos Estados Unidos pouco tempo antes, Jair Messias Bolsonaro é eleito presidente da República do Brasil, sustentando um discurso de divisão e violência, defendendo o uso de armas de fogo e assumindo posições abertamente misóginas, homofóbicas e racistas. A estratégia da extrema-direita brasileira consiste justamente em reinterpretar o período da ditadura civil-militar como um grande momento da história do Brasil, especialmente por meio de um discurso anticomunista diretamente herdado daquele período — ou mesmo das décadas de 1930/1950.

Nesse contexto, o anacronismo que caracteriza *Bacurau*, por meio dessa estética da violência, pose ser compreendido como uma forma, para as comunidades visadas, de se apropriar da violência "como ferramenta de empoderamento e resistência. Uma possível saída da posição de vítima para a de vingador", como afirmou Ivana Bentes (2019). Isso porque, "diante de um neoliberalismo que fracassou em sua utopia mercantil, diante de uma democracia em agonia, os sujeitos, os cidadãos, a comunidade também querem compartilhar e participar da violência como forma de resistência e sobrevivência".

Em *Bacurau*, essa resistência se dá por meio de uma recapitulação do cinema engajado de Glauber Rocha que, segundo Ismail Xavier (1987, p. 192), fazia ele mesmo um inventário da história das lutas camponesas para mostrar que a revolução faz parte intrínseca do destino do sertão, "não apenas porque há injustiças flagrantes no presente, mas, sobretudo, porque há uma continuidade entre a tradição de rebelião do passado e a futura libertação pela violência".

Essa maneira de conceber a abertura do passado para analisar o presente e oferecer esperança ao futuro ecoa as propostas de Walter Benjamin para pensar a história, muito distante de um ponto de vista nostálgico e imutável. O filósofo vai ainda mais longe ao imaginar que essa abertura poderia, possivelmente, fazer justiça a todas as vítimas

do passado. Segundo ele, a ideia de superação da injustiça passa pela consciência histórica, que levaria a uma redenção — conceito presente em sua tese II:

> [...] um dos traços mais surpreendentes da alma humana, ao lado de tanto egoísmo nos detalhes, é que o Presente, em geral, não tenha inveja do seu futuro." Essa reflexão de Lotze leva a pensar que nossa imagem da felicidade é inteiramente marcada pelo tempo ao qual nossa própria existência agora nos relegou. A felicidade que poderíamos invejar diz respeito apenas ao ar que respiramos, aos homens com quem poderíamos ter conversado, às mulheres que poderiam ter se entregado a nós. Em outras palavras, a imagem da felicidade é inseparável da da redenção. O mesmo ocorre com a imagem do passado que a História faz sua. O passado carrega consigo um índice secreto que o remete à redenção. Não é ao nosso redor que ainda paira um pouco do ar outrora respirado pelos mortos? [...] Existe um pacto tácito entre as gerações passadas e a nossa. Na Terra, nós fomos esperados. A nós, como a cada geração precedente, foi concedida uma fraca força messiânica sobre a qual o passado tem um direito. Esse direito, é justo não negligencia-lo. Quem professa o materialismo histórico sabe disso. (Walter em Löwy, 2018, p. 60-61)

Esse texto traz indícios de uma das fontes importantes nas quais Benjamin se apoia para sua filosofia da história, a saber, a tradição judaica em sua rememoração do passado. Ao analisar essa tese II, Michael Löwy destaca que, no *Livro das Passagens*, Benjamin cita diversas vezes Hermann Lotze, cuja visão ética e religiosa da história lhe interessava particularmente. Benjamin presta atenção especial à ideia de uma noção de progresso que se realiza também "para as gerações passadas, de forma misteriosa". Se Benjamin se apoia no messianismo, não se trata de esperar por um messias para realizar essa redenção, mas de constatar, como afirma na tese número II, que a fraca força messiânica foi concedida "a nós [...], como a cada geração anterior".

Jacques Derrida, em *Espectros de Marx*, aborda essa temática e se apoia no pensamento de Benjamin para propor o que ele chama

de "uma messianicidade sem messianismo". Ao fazê-lo, interessa-se por uma concepção de tempo heterogêneo e , distante e descontínua, distante tanto da continuidade do paradigma progressista quanto de uma temporalidade homogênea. Em Derrida, essa messianicidade não se baseia em uma concepção religiosa, como ele próprio afirma:

> Uma messianicidade sem messianismo não é um messianismo enfraquecido, uma força diminuída da expectativa messiânica. Trata-se de uma outra estrutura, uma estrutura da existência que tento levar em conta menos por referência a tradições religiosas do que a possibilidades cuja análise eu gostaria de prosseguir, refinar, complicar e contestar. (Derrida, 2002, p. 70)

Esse tempo heterogêneo e essa abertura da história fornecem uma grade de análise útil para compreender como o passado é trabalhado em *Bacurau*. Já apontamos semelhanças e diferenças em relação ao cinema de Glauber Rocha, mas podemos observar que a relação desse cinema com a história o aproxima de uma abertura e de uma rememoração voltada à reparação das injustiças do passado. Ismail Xavier nos alerta, contudo, para evitarmos uma leitura simplista, segundo a qual o cinema político de Glauber se basearia numa tradição de esquerda que combate as alienações religiosas. Embora ele adote uma posição crítica em relação à religião, Rocha faz coexistirem, em seus filmes, a referência marxista e a matriz religiosa, como afirma Xavier: "em Rocha, as lições sobre a luta de classes coexistem com uma recuperação do sagrado que é, por sua vez, sincrética, abrangente — judaica, cristã, africana, indígena" (Xavier, 1987, p. 206). Trata-se de uma perspectiva que remete ao conceito formulado por Benjamin de "fraca força messiânica", com a pretensão de reparação da opressão das gerações passadas.

Essa rememoração também está presente em *Bacurau*, cuja inspiração religiosa se aproxima mais das culturas indígena e afro-brasileira do que a um catolicismo fanático característico de certas representações do sertão. Durante o velório dos corpos das duas primeiras vítimas, os planos que mostram a população velando os corpos, acompanhados

pela música de Carpenter, podem evocar um rito católico ou cristão. Esses planos, porém, são filmados ao ar livre, e não no interior da igreja do vilarejo. Além disso, alternam-se com outros em que vemos a população jogando capoeira, o que deixa em aberto uma interpretação que aponta para certo sincretismo religioso.

Por sua vez, o personagem Damiano inscreve-se em um universo mágico situado entre as culturas indígena e afro-brasileira: ele comercializa ervas medicinais e é quem distribui a pílula alucinógena a todos os habitantes, preparando-os para o combate. Pouco antes de ser atacado, Damiano é filmado nu, cuidando de suas plantas e ervas, em planos que podem ser lindos com um reforço dos laços do personagem com a natureza e a cultura dos povos indígenas.



84 – *Bacurau*: o personagem de Damiano se inscreve em uma representação do universo indígena e afro-brasileiro.

A luta em *Bacurau* inscreve-se, portanto, no âmbito de um coletivo caracterizado por uma mistura de classes, gêneros, raças e universos muito distintos. Isso é ilustrado em várias sequências, pela alternância já mencionada entre planos coletivos e closes dos rostos de diferentes personagens que não desempenham um papel específico na trama, mas que contribuem para a representação do corpo social de Bacurau. Mais do que a religião, é a memória do passado que constitui a base da vida coletiva, daí a importância do museu. É nessa rememoração das lutas do passado que os habitantes encontram sua força, o que os conduz a uma espécie de reparação das injustiças sociais, como na sequência final do filme, quando os moradores saem de seus esconderijos. Aqui, a mise-en-scène retoma o procedimento que valoriza o coletivo,

com a alternância entre planos de grupos e rostos de uma população mestiça. Nessa sequência conclusiva, são pronunciados os nomes das vítimas, tanto da agressão recém-sofrida por Bacurau quanto das lutas do passado, o que confere uma "pretensão" reparadora de redenção, segundo uma lógica benjaminiana.

Essa mesma lógica também está presente durante toda a sequência da luta no interior do museu, quando Lunga sai do porão e decapita violentamente dois invasores estrangeiros, sob os olhos dos sertanejos fotografados e expostos nas paredes do museu. As cabeças, em seguida, são exibidas diante da igreja e fotografadas pela população da cidade. Toda essa sequência é ambígua, misturando a catarse do cinema clássico hollywoodiano e a violência pedagógica do cinema de Rocha. As injustiças sociais sofridas pelos oprimidos encontram uma foram de reparação na ação desse cangaceiro queer, inserido em uma subalternidade pós-moderna, que, simbolicamente, redime as cabeças de Lampião, Maria Bonita e seus companheiros, cortadas em 1938 pela polícia e posteriormente exibidas durante anos. A iconografia do cangaço é, assim, revisitada a partir de uma lógica de resistência simbólica às desigualdades que afetam essa região, encarnada pela personagem de Lunga. Essa figura remete, por sua vez, aos grupos subalternizados visados pelos discursos da extrema-direita, no Brasil e em outros contextos.

Conclusão

Ao longo deste livro, procuramos compreender de que maneira o cinema contemporâneo de Pernambuco estabelece uma relação particular com o passado. Mais do que identificar filmes que tematizam acontecimentos históricos ou que retomam explicitamente determinadas formas de representação do passado, interessou-nos observar como diferentes temporalidades sobrevivem nas imagens e como seus vestígios continuam a agir sobre o presente. Fantasmas, ruínas e sertão constituem, nesse sentido, menos três objetos distintos do que três formas de apreender uma mesma experiência temporal: a persistência daquilo que, embora aparentemente desaparecido, continua a produzir efeitos, imagens, conflitos e memórias.

A hipótese que orientou este trabalho pode agora ser retomada de maneira mais precisa: o cinema contemporâneo de Pernambuco constrói uma verdadeira poética da sobrevivência do passado. Os filmes aqui estudados não procuram restaurar uma continuidade histórica perdida, nem reconstituir um passado estável que pudesse ser recuperado integralmente. Ao contrário, trabalham com fragmentos, restos, imagens descontínuas, espaços deteriorados, corpos, fotografias, canções, objetos e memórias. O passado chega ao presente de maneira incompleta, deslocada e frequentemente perturbadora e, é justamente essa condição fragmentária que torna possível sua potência crítica.

Desde os anos 1990, o cinema de Pernambuco vem se consolidando progressivamente como uma referência importante na produção cinematográfica brasileira. Analisamos as razões que possibilitaram esse florescimento. Algumas estão ligadas ao contexto histórico e cultural desse estado do Nordeste; outras, às políticas de financiamento implementadas, ao longo dos anos, pelos governos federais e locais, como descrevemos na primeira parte deste trabalho.

A análise da filmografia produzida em Pernambuco permitiu-nos destacar várias de suas especificidades, principalmente a relação que certos filmes mantêm com o passado do Brasil e da região. No entanto, para além dos filmes históricos, interessamo-nos especificamen-

te por aqueles nos quais o passado surge sob a forma de "fragmentos" que invadem o presente dos relatos fílmicos. Nosso recorte incide sobre filmes que se caracterizam por essa relação específica entre passado e presente, abordada segundo três modalidades diferentes.

Na primeira modalidade, as relações com o passado escravagista assumem uma forma espectral e assombram os personagens dos filmes realizados nos anos 2000. Nossas análises demonstraram que as diretoras e diretores dessas obras encontraram no cinema de horror uma inspiração para construir uma mise-en-scène em que os fantasmas do passado remetem às desigualdades raciais e sociais do Brasil atual. Em vários filmes brasileiros produzidos fora de Pernambuco, as relações entre senhores e escravizados assombram os vínculos sociais contemporâneos entre patrões e empregados; os filmes de Pernambuco, por sua vez, são mais intensamente assombrados pelo espectro das teorias do sociólogo Gilberto Freyre, natural desse estado, cuja influência permanece viva.

Em *O Som ao Redor* e *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, o engenho de açúcar – o espaço colonial composto pela casa-grande, terras agrícolas e moradias dos escravizados, pensado por Freyre como espaço essencial para o encontro das raças e a formação do Brasil – materializa-se em Setubal, um bairro de Boa Viagem, no Recife. Destacamos que a mise-en-scène desses dois filmes reforça a presença fantasmática do passado, sobretudo por meio do ritmo da montagem e da trilha sonora. O que está fora de campo constitui outro aspecto importante dessa construção, criando uma atmosfera de tensão e expectativa — expressão do medo da elite e da classe média em relação às camadas populares e racializadas. Além disso, vestígios das lutas camponesas surgem ao longo das narrativas fílmicas, especialmente em *O Som ao Redor*, fruto da abertura do passado em uma relação anacrônica que problematiza o presente.

O filme *Açúcar,* de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, inspira-se no fantasma de Gilberto Freyre, em uma Casa-Grande que se transforma em casa assombrada. O filme encena as mesmas tensões entre patrões e empregados herdadas do passado escravocrata, ao mesmo tempo que aborda problemáticas relativas às mestiçagens por meio da

personagem Bethânia, que é ela própria um fantasma. A obra remete ao mito da democracia racial concebido por Freyre. Tanto em Mendonça quanto em Pinheiro e Oliveira, o ponto de vista permanece o da Casa-Grande. É por isso que os traços do passado colonial em seus filmes ecoam ainda mais intensamente no presente — o das primeiras gestões do governo Lula —, marcado pelo surgimento de uma classe emergente que coloca em alerta as antigas elites herdeiras das relações escravistas do passado.

Em uma segunda modalidade, os vestígios surgem entre as ruínas do centro do Recife. Optamos por analisar a obra de Daniel Aragão, Cláudio Assis e André Antônio — cineastas de duas gerações diferentes do cinema pernambucano —, sinal de que mudanças profundas na produção audiovisual desse estado do Nordeste ocorreram durante o período estudado. Figura importante da Retomada do cinema de Pernambuco no fim dos anos 1990, Cláudio Assis recorre, em seu cinema, à estética e à irreverência do Manguebeat — movimento musical influenciado pelo engajamento social do geógrafo Josué de Castro, que propunha uma fusão entre as raízes populares da cultura regional e os ritmos musicais internacionais. No centro de seus dois filmes *Amarelo Manga* e *Febre do Rato*, estão as classes populares que habitam as ruínas do centro da cidade, personagens imersos em uma realidade grotesca, barroca e caótica.

Como nos filmes de Cláudio Assis, *A Seita* nos conduz pelas ruínas da cidade. Mas, diferentemente daqueles, a fotografia, a luz, a trilha sonora e os enquadramentos aqui apresentam aqui um Recife vazio, em um futuro impregnado pelo passado. O diretor André Antônio pertence a outra geração de cineastas pernambucanos que, com acesso à internet e às redes sociais, pôde imaginar outros modelos de produção e difusão, engajando-se em novos debates sobre o lugar dos grupos subalternos — especialmente o universo queer, que estrutura a narrativa e as escolhas estéticas do filme. Mesmo criando um mundo distópico para abordar questões contemporâneas, *A Seita* apresenta um protagonista assombrado pelo passado que emerge das ruínas do Recife.

Na última parte deste trabalho, estudamos uma terceira modalidade de relação com o passado, voltada aos filmes situados no interior

do Nordeste, o sertão. Os filmes *Árido Movie*, de Lírio Ferreira, e *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, passam-se nesse espaço semiárido, carregado do imaginário da construção da identidade brasileira. Em *Árido Movie*, os vestígios do Cinema Novo surgem como ponto de partida para retomar problemáticas do passado, atualizadas no contexto contemporâneo. O passado ressurge no filme para iluminar questões diferentes daquelas abordadas pelos diretores dos anos 1960 e 1970: o sertão é, sim, assombrado pelo passado, mas também é aberto, múltiplo e diverso.

Em nossa análise de *Bacurau*, mostramos como os diretores, em continuidade aos dois filmes anteriores de Mendonça, utilizam imagens sobreviventes do passado. O longa inspira-se em vários gêneros cinematográficos — como o western, o terror e a ficção científica —, gêneros populares que permitem alcançar um público bastante diverso. Neste filme, os vestígios do passado manifestam-se, na mise-en-scène e no enredo, de três formas principais. A primeira é o museu, localizado no centro da cidade de Bacurau, um dos lugares-chave de conexão com o passado do povo do sertão. A segunda aparece no roteiro, por meio de várias referências à Guerra de Canudos e aos cangaceiros, em especial à figura reatualizada, queer e pós-moderna de Lunga, sempre reapresentada como força de resistência. A terceira diz respeito aos vínculos de *Bacurau* com o cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970 e com o universo alegórico do Cinema Novo, cujas imagens sobreviventes falam da resistência contra a ditadura civil-militar então vigente no Brasil, através de um olhar sobre a história e a violência nessa região.

Nossas análises demonstram que os vestígios presentes em todos os filmes do corpus fazem parte de uma visão dinâmica que recusa radicalmente a nostalgia: estamos longe da exaltação de um passado glorioso, fixo e imutável. Em todos esses filmes, os vestígios do passado encontram e revelam as problemáticas do presente — seja a especulação imobiliária no Recife durante o crescimento econômico dos anos 2000–2010, sob os governos do Partido dos Trabalhadores, seja, mais recentemente, a ascensão da extrema direita e da violência. Em todas essas obras, o passado é ferramenta de reflexão, mas também de construção da memória.

As perspectivas abertas pelo estudo dos vestígios do passado em filmes que abordam o presente são, portanto, muito ricas. As problemáticas, a metodologia e o arcabouço teórico desta pesquisa podem servir de inspiração para dar continuidade a esse caminho. Ao longo do nosso trabalho, identificamos filmes realizados em outras regiões do Brasil que tratam os vestígios do passado em espírito próximo ao que analisamos. A modalidade mais frequentemente empregada é aquela em que o passado aparece de forma fantasmagórica, em diálogo com o gênero do horror. No início da segunda parte do nosso estudo, examinamos alguns desses filmes como comparação ao nosso corpus, mas ainda estamos longe de esgotar as possibilidades de análise, sobretudo no âmbito de uma pesquisa comparativa.

Entre outras perspectivas de pesquisa, a análise das marcas dos espectros do passado poderia ser estendida a filmes realizados em outros países latino-americanos — uma vertente de estudo ainda mais promissora, considerando as inúmeras semelhanças em termos de processos históricos, pois esses países compartilham um passado colonial e escravocrata, bem como os vestígios deixados por diferentes regimes ditatoriais. A análise de filmes documentários também pode se revelar um caminho frutífero. Pensemos, por exemplo, em *Retratos Fantasmas*, de Kleber Mendonça Filho, lançado durante a elaboração desta pesquisa. Nele, o diretor mostra o processo que afetou, ao longo das últimas décadas, as salas de cinema do Recife, que foram fechadas e abandonaram o centro da cidade para migrar para os grandes shoppings, prometendo conforto e segurança. Embora o ponto de partida do documentário de Mendonça esteja inscrito no registro material do espaço de projeção, ele se apresenta, na verdade, como uma ode à arte cinematográfica: se as salas de cinema desaparecem, as imagens ou os fantasmas que por tanto tempo habitaram esses espaços permanecem presentes.

A mise-en-scène constrói-se a partir de diferentes fontes: fotografias de família, trechos de filmes de vários tipos — desde ensaios com atores, passando pelas primeiras ficções juvenis de Mendonça ainda como cineasta amador, até imagens do cotidiano da produção de seus filmes, incluindo refeições com amigos ou familiares. Ao longo do documentário, essa lógica se mantém: novas imagens, feitas por outros cineastas, se somam às de Mendonça.

Na mesma linha, o filme *Currais* (2022), de Sabina Colares e David Aguiar, é outro exemplo muito recente de um cinema que se presta à análise das marcas do passado no presente. Entre ficção e documentário, o filme — realizado no Ceará — revisita as ruínas e as memórias dos antigos campos de concentração construídos no estado no início dos anos 1930, destinados a aprisionar migrantes que fugiam da seca do sertão, para impedi-los de chegar à capital, Fortaleza. O estudo da mise-en-scène de *Currais*, com base nas ferramentas propostas neste trabalho, poderia levantar questões interessantes sobre esse cinema que se nutre do universo da fantasmagoria.

Além disso, o espaço do sertão continua sendo um reservatório fértil para o cinema brasileiro, e *Bacurau* está longe de ser a última obra a representá-lo. Além de outras produções cinematográficas, há várias telenovelas que também poderiam ser objeto de pesquisa, sobretudo para entender como um meio de comunicação que atinge um público muito mais amplo se apropria do imaginário criado em torno do sertão, seja pela filmografia passada, seja pela mais recente. Podemos citar, entre outras, diversas produções da TV Globo, como *Mar do Sertão*, de Bernardo Sá, Mariana Duarte, Natália Warth e Rogério Sagui (exibida de agosto de 2022 a março de 2023); *Cordel Encantado*, de Amora Mautner, Gustavo Fernandez, Nathália Grimberg e Thiago Teitelroit (de abril a setembro de 2011); *Velho Chico*, de Carlos Araújo, Gustavo Fernandez, Luis Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho (de março a setembro de 2016).

O sertão também serviu de cenário para séries produzidas por plataformas de streaming, como a série *Cangaço Novo*, produzida pelo Prime Video e pela O2 Filmes, e dirigida por Fábio Mendonça e Aly Muritiba, cuja primeira temporada foi exibida em 2023. A série retoma e revisita o imaginário do sertão associado à violência e ao banditismo, reatualizando a figura do cangaceiro no mundo contemporâneo.

Esses novos formatos representam diferentes maneiras pelas quais a produção audiovisual brasileira percorre e renova o fértil imaginário desse espaço semiárido, oferecendo às pesquisadoras e pesquisadores a oportunidade de aprofundar seu olhar sobre as marcas do passado em um presente em constante transformação.

Os filmes aqui estudados mostram, assim, que olhar para o passado não significa necessariamente voltar-se para trás. Pode significar olhar de outra maneira para o presente. O passado aparece não como origem fixa, mas como força que continua a atravessar o agora. A memória, nesse sentido, não é uma operação de conservação passiva. Ela é uma prática de montagem, seleção, conflito e criação de sentidos.

Ao final deste percurso, talvez possamos afirmar que os fantasmas, as ruínas e o sertão não representam simplesmente três imagens do passado brasileiro. Eles são formas de tornar visível aquilo que a temporalidade linear procura esconder. O fantasma interrompe a separação entre presença e ausência; a ruína interrompe a narrativa triunfal do progresso; o sertão interrompe a imagem homogênea da identidade nacional. Cada um deles introduz uma fissura na narrativa contínua do tempo.

É nessa fissura que o cinema pernambucano encontra sua força crítica.

Se o passado retorna, ele não retorna para ser simplesmente contemplado. Retorna para produzir perguntas. Quem somos? O que esquecemos? O que escolhemos preservar? Quais corpos permanecem visíveis e quais foram apagados? Que histórias sobrevivem nas imagens? E, sobretudo, que presente estamos construindo a partir dos restos que recebemos do passado?

Essas perguntas permanecem abertas. Talvez devam permanecer assim. Porque o trabalho da memória não consiste em fechar definitivamente o passado, mas em impedir que ele seja encerrado antes que possamos escutá-lo. O cinema, ao fazer sobreviver imagens, sons, corpos e espaços, participa desse trabalho de escuta.

Entre fantasmas, ruínas e sertão, o passado brasileiro aparece, portanto, não como aquilo que ficou para trás, mas como aquilo que continua chegando. Ele chega fragmentado, incompleto, às vezes silencioso, às vezes violento; chega através de uma fotografia, de uma parede, de uma casa, de um corpo, de uma canção, de um museu ou de uma paisagem. Chega como aquilo que não conseguimos — ou não queremos — esquecer.

É talvez essa a imagem que melhor sintetiza o percurso deste

livro: o passado não é um lugar para onde o cinema retorna; é uma presença que o cinema faz retornar. E, ao fazê-lo retornar, as imagens tornam possível não apenas lembrar o que desapareceu, mas perceber aquilo que, apesar de tudo, ainda permanece.

Bibliografia

Estudos Cinematográficos
Cinema Brasileiro

ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, Campinas, São Paulo, Mercado de Letras, 1996.

AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhãs da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*, Rio de Janeiro, Editora da UFF, 2000.

AZULAY, Jom Tob. Por uma política cinematográfica brasileira para o século XXI. *In:* MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo – indústria, política e mercado*, v. 2, São Paulo, Escrituras Editora, 2007.

BALLERINI, Franthiesco. *Cinema Brasileiro no século 21. Reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*, São Paulo, Summus, 2012.

BENTES, Ivana. Estética Insurgentes e Mídia-Multidão. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, maio de 2014, p. 330-343.

BENTES, Ivana. Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. *In:* Fundación Santillana (org.), *Ressonâncias do Brasil*, Santillana del Mar, Fundación Santillana, 2002, p. 1-10.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Marginal?. *Portal Brasileiro de Cinema,* 2015. Disponível em: https://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_01.php. Acesso em: 10 ago. 2024.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 2, abril/junho de 2001, p. 73-83.

CÁNEPA, Laura. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. *In:* CARDOSO, João

Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio das. *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo, Comunicação & Inovação*, n. 8, São Caetano do Sul, USCS, 2016, p. 121-143.

CÁNEPA, Laura. Visões terríveis do Brasil. *In:* Marcelo Miranda. (Org.). *Catálogo da Mostra de Filmes Medo e Delírio no Cinema Brasileiro*, 1. ed., Belo Horizonte, Enquadramento Produções - Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, v. 1, 2014, p. 28-35.

CÁNEPA, Laura. *Medo de Quê? – Uma história do horror nos filmes* brasileiros. Tese de Doutorado em Multimídia, orientada por Nuno César Pereira de Abreu, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2008.

DA SILVA, Alberto. Sônia Braga: la beauté latine de la 'vraie femme brésilienne' des années de la dictature. *Mise au point*, n. 6, maio de 2014, p. 91-104.

DA SILVA, Alberto. *Genre et dictature dans le cinéma brésilien. Les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jabor*, Paris, Éditions Hispaniques, 2016.

DA SILVA, Inana Maria Sabino Fernandes. *Distopias no cinema brasileiro de ficção científica*, Dissertação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), orientada por Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro, Recife, 2022.

DE FREITAS, Giulia Silva. Produção Independente do Audiovisual Brasileiro: uma análise dos editais do Fundo Setorial do Audiovisual. *Revista Brasileira de Iniciação Científica em Comunicação Social*, São Paulo, v. 12, n. 4, outubro/dezembro de 2023, p. 9-22.

DE SIMONE, Julia. *In:* FRANCO, Daniella, "*Praia Formosa*, longa sobre apagamento da escravização no Rio, compete no Festival de Cinema de Roterdã", *RFI*, 31/01/2024. Disponível em <https://www.rfi.fr/br/podcasts/rfi-convida/20240131-praia-formosa-longa-sobre-apagamento-da-escraviza%C3%A7%C3%A3o-no-rio-compete-no-festival-de-cinema-de-roterd%C3%A3>, consultado a 6 de fevereiro de 2024.

DEBS, Sylvie. *Cinéma et littérature au Brésil. Les Mythes du Sertão: émergence d'une identité nationale*, Paris, L'Harmattan, 2002.

DEBS, Sylvie. *Cinéma et cordel. Jeux de miroirs – Intertextualités*, Paris, L'Harmattan, 2018.

DÍDIMO, Marcelo. *O Cangaço no Cinema Brasileiro*, São Paulo, Annablume, 2010.

FERRARI, Márcio. Horror à brasileira. *Revista Pesquisa Fapesp, Cinema*, Edition 256, junho de 2017. Disponível em https://revistapesquisa.fapesp.br/horror-a-brasileira/, consultado a 23 de janeiro de 2024.

FERREIRA, Fabiana Maria de Oliveira. *Preservação Audiovisual: um estudo sociomuseológico sobre aspectos institucionais e politicos públicos*, Tese de Musiologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, orietada por Marcelo Cunha, Lisbonne, 2024.

IKEDA, Marcelo. As políticas para o audiviovisual: impasses da gestão da Ancine no governo Bolsonaro. *Revista Eptic*, v. 24, n. 1, janeiro/abril de 2022, p. 22-41.

IKEDA, Marcelo. "Le "novíssimo cinema brasileiro". Signes d'un renouveau", *Cinémas d'Amérique latine* [En ligne], 20 | 2012, publicado 18 de abril de 2014. Disponível em < https://journals.openedition.org/cinelatino/616>, consultado a 16 de julho de 2024, p. 136-149.

IKEDA, Marcelo. O impacto da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual no processo de ―Retomada‖ do cinema brasileiro. *II Encontro Internacional de Direitos Culturais*, Fortaleza, Ceará, 9-12 de outubro, 2013, p. 1-12.

IKEDA, Marcelo. O papel da ANCINE nas políticas públicas para o audiovisual brasileiro. *Estraprensa*, São Paulo, v. 14, n. 2, janeiro/junho de 2021, p. 122-142.

IKEDA, Marcelo. *Cinema brasileiro a partir da retomada. Aspectos econômicos e politicos*, São Paulo, Summus Editorial, 2015.

IKEDA, Marcelo. LIMA, Dellani, "O 'Cinema de Garagem' e seus campos éticos, estéticos e políticos", *In:* IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (org.), *Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século*, Rio de Janeiro, WSET Multimídia, 2012, p. 3-10.

IKEDA, Marcelo. *Utopia da autosustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine*, Porto Alegre, Sulina, 2021.

KAMINSKI, Rosane. Notas sobre a desnaturalização da violência no cinema brasileiro. *Iberic@l*, n. 23, 2023, p. 1-16. Disponível em <http://journals.openedition.org/iberical/990>, consultado a 4 de julho de 2024.

MACIEL, Luiz Carlos. Dialética da violencia. *In:* ROCHA, Glauber, *Deus e o Diabo na terra do sol*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira,1965, p. 200-223.

NAGIB, Lúcia. The Horizontal Spread of a Vertical Malady: Cosmopolitanism and History in Pernambuco's Recent Cinematic Sensation. *In:* DELGADO, Maria; HART, Stephen; JOHNSON, Randal, *A Companion to Latin American Cinema*. *Malden*, John Wiley & Sons, Inc., 2017, p. 343-356.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, São Paulo, Editora 34, 2002.

NEIVA, Leonardo. A nova onda do cinema de horror brasileiro. *Gama Revista*, 19 de junho de 2022. Disponível em: https://gamarevista.uol.com.br/semana/o-que-sera-do-nosso-cinema/a-nova-onda-do-cinema-de-horrorbrasileiro/. Acesso em: 23 jan. 2024.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. *Novíssmo" cinema brasileiro: prática, representações e circuitos de independência*, Tese em Sociologia da Cultura, orietadora Márcia Regina Lima, Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo (USP), 10 de outubro de 2014.

OLIVIERI-GODET, Rita. Culture savante, industrie culturelle et culture populaire dans la musique, la littérature et le cinéma

brésiliens: un dialogue fécond. *Amerika*, 2 | 2010, Frontières – La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine /1, p. 1-17. Disponível em <https://journals.openedition.org/amerika/1086?lang=pt>, consultado a 5 de fevereiro de 2024.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo. Um balanço crítico da Retomada*, São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Marginal. *In:* RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo, Editora SENAC, 2000, p. 141-143.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Marginal (1968/1973): a Representação Em Seu Limite*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

SELIGMAN, Flávia. *O Brasil é feito de pornôs – o ciclo da pornochanchas no país dos governos militares*, Tese em Cinema, Universidade de São Paulo, orientadora Maria Dora Mourão, 2000.

SENNA, Orlando. Le Brésil et l'invention du futur. *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 12, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (PUM), 2004.

STRECKER, Marcos. *Na estrada. O cinema e Walter Salles*, São Paulo, Publifolha, 2010.

VERAS, Luciana. Aquele que tem sido chamado de 'novíssimo cinema brasileiro' opera em diferentes dinâmicas de produçnao e tem refefinido as relaçnoes do nosso audiovisual com o resto do mundo. *Continente*, année XV, outubro de 2015, p. 21-25.

VIALY, Alex. *Introduction au Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959.

XAVIER, Ismail. A figura do diretor-autor continua dominando o espaço crítico. Interview à Luciana Veras, *Continente*, Recife, ano XV, outubro de 2015.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. *Aniki*, v. 5, n. 2, 2018, p. 28-29.

XAVIER, Ismail. O Cinema Brasileiro dos Anos 90. Entevista com Ricardo Musse, *In:* MENDES, Adilson (org.), *Encontros / Ismail Xavier*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009, p. 120-155.

XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'Esthétique de la Faim*, Traduction et présentation de Sylvie Debs, Paris, L'Harmattan, 2008.

Outros estudos cinematográficos

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (org.). *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*, New York, London, Routledge, 2003.

BAHIA, Lia. *Discuros, Políticas e Ações: Processos de Industrialização do Campo Cinematográfico Brasileiro*, São Paulo, Itaú Cultural, Iluminuras, 2012.

BAROT, Emmanuel. *CAMERA POLITICA: Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant (Groupes Medvedkine, Francesco Rosi, Peter Watkins)*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2009.

BARTHES, Roland. Rhétorique de l'Image. *Communications*, v. 4, 1964, p. 40-51.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Éditions du Cerf, 1999.

BELLOUR, Raymond. *L'entre-images. Photo, cinéma, vidéo*, Paris, Éditions Mimésis, 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

BÉRTOLO, José. *Espectros do cinema. Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues*, Lisboa, Sistema Solar, CRL (DOCUMENTA), 2020.

BLANCO, María del Pilar; PEEREN, Esther (orgs.). *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, New York/ London: Bloomsbury, 2013.

BLOCH-ROBIN, Marianne. *Madrid dans le cinéma de Carlos Saura: Los Golfos, Deprisa, deprise et Taxi*, Lyon, Le Grimh, 2013.

BONITZER, Paul. *Le Regard et la voix*, Union Générale d'Éditions, Collection 10-18, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *L'art du film. Une introduction*, Louvain-la-Neuve, Les Éditions De Boeck, 2009.

BURCH, Noël. *Une Praxis du Cinéma*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.

BURCH, Noël; SELLIER, Geneviève. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, Collection Philosophie et cinéma, 2009.

CHION, Michel. *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993.

COSTA, Mannuela Ramos. Cinema, Desenvolvimento e o papel dos governos estaduais no Brasil. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación (ALAIC)*, v. 10, n. 19 (10), 2014, pp. 130-139.

DERRIDA, Jacques. Derrida: le cinéma et ses fantômes – entretien à Antoine de Baecque et Thierry Jousse. *Cahiers du Cinéma*, n. 566, abril de 2001, p. 74-85.

DI MÉO, Guy. Espace acteur et 'drama paysager': le cinéma de Michelangelo Antonioni. *Annales de Géographie*, v. 1-2, n. 695-696, 2014, p. 605-625.

DUFOUR, Eric. *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Ligne d'Art, 2006.

ESTÈVE, Michel. *Michelangelo Antonioni: l'homme et l'objet*, Paris, Minard Lettres modernes, coll. Études cinématographiques 36-37, 1964.

FERRO, Marc. Le film, une contre-analyse de la société?. *Annales,* 28-1, 1973.

FERRO, Marc. *Cinéma et Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993.

GARDIES, André. *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

GAUDIN, Antoine. *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.

GORDON, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2008.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Kracauer e os fastasmas da história: reflexões sobre o cinema brasileiro. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 6, n. 15, 2009, p. 129-144.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Um filme que pensa sobre si: o político e os fragmentos da história. *Intexto*, n. 45, maio/agosto de 2019, p. 187-203.

JOURNOT, Marie- Thérèse. *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010.

LAGIER, Luc. *Mythes et Masques: Les Fantômes de John Carpenter*, Paris, Dreamland, 1998.

LEVY, Jacques. « De l'espace au cinéma ». *Annales de géographie*, v. 694, n° 6, 2013, p. 689-711.

STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism. A comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*, London, Duke University Press, 1997.

VERA Adolfo, "Le cinéma ou l'art de laisser revenir les fantômes: une approche à partir de J. Derrida", *Appareil*, décembre 2014. Disponível em <https://journals.openedition.org/appareil/2115>, consutado a 23 de janeiro de 2024.

Cinema de Pernambuco

AGUIAR SIMIM, Thiago. "Invisibilidade social a partir do filme "*O som ao redor*": uma análise honnethiana das patologias sociais no Brasil", *Ciências Sociais Unisinos*, v. 51, n. 1, 2015, p. 52-60.

ALLOUCHE, Claire. Recife filmée (2011-2016) : de l'occupation urbaine à une possible habitabilité. *À l'épreuve*, n. 5, 2019. Disponível em: https://hal.science/hal-04176354. Acesso em: 19 out. 2020.

ALLOUCHE, Claire. Tiradentes: formes du temps. *Cahiers du Cinéma – Actualités*, 14 mars 2024. Disponível em <https://www.cahiersducinema.com/actualites/tiradentes-formes-du-temps/>, consultado a 19 de julho de 2024.

ALLOUCHE, Claire. *Quand la mémoire d'un lieu de vie fait vibrer les plans: O Som ao Redor (2012) et Aquarius (2016) de Kleber Mendonça Filho, deux films d'un « cinéaste-habitant »*, Dissertação de Mestrado 2, Territoires, espaces et sociétés. Mention Sciences sociales, territoires et développement, orientadora de Brigitte Derlon et Claudia Damasceno, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2017.

ALMEIDA, Rodrigo; MENDONÇA, Fernando. O cinema pernambucano entre gerações. *In:* IKEDA, Marcelo; Deliani, Lima (org.), *Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século,* Rio de Janeiro, WSET Multimídia, 2012, p. 129-152.

ALMEIDA, Rodrigo. In: SILVA. Felipe André; CALLOU, Hermano; GOMES, Juliano, "'As frívolas arrasam!'- Entrevista com o Coletivo Surto & Deslumbramento", *Cinética*, 2021.

ALQUÉRES, Hubert. Yankees, go home!. *Veja*, 2 octobre 2019. Disponível em: https://veja.abril.com.br/coluna/noblat/yankees-go-home. Acesso em: 3 mar. 2024.

ANDRADE, Fábio. « *Boa Sorte, Meu Amor*, de Daniel Aragão », *Revista Cinética*, setembro de 2012. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/boasortemeuamor.htm. Acesso em: 8 abr. 2024.

ANGELO, Maurício. Açúcar: o Brasil em ruínas e o apagamento da história. *MovinUp*, 3 de fevereiro de 2020. Disponível em <https://revistamovinup.com/pop-2/cinema/2020/acucar-o-brasil-em-ruinas-e-o-apagamento-da-historia>, consultado a 3 de março de 2024.

ANTÔNIO, André. Ensaio | Revisitando 'A Seita'. *F(r)icções*, 2022. Disponível em <https://friccoes.com/03-fabulas-do-presente-revisitando-a-seita/>, consultado a 1ª de março de2024.

ARANTES, Silvana. 'A Máquina' corre atrás do êxito na tela. *Folha de São Paulo – Ilustrada*, 24 de março de, 2006. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2403200624.htm. Acesso em: 10 jan. 2024.

ARAUJO, Inácio. Réplica: Críticos dizem que 'Bacurau' é um filme de propaganda; e daí?. Folha de S. Paulo, 16 de setembro de 2019. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/criticos-dizem-que-bacurau-e-um-filme-de-propaganda-e-dai.shtml. Acesso em: 3 mar. 2024.

AZEVEDO, Clarissa Fraga Barbosa Gonçalves de. *A cara do cinema pernambucano contemporâneo e suas representações maternais*, Dissertação de Mestrado em Comuinicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), orientadora Nina Velasco e Cruz, 2023.

BENTES, Ivana. Bacurau e a síntese do Brasil brutal. *Revista Cut – Uol*, 29 de agosto de 2019. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/. Acesso em: 27 abr. 2020.

BENTES, Ivana. Sertão e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, v. 08, n. 15, julho/dezembro de 2007, p. 242-255.

BENTO, Emannuel. Crítica: Bacurau é o Nordeste que resiste à barbárie fascista. *Diário de Pernambuco*, 24 de agosto de 2019. Disponível em: https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/08/critica-bacurau-e-o-Nordeste-que-resiste-a-barbarie-fascista.html. Acesso em: 3 mar. 2024.

BENZAQUEN DE ARAUJO, Ricardo. A cidade Secreta: Intensidade, Fragmentação e Terror em Assombrações do Recife Velho, de Gilberto Freyre. *O Mal-Estar na Cultura e na Sociedade*, Philia & Filia, Porto Alegre, v. 2, n. 2, julho/dezembro de 2011, p. 149-163.

CABRAL, Renato. A Seita. *Papo de Cinema*, 2015. Disponível em <https://www.papodecinema.com.br/filmes/a-seita/>, consultado a 1er de março de 2024.

CALLOU, Hermano. Um dândi na periferia do future. *Cinética*, 2021. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/hermano-a-seita-2021/>, consultado a 1er de março de 2024.

CALONI, Wanderley. Açúcar | Não atinge a maturidade que parece pretender. *Cinemaqui: cinema além da fofoca*, 15 de junho de 2020. Disponível em <https://cinemaqui.com.br/acucar/>, consultado a 14 de março de 2024.

CARVALHO, Walter. Entre vermes e ruínas. *Correio Braziliense*, 23 de novembro den 2002. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/028274_05/26081>, consultado a 2 de abril de 2024.

CORREIA, Maria das Graças dos Santos. Baile Perfumado: Retomada do Cinema Pernambucano. *Revista Multidebates*, Palmas, v. 2, n. 2, set. 2018, p. 411-423. Disponível em <http://revista.faculdadeitop.edu.br/index.php/revista/article/view/94/108>, consutado em 20 de julho de 2022.

COSTA, Maria Helena Braga. Paisagens sociais e cinemáticas em o som ao redor. *Mercator*, Fortaleza, v. 14, 2015, p. 27-43. Disponível em <https://www.scielo.br/j/mercator/a/xPrtr7b36rzpTFMB8SQjgdQ/?format=pdf&lang=en>, consultado em 10 de dezembro de 2023.

COUTO, José Geraldo. Boa Sorte, Meu Amor. *Outras Palavras*, 20/09/2013. Disponível em <https://outraspalavras.net/poeticas/a-terra-e-o-transe-em-boa-sorte/>, consultado a 8 de abril de 2024.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A Utopia Provinciana: Recife, Cinema, Melancolia*, Recife, Ed. Universitária da UFPE, 2010.

DA SILVA, Alberto; VALASCO, Diogo Cavalcanti. Espaço e gênero no filme Bacurau. *Revue Iberic@l*, n. 18, primavera 2021, p. 119-133. Disponível em: https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2021/09/Iberic@l-no18-automne-2020-extrait-09.pdf. Acesso em: 5 nov. 2021.

DA SILVA, Alberto. Cinéma contemporain brésilien: d'autres possibilités dans les espaces urbains. *Langues Néo-Latines*, 117e ano, n. 404, março de 2023, p. 71-83.

DA SILVA, Renato Kleibson. *O Som ao Redor do Baile: Retomada e pós-Retomada no cinema produzido em Pernambuco*, Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), orientado por Gilmar Santana, 2015.

DE ALMEIDA, Ana Caroline. Ruínas futuristas do Cinema Brasileiro Contemporâneo. *Logos*, [S. l.], v. 27, n. 3, 2021. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/54260. Acesso em: 3 mar. 2024.

DE ALMEIDA, Carlos Heli. O sertão universal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 2005. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_12/153003. Acesso em: 9 mar. 2024.

DE ARAÚJO, Luciana Corrêa. O Cinema em Pernambuco (1900-1930). *In:* RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.), *Nova História do Cinema Brasileiro*, v. 1, São Paulo, Edições Sesc, 2018, p. 90-123.

DE ARAÚJO, Luciana Corrêa. Os Encantos da Veneza Americana e da Propaganda Pelo Cinema: os filmes financiados pelo governo Sérgio Loreto em Pernambouco (1922-1926). *Estudos Históricos*, v. 26, n. 51, janeiro/junho de 2013, p. 94-113.

DE LIMA SILVA, Samara Taiana. *De Baile Perfumado a Bacurau: a evolução da produção cinematográfica de Pernambuco como consequência da expansão dos mecanismos de formento da lei do audivisual nacional (n. 8.685/1993)*, Tese de Doutoradao em Ciências Jurídicas, Universidade de Paraíba (UFPB), orientada por Lorena de Melo Freitas, 2022.

DIB, André. Entrevista com Cláudio Assis. *Diário de Pernambuco*, 21 de junho de 2012.

DIOGO, Brendon de Alcantara. O canto do Bacurau: A intermidialidade com a música brasileira em Bacurau e a sua relação com o Árido Movie e o Manguebeat. *Inventário*, Salvador, v. 30, dezembro de 2022, p. 232. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/49995. Acesso em: 12 mar. 2024.

DOS SANTOS, Karla Cristiane Rodrigues. *Como o cinema discute o museu? Memória, resistência, patrimônio e o poder da identidade em um estudo de caso: museu histórico de Bacurau, do filme Bacurau (2019)*, Dissertaçnao de Conclusão de Licenciatura em Musiologia, Universidade de Brasilia, orientada por Ana Lúcia de Abrau Gomes, 2020.

DOS SANTOS, Marcia Vanessa Malcher. *O cinema contemporâneo de Pernambuco*, Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, orietanda por Luiz Carlos Jackson, 2019.

DUARTE FILHO, Ricardo. A coragem de ser tedioso: aproximações entre dândis e corpos queers. *Revista Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 8, 2018, p. 372–395. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23244.>, consultado em 3 de março de 2024.

EDUARDO, Cléber. Árido Movie, de Lírio Ferreira (Brasil, 2005). *Revista Cinética*, 2006. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/aridomovie.htm. Acesso em: 9 mar. 2024.

EDUARDO, Cléber. Entrevista com Claudio Assis. *Contra Campo*, s/d. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaclaudioassis.htm. Acesso em: 16 out. 2023.

EDUARDO, Cléber. O cinema da distopia brasileira. *Contracampo*, n. 52, 2007. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/52/distopia.htm>, consutlado em 1° de junho de 2024.

EUZEBIO, Geo. O mais importante é o fator acochativo: um Nordeste pop é possível!. *Cineplayers*, 2007. Disponível em <https://www.cineplayers.com/criticas/arido-movie-0>, consutado a 9 de março de 2024.

FERNANDES DA SILVA, Irana Maria Sabino. *Distopias no Cinema Brasileiro de Ficção Científica*, Dissertação de Mestrado em Comunicação, orientada por Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2022.

FERREIRA, Alexandre Figueirôa. O cinema digital em Pernambuco e os grupos de criação coletiva: o caso Surto & Deslumbramento. *Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, XXI*, 2019, São Luís. [online], 2019. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/Nordeste2019/resumos/R67-0754-1.pdf. Acesso em: 3 mar. 2024.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Crítica – Cinema: A Seita, de André Antônio. *O Grito!*, 2015. Disponível em <https://revistaogrito.com/critica-cinema-a-seita-de-andre-antonio/>, consutado a 1er de março de 2024.

FIGUEIRÔA, Alexandre. O manguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. XXVII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro, Intercom, São Paulo, 2005, p. 1-10.

FIGUEIRÔA, Alexandre. O manguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. *Revista Rua*, 15 de março de 2009, p. 1-10. Disponível em: https://www.rua.ufscar.br/o-manguebeat-cinematografico-de-amarelo-manga-energia-e-lama-nas-telas/. Acesso em: 10 fev. 2024.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*, Recife, Fundação de Cultura da Cidade de Recife, 2000.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *O Cinema Super 8 em Pernambuco*, Recife, Edições Fundape, 1994.

FONSECA, Nara Aragão. *Da lama ao cinema: interfaces entre o cinema e a cena mangue*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, orientado por Ângela Prysthon, 2006.

FORLIN, Miguel. A baixeza de Bacurau. *Estadão. Estado da Arte*, 2019. Disponível em: https://estadodaarte.estadao.com.br/a-baixeza-de-bacurau/. Acesso em: 3 mar. 2024.

FOTORELLI, Antonio. Mutações da imagem. *Visualidades*, Goiânia, v. 11, n. 1, 2013, p. 83-97.

FURTADO, Renato. Festival do rio 2017: Açucar é um filme que 'mete o dedo na ferida', declara Maeva Jingings (Entrevista Exclusiva). *Adorcinema*, 10/10/2017. Disponível em: https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-134774/. Acesso em: 7 fev. 2014.

GARRABÉ, Laure. Negra ou popular? Esthétique et musicalités des maracatus de Pernambuco. *Volume!*, v. 8, n. 1, 2011. Disponível em <https://journals.openedition.org/volume/108>, consultado em 9 de agosto de 2024.

GASPAR, Rafael Fontes. As ruínas na cidade através da literature e da fotografia. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 22, n° 22(46), 2018, p. 135-148.

GERALDO, Cloves. Boa Sorte, Meu Amor Mutações no agreste. *Vermelho. A esquerda bem-informada*, 14/11/2013. Disponível em <https://vermelho.org.br/coluna/boa-sorte-meu-amor-mutacoes-no-agreste/>, consultado a 20 de março de 2024.

GOMES JÚNIOR, Gervásio Hermínio. *Recife cinemática: as paisagens fílmicas em Amarelo Manga e Febre de Rato*, Dissertação de Mestrado em GeografiaCentro de Ciências Humanas, orientada por Maria Helena Braga e Vaz da Costa Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

GOMES, Juliano. Tesão, tragédia e ruína. *Revista Cinética*, 2021. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/nova/casa-forte-juliano-2021>, consultado a 21 de abril de 2024.

GOMES, Marcelo. Marcelo Gomes ('Era uma vez eu, Verônica'). entrevista de Eduardo Lucena, *2001 – O cinema está aqui*, 13 de maio de 2013. Disponível em <https://2001indica.com.br/entrevista-exclusiva-marcelo-gomes-era-uma-vez-eu-veronica/>, consultado a 5 de janeiro de 2023.

GOMES, Renato Cordeiro; SICILIANO, Tatiana Oliveira. Rastros e imagens sobreviventes na era Aquarius: corrosão e gentrificação na metrópole de Kleber Mendonça Filho. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação / E-compós*, Brasília, v. 21, n. 1, janeiro/abril, 2018, p. 1-17. Disponível em <https://doi.org/10.30962/ec.1438>, consultado a 6 de abril de 2024.

GOUVEIA, Alice. Introdução. *In:* GOUVEIA, Alice, *Relatos do Cinema Pernambucano Contemporâneo*, Olinda, Casa de Cinema, 2015.

GUERRA, José Roberto Ferreira; PAIVA JÚNIOR, Fernando Gomes de. Pernambuco é coisa de cinema? um estudo sobre a influência da regulação na ação do produtor de filmes. *IV Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais*, Porto Alegre, 19 – 21 de outubro de 2016, p. 1-17.

GUIDOTTI, Flávia Garcia. Crueldade e pensamento em Amarelo Manga: uma análise estética. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Joinville – Santa Catarina, du 4 au 6 de junho de 2015, p. 1-13.

HESSEL, Marcelo. Árido Movie | Crítica. *Omelete*, 2006. Disponível em <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/arido-movie>, consultado em 9 de março de 2024.

HESSEL, Marcelo. Bacurau: Consciente de sua brincadeira com gêneros, filme encerra um ciclo no cinema brasileiro. *Omelete*, 2019. Disponível em <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/bacurau>, consultado em 3 de março 2024.

LACERDA, Chico. In: SILVA. Felipe André; CALLOU, Hermano; GOMES, Juliano, "'As frívolas arrasam!'- Entrevista com o Coletivo Surto & Deslumbramento", *Cinética*, 2021. Disponível em: http://

revistacinetica.com.br/nova/entrevista-surto-deslumbramento-2021/. Acesso em: 10 abr. 2024.

LIMA, Caroline Gaio; AUGUSTO, Marcelo; NETTO, José Augusto; RAMOS, Letícia. A Febre do Rato: a intertextualidade da escritura marginal e o interdito da censura. *In:* GOMES, Machado Daniel; GOMES, Paulina Maria (orgs.), *Atualidade científica: coletânea da comunicação I*, Rio de Janeiro, Facha Ed, 2019, p. 97-112.

LUZ, Júlio César Alvez da; BRANDÃO, Alessandra Soares. O povo ao redor ou o povo intruso de O som ao redor. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 43, n. 46, 2016, p. 145-156. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/114026>, consutado a 7 janeiro de 2024.

MACIEL, Caio. Espaços públicos e geossimbolismos na 'cidade-estuário': rios, pontes e paisagens do Recife. *Revista de Geografia* (Recife), v. 22, 2005, p.13.

MAGNOLI, Demétrio. Bacurau é testemunho da extinção de vida inteligente na esquerda brasileira. Folha de São Paulo, *Folha de São Paulo - Ilustrada*, 15 de setembro de 2019. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/criticos-dizem-que-bacurau-e-um-filme-de-propaganda-e dai.shtml. Acesso em: 3 mar. 2024.

MALMACEDA, Luise. Bacurau: ficção weird e estética aceleracionista de expurgo colonial. *Revista PHILIA / Filosofia, Literatura & Arte*, v. 3, n. 1, maio de 2021, p. 194-218.

MARCONI, Dieison. O dia em que os dândis tomaram chá com Jacques Rancière: as relações entre polícia e política na perspectiva das estéticas dândis. *Mídia e Cotidiano*, v. 15, n. 2, 2021, p. 7-28. Disponível em <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/48625/29171>, consultado a 3 março de 2024.

MARQUES, H. R.. "A bicha flâneur e a cidade do futuro: utopia queer em "*A seita*"". *VIRUS*, n. 23, 2021. Disponível em < https://revistas.usp.br/virus/en/article/view/229094 >, consultado a 3 de março de 2024.

MARQUES, Henrique Rodrigues. Corpos Negros, Desejos Brancos: O olhar gay branco sobre homens negros no cinema brasileiro contemporâneo. *Rebeh – Revista Brasielira de Estudos da Homocultura*, v. 5, n. 18, setembro/dezembro de 2022, p. 203-236.

MARQUES, Vinícius. Kleber Mendonça Filho: Não tem filmes como Bacurau no cinema brasileiro. *Portal A Tarde*, 10 de setembro de 2019. Disponível em <https://atarde.com.br/muito/kleber-mendonca-filho-nao-tem-filmes-como-bacurau-no-cinema-brasileiro-1083767>, consultado a 5 março de 2023.

MENA, Fernanda. O som e o sentido. No quintal de Kleber Mendonça Filho. *Folha de São Paulo – Ilustríssima*, 17/02/2013. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/94154-o-som-e-o-sentido.shtml. Acesso em: 5 fev. 2024.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Introdução – Como está o filme?. *In:* MENDONÇA FILHO, Kleber, *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*, São Paulo, Companhia das Letras, 2020, p. 6-17.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Os Sertões (Árido, Máquina e Aspirinas). *Revista Cinética*, 2006. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/sertaokmf.htm>, consultado a 9 de março de 2024.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Realismo Faux. *Cinemascópio*, 5 de maio de 2004. Disponível em <cf.uol.com.br/cinemascopio/criticasf.cfm?CodCritica=874>, consultado a 2 de fevereiro de 2023.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Som ao redor, expectativas para a estreia. *Cineclick*, 04/01/2013b. Disponível em: https://www.cineclick.com.br/entrevistas/kleber-mendonca-filho-diretor-de-o-som-ao-redor-fala-de-suas-expectativas-para-a-estreia. Acesso em: 5 fev. 2024.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Texas Hotel & Amarelo Manga: Duas crônicas do Recife. *Blog do Instituto Moreira Sales*, 13 de junho de 2023. Disponível em: https://ims.com.br/blog-do-cinema/texas-hotel-e-amarelo-manga-por-kleber-mendonca-filho/. Acesso em: 10 jan. 2024.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *In:* MENDONÇA, Luís, "Kleber Mendonça Filho 'Sou fascinado pela agressão que não é óbivia'", *A Pala de Walsh*, 15/02/2015, p.7. Disponível em: //apaladewalsh.com/2015/02/kleber-mendonca-filho-sou-fascinado-pela-agressao-que-nao-e-obvia/. Acesso em: 7 fev. 2024.

MENDONÇA, Luciana. Culturas populares e identificações emergentes: Reflexões a partir do manguebeat e de expressões musicais brasileiras contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 82, 2008, p. 85-109.

MOLICA, Fernando; MOTTA, Bruna. "Kleber Mendonça Filho: "Não fiz um panfleto"", *Veja*, 27 de septembro de 2019. Disponível em <https://veja.abril.com.br/cultura/kleber-mendonca-filho-bacurau>, consultado a 3 março de 2024.

MONASSA, Tatiana. Árido movie e A Concepção: proposições para uma história em curso. *Contracampo*, 2006. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/81/artaridomovieconcepcao.htm. Acesso em: 9 mar. 2024.

MULLER, Marcelo. Açúcar: Crítica. *Papo de Cinema*. Disponível em <https://www.papodecinema.com.br/filmes/acucar/>, consultado a 14 de março de 2024.

MURARI, Lucas. Apesar do roteiro falho, com excesso de histórias paralelas, as atuações fazem de Árido Movie um bom trabalho do cinema pernambucano. *Cineplayers*, 2007. Disponível em <https://www.cineplayers.com/criticas/arido-movie>, consultado a 9 de março de 2024.

NEGRÃO BERLINI DE ANDRADE, Ana Carolina. A aridez revisitada em Árido Movie e Cinema, aspirina e urubus: regionalismo além da literature. *Revell - Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 3, n. 26, 2020, p. 491–518. Disponível em: https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/4327. Acesso em: 9 mar. 2024.

NOGUEIRA, Amanda Mansur; CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da (org.). *A Aventura do Baile Perfumado: 20 Anos Depois*, Recife, CEPE, 2016.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco, a questão de estilo*, Dissertação de Mestrado em Comunicação, orientada por d'Yvana Carla Fechine de Brito, UFPE, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2009.

OLIVEIRA, Joana. Em 'Bacurau', é lutar ou morrer no sertão que espelha o Brasil. *El País*, 21 de agosto de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/20/cultura/1566328403_365611.html. Acesso em: 7 jan. 2024.

ORICCHIO, Luiz Zanin. O manguebeat deságua no árido movie. *Estadão*, 5 novembre 2014. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/luiz-zanin/o-manguebeat-desagua-no-arido-movie. Acesso em: 9 mar. 2024.

PAIVA, Samuel. Do curta ao longa: relações estéticas no cinema contemporâneo de Pernambuco. *In:* Hamburger, E. et al. (org.), *Estudos de cinema – Socine IX*, São Paulo, Annablume; Fapesp; Socine, 2008.

PAIVA, Samuel. Sobre intermidialidade: cinema, maracatus, tatuagem e pós-tropicalismos. *Contracampo*, Niterói, v. 38, n. 2, p. 147-160, agosto/novembro de 2019.

PARDAL, Fernand. CRÍTICA | Bacurau: uma alegoria catártica dos impasses políticos de nosso tempo. *Esquerda Diário*, 2019. Disponível em: https://www.esquerdadiario.com.br/Bacurau-uma-alegoria-catartica-dos-impasses-politicos-de-nosso-tempo?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter:. Acesso em: 3 mar. 2024.

PEREIRA, João Batista; DA SILVA, Ivson Bruno. A História, o Fantástico e a Alegoria em Assombrações do Recife Velho, de Gilberto Freyre. *Revista Faculdade Santo Agostinho*, v. 15, n. 1, art. 14, 2018, p. 232-258.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. *Sociedade e Estado, Brasília*, v. 23, n. 1, Janeiro/abril de 2008, p. 51-87.

PICCHI, Bruno. *De homens e caranguejos aos caranguejos com cérebro: a região cultural do movimento manguebit e o Recife contemporâneo*. Dissertação de Mestrado em Geografia, Universidade Estadual Paulita – Instituto de Geociências e Ciências Extatas, Rio Claro, São Paulo, 2011.

PINHEIRO, Renata. O simbólico e questionador Açúcar – Entrevista. *FAM – Florianópolis Audiovisual Mercosul*, 05/06/2018. Disponível em: https://www.famdetodos.com.br/entrevistas/706/o-simbolico-e-questionador-acucar. Acesso em: 8 fev. 2024.

PINHEIRO, Renata. In: ALVES. Alessandra, "*Açúcar*: a casa grande e a senzala que habitam dentro de nós", Cinema em Cena, s.d. Disponível em: https://www.cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2494/acucar-a-casa-grande-e-a-senzala-que-habitam-dentro-de-nos. Acesso em: 14 mar. 2024.

POPINEAU, Helena. Bacurau: quando a covardia não é uma alternativa. Brasil de Fato, Natal, 16 de setembro de 2019. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2019/09/16/artigo-or-bacurau-quando-a-covardia-nao-e-umaalternativa. Acesso em: 10 nov. 2022.

PORTELA, Adriano. In: BENTO. Emanuel, "Os bastidores do filme *Recife Assombrado*, que resgata histórias de terror da capital", *Diário de Pernambuco*, 04/11/2019. Disponível em <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/11/os-bastidores-do-filme-recife-assombrado-que-resgata-historias-de-ter.html>, consultado a 9 de fevereiro de 2024.

PRYSTHON, Ângela Freire. A cidade e o mangue: a constituição pop recifense nos anos 90. *Revista Froenteiras*, São Leopoldo, v. 6, n. 1, 2004, p. 1-15.

PRYSTHON, Ângela Freire. As furiosas frivolidades do cinema brasileiro de ficção cientifica: distopias e heterotopias urbanas. *La Furia Umana*, n. 36, 2019. Disponível em <file:///Users/dasilvaalberto/Downloads/Furiosas_frivolidades_artificio_heteroto.pdf>, consultado a 2 de abril de avril de 2024.

PRYSTHON, Ângela Freire. Metrópoles Latino-Americanas no Cinema Contemporâneo. *In:* PRYSTHON, Ângela Freire (org.), *Imagens da Cidade. Espaços Urbanos na Comunicação e Cultura Contemporânea*, Porto Alegre, Sulina, 2006.

PRYSTHON, Ângela Freire. O real e o banal no cinema pernambucano contemporâneo. *Actas ASAECA*, 2010. Disponível em <http://www.asaeca.org/aactas/prysthon_angela.pdf>, consultado a 23 junho de 2024.

PRYSTHON, Ângela Freire. A sensibilidade do banal no cinema contemporâneo. *In:* PRYSTHON, Ângela, *Retrato das Margens: do terceiro cinema ao cinema periférico*, Campinas, Pontes Editores, 2022, p. 141-159.

QUADROS, Julhia. Açúcar: A dialética do tempo. *Vertentes do Cinema*, 27 janvier 2020. Disponível em <https://vertentesdocinema.com/acucar/>, consultado a 7 fevereiro de 2024.

RAFAEL, Romero. As torres gêmeas foram apagadas em cena de 'Aquarius'. *Jornal do Comércio*, 19/08/2016.

REICHENBACH, Carlos. "Insolente faroeste do terceiro mundo", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 de maio de 2006. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_12/173888>, consultado a 11 março de 2024.

SALDANHA, Gabriela Lopes. *Geração Árido Movie: O Cinema Cosmopolita dos Anos Noventa em Pernambuco*, Dissertação de Mestrado em Multimídia, orientada por Nuno Cesar Pereira de Abreu, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2009.

SAMPAIO, Leon Orlanno Lôbo; PRYSTHON, Ângela. Desejos Coloniais: a fantasia erótica de Gilberto Freyre. *Contracampo*, Niterói, v. 41, n. 1, janeiro/abril de 2022, p. 1-17. Disponível em <http://doi.org/10.22409/contracampo.v41i1.52792>, consultado a 14 de março de 2024.

SANTOS, Marcos. O longo trajeto do cinema feito em Pernambuco. *Olha + de Cinema*, 23 de abril de 2018. Disponível em <https://www.cinemaescrito.com/2018/04/13620/>, consultado a 10 janeiro de 2024.

SHENKER, Daniel. Arquitetura da alma perdida. *Revista de Cinema*, 14/11/2012. Disponível em: https://revistadecinema.com.br/2012/11/arquitetura-da-alma-perdida/. Acesso em: 10 jan. 2024.

SOARES JÚNIO, Luiz. A Longa Viagem de Volta. Boa Sorte, Meu Amor de Daniel Aragão. *Revista Cinética*, dezembro de 2012.

VALENTE, Carlos. In: Luciana Veras. "Aquele que tem sido chamado de 'novíssimo cinema brasileiro' opera em diferentes dinâmicas de produção e tem refefinido as relações do nosso audiovisual com o resto do mundo", *Continente*, Recife, ano XV, outubro de 2015, pp. 21-29.

VARGAS, Gilka Padilha de. O choque do real em Amarelo manga. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, v. 19, n. 31, p. 96-106, 2014. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/famecos/article/view/13585. Acesso em: 14 fev. 2024.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*, Cotia, Ateliê Editorial, 2007.

VERONEZ, Felipe Chiaretti. *Descentralização de Políticas Públicas para o Audiovisual: Análise e Avaliação da Estrutura de Fomento de Pernambuco e Belo Horizonte*, Dissertação de Conclusão dos Estudos em Cinema e Audiovisual, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade da Integração Latino-Americana, orientada por Eduardo Dias Fonseca, Foz do Iguaçu, 2022.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza; LIMA, Érico Oliveira de Araújo. Baixio das bestas e Árido movie: entre a 'podridão do mundo' e as perspectivas de mudanças. *Significação: revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 39, n. 38, p. 54-85, julho/dezembro de 2012. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766000005.pdf>, consultado a 12 março de 2024.

WANDERLEY, Natália Lopes. *'O que porra é cinama de mulher?' A mostra cinema de mulher e o desvelar do machismo no audivisiual pernambucano,* Dissertação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), orientada por Nina Velasco, 2016.

XAVIER, Ismail. Prefácios – Processos de criação. In: MENDONÇA FILHO, Kleber, Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau. São Paulo, Companhia das Letras, 2020, p. 19-38.

XAVIER, Tainá. O vestígio no cinema brasileiro contemporâneo: O caso Árido Movie (Lírio Ferreira, 2004). *In: SOCINE: PRESERVAÇÃO E MEMÓRIA HOJE*, XXIII., 2019, Porto Alegre. Anais de textos completos [...]. Porto Alegre, *Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE*, 2019, p. 1-12.

ZAN, Victor. *Habiter la ville, faire territoire: une prise de position du cinéma brésilien (2005-2017)*, Tese de Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / Université Sorbonne Paris Cité, orientada por Sylvie Rollet et Cláudia Mesquita, 24 de maio de 2019.

Mémoire, histoire et sciences sociales

ACHILLES, Daniele; GONDAR, Jô. A memória sob a perspectiva da experência. *Revista Morpheus: Estudos Interdisplinares em Memória social*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 16, agosto/dezembro de 2016, p. 174-196.

ARAÚJO SÁ, Antônio Fernando de. *O Cangaço nas Batalhas da Memória*, Recife, Editora Universitária UFPE, 2011.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda Negra, Medo Branco: O Negro no Imaginário das Elites, século XIX*, São Paulo, Annablume, 2004.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008.

BENJAMIN, Walter. Le Caractère destructeur. Rainer Rochlitz (trad.), *In:* BENJAMIN, Walter, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 958-959.

BENJAMIN, Walter. *Fragments*, Paris, PUF, La Librairie du Collège International de Philosophie, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Sur le concept d'histoire*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.

BENZAQUEN DE ARAÚJO, Ricardo. *Guerra e Paz. Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*, Rio de Janeiro, Editora 34.

BERCHEZ, Amanda. Doenças e distopias, doenças nas distopias, distopias nas doenças. *Revista Estudos de Cultura*, Dossiê Histórias das Doenças e Epidemias, n. 17, julho/dezembro de 2020, p. 91-103. Disponível em: https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/15726. Acesso em: 10 fev. 2024.

BERDET, Marc; DUBEY, Gérard. Place aux revenances!. *Socio-anthropologie*, n. 34, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, p. 9-21.

BIRMAN, Patrícia. *Construção da negritude: notas preliminares, em Cativeiro e Liberdade*, Rio de Janeiro, UERJ, 1989.

BRITTO, Clovis Carvalho. "Musealização à flor da pele: reflexões sobre a 'explosão discursiva' em torno da exibição de restos mortais do cangaço no Museu Estácio de Lima, Salvador/Bahia », *Museologia e Patrimônio*, v. 13, n. 1, 2020, pp. 167-183. Disponível em <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/799>, consultado a 17 de junho de 2020.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunda – 1960/70*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

CANCLINI, Néstor García. Cultures hybrides et stratégies communicationnelles. *Hermès*, n. 28, 2000, p. 71-81.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culture hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2010.

CANTINHO, Maria João. Instant, événement et histoire. L'actualité du messianisme à partir de Walter Benjamin. *Lignes*, v. 27, n. 3, 2008, p. 108-124. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-lignes-2008-3-page-108.htm. Acesso em: 10 jul. 2024.

CRÉPON, Marc. *La guerre des civilisations: la culture de la peur*, tome 2,

Paris, Éditions Galilée, 2010.

COUDERC, Romain. *L'écriture de la trace*, Tese de Doutorado em Filosofia, Sorbonne Université, orientada por Dominique Pradelle, décembre 2021.

DA COSTA E SILVA, Valéria Torres. *A modernidade nos trópicos: Gilberto Freyre e os debates em torno do nacional*, Recife, Carpe Diem Edições Produções, 2009.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara S.A., 1987.

DE CASTRO, Josué. *Homens e Caranguejos*, São Paulo, Brasiliense, 1967.

DERRIDA, Jacques. *Marx & Sons*, Paris, Presses Universitaires de France – PUF, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

FACINE, Adriana. *Santo e Canalhas: uma análise antropologica da obra de Nelson Rodrigues*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.

FONTANARI, Rodrigo. A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem?. *Paralaxe*, v. 3, n. 1, 2015, p. 61-74.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, São Paulo, Global, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso: processo de desintegração das sociedades patriarcal e semipatriarcal no Brasil sob o regime de trabalho livre, aspectos de um quase meio século de transição do trabalho escravo para*

o trabalho livre e da monarquia para a república, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*, Rio de Janeiro, Record, 1987.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, São Paulo, Global, 2003.

GASPARI, Elio; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa; VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito – Da repressão à abertura*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

GENIN, Christophe. Le kitsch: une histoire de parvenus. *Actes Sémiotiques*, Limoges, janeiro de 2007. Disponível em <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3268>, consultado a 30 de agosto de 2017.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel,1994.

HALBWACHS, Maurice. *La morpholoige sociale*, Paris, Armand Colin, 1938.

HARTOG, François. *Régimes d'Historicité. Présentisme et Expériences du Temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

HOBSBAWM, Eric. *Les Bandits*, Paris, Zone, 2008.

HOORNAERT, Eduardo. *Os Anjos de Canudos. Uma revisão histórica*, Rio de Janeiro, Editora Vozes Ltda., 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1991.

HUYSSEN, Andreas. *La Hantise de l'Oubli. Essais sur les résurgences du passé*, Bruxelles, Éditions Kimé, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do Tempo. Estudos sobre história*, Rio de Janeiro, Contraponto: PUC – Rio, 2014.

KUHAR, Roman; PATERNOTTE, David (org.). *Campagnes anti-genre en Europe: des mobilisations contre l'égalité*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2018.

LIEBEL, Vinícius. Distopia, um gênero na história. *In:* LIEBEL, Silvia (org.), *Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática e representação*, Belo Horizonte, Ed. Ebook - Belo Horizonte, Fino Traço, 2021, p. 189-217.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: avertissement d'incendie – une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, L'Éclat/Poche, n. 28, 2018.

MIGUEL-REVILLA, Diego; SÁNCHEZ-AGUSTÍ, María. Conciencia histórica y memoria colectiva: marcos de anális para la educación histórica. *Revista de Estudios Sociales, Tiempo*, n. 65, julho de 2018, p.113-125.

NORA, Pierre, "Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux", NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire, tome 1: La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. xvi-xlii.

PARKER, Richard G.. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*, São Paulo, Editora Best Seller, 1991.

PETITDEMANGE, Guy. Le seuil du présent. Défi d'une pratique de l'histoire chez Walter Benjamin. *Recherches de science religieuse*, LXXIII, n. 3, 1985, p. 381-400.

POLLAK, Michael. Mémoire, oubli, silence. *In:* POLLAK, Michael, *Une identité blessée. Études de sociologie et histoire*, Paris, Éditions Métailié, Collection Leçons de Choses, 1993, p. 14-39.

REZENDE, Antônio Paulo. *O Recife. Histórias de uma cidade*, Recife, Fundação de Cultura da Cidace do Recife, 2005.

RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.

RIDENTI, Marcelo. *Fantasma da Revolução brasileira*, São Paulo,

Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

RODRIGUES, Inês Nascimento. Descolizar a fantasmagoria. Uma reflexão a partir do 'Massacre de 1953' em São Tomé e Prícipe. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 115, 15 de maio de 2018, p. 29-50. Disponível em <http://journals.openedition.org/rccs/6954>, consultado a 8 de janeiro de 2024.

SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

SODRE, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*, Rio de Janeiro, MAUAD, 2002.

TOWER SARGENT Lyman, "Pour une défense de l'utopie", *Diogène*, v. 209, n. 1, 2005, note 1, pp. 10-17. Disponível em: https://shs.cairn.info/revue-diogene-2005-1-page-10?lang=fr. Acesso em: 1 maio 2023.

TRAVERSO, Enzo. *Le passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2005.

VAN YPERSELE Laurence, *Questions d'histoire contemporaine. Conflits, mémoires et identités*, Paris, 2006.

WAHNICH, Sophie; ZAOUI, Pierre. « Présentisme et émancipation: Entretien avec François Hartog », *Vacarme*, n.53, 2010, p. 16-19. Disponível em <https://doi.org/10.3917/vaca.053.0016>, consultado a 26 de abril de 2024.

WALDBERG Patrick, *Le Surréalisme*, Genève, Éditions Skira, 1959.

WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarquillé, 2012.

Estudos sobre o espaço

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, Recife, FJN, Ed. Massangana, São Paulo, Corez, 2001.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Preconseito contra*

a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia, Coleção Preconceitos vol° 3, São Paulo, Cortez Editora, 2012.

ANDRADE, Ana Luiza; DE BARROS, Rodrigo Lopes; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt (org.). *Ruinologias. Ensaios Sobre Destroços do Presente*, Florianópolis, EdUFSC, 2016.

ANTONIO PONTE, José. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, Barcelona, Fondo de Cultura Económica, 2006.

AUGÉ, Marc. *Le Temps en ruines*, Paris, Éditions Galilée, 2003.

BERENSTEIN JACQUES, Paola. Corpografias urbanas. *IV ENECULT – Encontro de Estudos Muiltidisciplinares em Cultura*, Salvador/Bahia, 28-10 de maio de 2008.

BERENSTEIN JACQUES, Paola. *Elogio aos Errantes*, Salvador, EDUFBA, 2012.

CORTÉS, José Miguel. *Políticas del Espacio. Arquitectura, Género y Control Social*, Barcelona, Ediciones ACTAR, 2006.

DAVID, Christophe. Les ruines, facies benjaminiana de l'Histoire. Remarques sur l'image des ruines dans l'Origine du drame baroque allemand et Le Livre des Passages. *In:* GIBOUX, Audrey; LABBÉ, Mathilde (org.), *Walter Benjamin ou Les Pouvoirs Critiques de l'Image*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2023, p. 65-85.

DOS ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2014.

HAMEL, Jean-François. Les Ruines du Progrès chez Walter Benjamin. *Protée*, v. 35, n. 2, automne 2007, p. 7-14.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris, Economica, collection Ethno-sociologie, 2000.

LIMA, Nísia Trindade. *Um Sertão chamado Brasil*, São Paulo, Hucitec, 2013.

LOPES DE BARROS, Rodrigo. Havana: a cidade como catástrofe em Antonio José Ponte. *Alea*, v. 12, n. 2, julho/dezembro de 2010, p. 257-268.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço. Uma nova política da espacialidade*, Rio de Janeiro, 2008.

MELO FILHO, Djalma Agripino de. Mangue, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, v. 10(2), maio/agosto de 2003, p. 505-524.

PONTUAL, Virgínia. Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 42, 2001, p. 417-434. Disponível em <https://www.cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2494/acucar-a-casa-grande-e-a-senzala-que-habitam-dentro-de-nos>, consultado a 14 março de 2024.

SOJA, Edward W. *Geografias Pós-Modernas. A reafirmação do espaço na teoria social crítica*, Rio de Janeiro, Jorge Zaar Editor LTDA, 1993.

VENTURA, Roberto. Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha. Brasil ser tão Canudos. *História, Ciências, Saúde* – Maguinhos, V. Suplemento, 1998, p. 133-148.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritque. Réel, Fiction, Espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

ZILLY, Berthold. Sertão e nacionalidade: formação étnica e civilizatória do Brasil Segundo Euclides da Cunha. *Estudos Sociedade e Agricultura*, n. 12, 1999, p. 5-45.

Estudos sobre gênero e estudos culturais

BHABHA, Homi K.. *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, Traduit par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.

CORRÊA, Mariza (org.). *Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil*, Campinas, Editora da Unicamp, 1993.

CORRÊA, Mariza, "Sobre a invenção da mulata", *In: Cadernos Pagu* (6-7), 1996, p. 35-50.

DA SILVA, Denise Ferreira. À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutrivo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, janeiro/abril de 2006, p. 61-83.

DA SILVA, Sandro José. *Quando oser gay era uma novidade: aspectos da homossexualidade masculina na cidade do Recife na década de 1970*, Dissertação de Mestrado em História, orientada por Fabiana de Fátima Bruce da Silva, Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2011.

DE ALMEIDA, Ângela Mendes. Notas sobre a família no Brasil. *In:* DE ALMEIDA, Ângela Mendes (org.), *Pensando a família no Brasil – Da colônia à modernidade*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo / Editora da UFRRJ, 1987, p. 53-66.

DORLIN, Elsa. 'Performe ton genre, performe ta race!'. Re-penser l'articulation du sexisme et du racisme à l'ère de la post colonie. *In:* VARSCHUUR, Christine, *Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements des femmes*, *Cahiers Genre et Développement*, n. 7, Genebra; Paris, EFI/AFED; L'Harmattan, 2010, p. 227-237.

DORLIN, Elsa. Introduction: Black feminism Revolution! La Révolution du féminisme Noir!. *In:* DORLIN, Elsa (org.). *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 9-42.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*, São Paulo, Zahar, 2020.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Feminino e Plural, mulheres no cinema brasileiro*, Campinas, Papirus, 2017.

HOOKS, bell, *Olhares negros: raça e representação*, São Paulo, Elefante Editora, 2019.

JOSEPH-VILAIN, Mélanie; MISRAHI-BARAK, Judith. Introduction. *In: Postcolonial Ghosts*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2009, p. 13-26.

LOPES, Denilson. Terceiro Manifesto Camp. *In:* LOPES, Denilson, *Os homens que amavam rapazes e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002, p. 89-120.

MISKOLCI, Richard; CAMPANA, Maximiliano. 'Ideologia de gênero': notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. Revista Sociedade e Estado, v. 32, n. 3, setembro/dezembro de 2017, p. 725-747. Disponível em: https://www.scielo.br/j/se/a/Ns5kmRtMcSXDY78j9L8fMFL/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 21 mar. 2022.

MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação. Masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*, São Paulo, Annablume, 2012.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil. Indentidade nacional versus identidade negra*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

PRECIADO, Paulo B.. "Cartographie queer: le flâneur pervers, la lesbienne topophobique et la travailleuse sexuelle multicartographique, ou comment faire une cartographie "ren@rde" avec Annie Sprinkle", *Géo-esthétique*, Dijon, Éditions B42, 2014, pp. 99-110.

SCOTT, Darieck. *Extravagant abjection: Blackness, power, and sexuality in the african americ literary imagination*, New York, NYU Press, 2010.

SELLIER, Geneviève. *La Nouvelle Vague: Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

Estudos literários e musicais

BRECHT, Bertolt. *Journal de travail, 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1997.

BRECHT, Bertolt. *L'ABC de la guerre*, Paris, L'Arche, 2015.

CAMPOS, Renato Carneiro. *Tempos Amarelo: ensaios*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco, 1980.

CARELLA, Tulio. *Orgia: Os Diários de Tulilo Carella*, São Paulo, Opera Prima, 2011.

COELHO, Frederico Oliveira. Quantas margens cabem em um poema? - Poesia marginal ontem, hoje e além. *In:* FERRAZ, Eucanaã, *Poesia Marginal - Poesia e Livro*, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2013, p. 11-41.

DAVINO, Leonardo. Bichos da Noite de O Coronel de Macambira. *Lendo Canção*, 30 de junho de 2020. Disponível em: http://lendocancao.blogspot.com/2020/06/bichos-da-noite-de-o-coronel-de.html. Acesso em: 6 jul. 2024.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, [S. l.], v. 18, n. 2, 2013, p. 201–215. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201. Acesso em: 2 abr. 2024.

SANT'ANNA, Afonso Romano. *O canibalismo amoroso*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

WANDERLEY, André de Sena. A música espectral e o Recife Assombrado: Relações entre a ficção, os itinerários urbanos e a pandemia. *Abusões*, v. 15, n. 15, 2021. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/56193>, consultado a 8 de fevereiro de 2024.

Sites web

Medida Provisória n. 2.228-1, 6 septembre 2001, *Presidência da República*. *Casa Civil*. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>, consultado a 23 janeiro de 2024.

OBSERVATÓRIO DO CINEMA NACIONAL (OCA). Listagem de filmes lançados em salas de exibição com valores captados através de mecanismos de incentivos fiscais de 1995 a 2023. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema-. Acesso em: 22 jul. 2024.

Site Ancine, "Recolhimento da CONDECINE". Disponível em <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/condecine>, consultado a 24 julho de 2024.

18º Edital do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco – Funcultura. Disponível em <www.cultura.pe.gov.br/funcultura>, consultado a 24 de julho de 2024.

Recife assombrado. Disponível em <https://www.orecifeassombrado.com/services-4>, consultado a 24 março de 2024.

Manifesto "Caranguejos com cérebro". Disponível em <http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html>, consultado a 23 abril de 2024.

ASSIS, Cláudio. Cláudio Assis, diretor de Febre do Rato no Festival de Cinema Paulínia. *DIÁRIO DE PERNAMBUCO*, 2011. Disponível em <www.youtube.com/watch?v=tFzZJJYXbkY>, consultado a 24 de março de 2024.

270

Anexo 1 Filmografia Analisada – Fichas

O Som ao Redor (2012 – 131 min.)

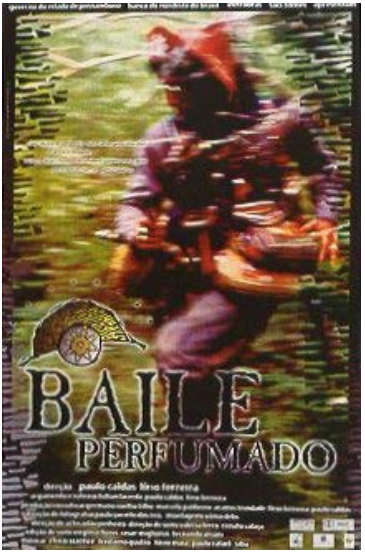


Sinopse

A vida em uma rua de classe média alta do sul do Recife toma um rumo inesperado após a chegada de uma milícia que oferece a tranquilidade proporcionada por um serviço de segurança privada. A presença desses homens traz tranquilidade para alguns e tensão para outros, em uma comunidade que parece temer muitas coisas. Enquanto isso, Bia, casada e mãe de dois filhos, precisa lidar com os latidos constantes do cachorro de seu vizinho. Uma crônica brasileira, uma reflexão sobre a história, a violência e o barulho.

Produção: Emilie Lesclaux **Direção:** Kleber Mendonça Filho **Roteiro:** Kleber Mendonça Filho **Sonoplastia:** DJ Dolores **Fotografia:** Pedro Sotero e Fabricio Tadeu **Direção Artística:** Juliano Dornelles **Figurino**: Ingrid Mata **Som:** Nicolas Hallet et Simone Dourado **Montagem:** Kleber Mendonça Filho e João Maria **Montagem de Som**: Kleber Mendonça Filho e Pablo Lamar	**Elenco**: Gustavo Jahn (João) Irma Brown (Sofia) Irandhir Santos (Clodoaldo) Maeve Jinkings (Bia) Waldemar José Solha (Francisco) Lula Terra (Anco) Yuri Holanda (Dinho) Clébia Souza (Luciene) Dida Maia (Ricardo) Sebastião Formiga (Cláudio) Felipe Bandeira (Nelson) Rubens Santos (Adailton) Nivaldo Nascimento (Fernando) Albert Tenório (Ronaldo)

Baile perfumado (1997 – 93 min.)

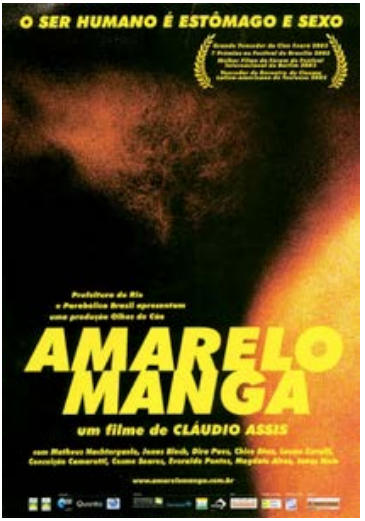


Sinopse

Na década de 1930, no sertão de Pernambuco, o mascate libanês Benjamin Abrahão, homem de confiança do Padre Cícero, tenta realizar um filme com Lampião e seu bando, pois acredita que isso o tornará muito rico. Depois de estabelecer alguns contatos, ele conversa diretamente com o famoso cangaceiro e lhe apresenta sua ideia, mas seus sonhos cinematográficos são colocados em risco pela ditadura do Estado Novo.

Produção: Paulo Caldas, Germano Coelho Filho, Lírio Ferreira, Marcelo Pinheiro e Aramis Trindade **Direção**: Lírio Ferreira, Paulo Caldas **Roteiro**: Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda **Sonoplastia**: Chico Science, Lúcio Maia, Fred Zero Quatro, Paulo Rafael e Sérgio Siba Veloso **Fotografia**: Paulo Jacinto dos Reis **Direção Artística**: Adão Pinheiro **Figurino**: Mônica Lapa **Som:** Valéria Ferro **Montagem**: Vânia Debs **Montagem du Som**: Virgínia Flores	**Elenco**: Duda Mamberti (Benjamin Abrahão) Luís Carlos Vasconcelos (Lampião) Zuleica Ferreira (Maria Bonita) Aramis Trindade (Tenente Lindalvo Rosas) Chico Diaz (Coronel Zé de Zito) Jofre Soares (Padre Cícero) Cláudio Mamberti (Coronel João Libório) Germano Hauiut (Ademar Albuquerque) Giovana Gold (Jacobina)

Amarelo Manga (2003 – 100 min.)



Sinopse

Guiados pela paixão, os personagens transitam por um universo feito de armadilhas e vinganças, de desejos irrealizáveis e de uma busca incessante pela felicidade. Esses personagens giram como satélites em torno de suas órbitas, tingindo a vida de um amarelo hepático e pulsante. Não o amarelo do ouro, do brilho e da riqueza, mas o amarelo da terra, da vida cotidiana e do envelhecimento das coisas.

Produção: Parabólica Brasil, Olhos de Cão Produções Cinematográficas **Direção**: Cláudio Assis **Roteiro**: Hilton Lacerda **Sonplastia:** Jorge du Peixe e Lúcio Maia **Fotografia:** Walter Carvalho **Direção Artística**: Renata Pinheiro **Figurino**: Andrea Monteiro **Montagem**: Paulo Sacramento **Montagem du Som**: Ricardo Reis	**Elenco**: Matheus Nachtergaele (Dunga) Jonas Bloch (Isaac) Dira Paes (Kika) Chico Diaz (Wellington) Leona Cavalli (Lígia) Conceição Camarotti (Aurora) Jonas Melo (Padre) Magdale Alves (Dayse) Everaldo Pontes (Rebecão) Cosme Soares (Bianor)

Febre do Rato (2012 – 105 min.)

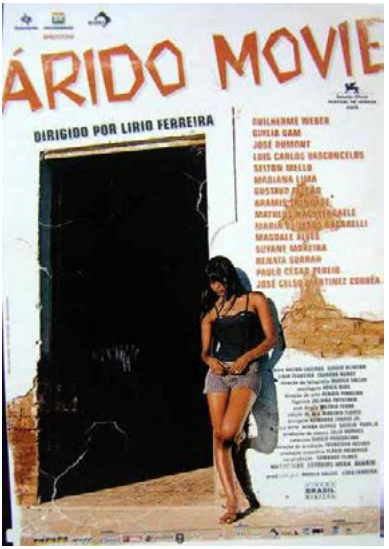


Sinopse

Zizo é um poeta anticonformista e anarquista que financia a publicação de seu tabloide. Em seu mundo, onde o sexo é tão banal quanto fumar maconha, ele conhece Eneida e rapidamente sente um forte desejo por ela. Mas, apesar de seus constantes pedidos, ela se recusa a manter relações sexuais com ele. Isso transforma a vida do poeta, que começa a lamentar aquilo que nunca teve.

Produção: Cláudio Assis, Julia Moraes **Direção**: Cláudio Assis **Roteiro**: Hilton Lacerda **Direção Artística**: Renata Pinheiro **Sonoplastia**: Jorge du Peixe e Lúcio Maia **Fotografia**: Walter Carvalho **Figurino**: Maria Esther de Albuquerque **Montagem**: Karen Harley	**Figurino:** Irandhir Santos (Zizo) Maria Gladys (Anja) Juliano Cazarré (Boca Mole) Tânia Granussi (Vanessa) Nanda Costa (Eneida) Matheus Nachtergaele (Pazinho) Vitor Araújo (Oncinha) Mariana Nunes (Rosângela) Ângela Leal (Dona Maria)

Árido Movie (2006 – 115 min.)



Sinopse

Jonas é apresentador de previsão do tempo em uma grande emissora de televisão. Ele vive em São Paulo e empreende uma viagem até sua cidade natal, Vale do Rocha, no sertão de Pernambuco, por ocasião da morte de seu pai, com quem mantinha pouquíssimo contato. O percurso até Vale do Rocha é difícil, até que Soledad, uma videomaker que realiza um documentário sobre a água no sertão, o acolhe. Ao chegar, ele encontra parte de sua família que não conhecia e que lhe pede para vingar a morte de seu pai.

Produção: Murilo Salles e Lírio Ferreira **Direção:** Lírio Ferreira **Roteiro:** Lírio Ferreira, Hilton Lacerda, Sérgio Oliveira e Eduardo Nunes **Sonoplastia:** Otto, Berna Ceppas, Kassin, Pupillo **Direção Artística**: Renata Pinheiro **Figurino**: Juliana Pryston **Som**: Valéria Ferro **Montagem:** Vânia Debs **Montagem du Som**: Virgínia Flores	**Elenco**: Guilherme Weber (Jonas) Giulia Gam (Soledad) Maria de Jesus Bacarelli (Dona Carmo) Gustavo Falcão (Falcão) Selton Mello (Bob) Mariana Lima (Verinha) José Dumont (Zé Elétrico) Luís Carlos Vasconcellos (Jurandir) Matheus Nachetergaele (Salustiano) Aramis Trindade (Márcio Greyck) Suyane Moreira (Wedja) Renata Sorrah (Stela) Paulo César Pereio (Lázaro) José Celso Martinez Corrêa (Meu Velho) Magdale Alves (Dedé)

Cinema, Aspirinas e Urubus (2005 – 99 min.)



Sinopse

Em 1942, no sertão do *Nordeste*, dois homens de mundos diferentes se encontram. Johann, um alemão que foge da Segunda Guerra Mundial, dirige um caminhão e vende aspirina. Ranulpho, um homem simples que sempre viveu no sertão, começa a trabalhar para Johann como assistente. Em sua jornada de cidade em cidade, a dupla exibe filmes promocionais sobre o remédio "milagroso" para pessoas que nunca tiveram a oportunidade de ir ao cinema. Aos poucos, uma forte amizade se desenvolve entre eles.

Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu et João Vieira Jr. **Direção**: Marcelo Gomes **Roteiro**: Marcelo Gomes, Paulo Caldas et Karim Aïnouz **Sonoplastia**: Tomás Alves de Souza **Fotografia**: Mauro Pinheiro Jr. **Direção Artística** : Marcos Pedroso **Figurino**: Beto Normal **Som**: Márcio Câmara **Montagem** : Karen Harley **Montagem du Som** : Beto Ferraz	**Elenco**: João Miguel (Ranulpho) Peter Ketnath (Johann) Oswaldo Mil (Claudionor Assis) Irandhir Santos (Manoel) Fabiana Pirro (Adelina) Verônica Cavalcanti (Maria da Paz) Daniela Câmera (Neide) Paula Francinete (Lindalva) Madalena Accioly (Mulher da Cobra) Zezita Matos (Mulher da Galinha) Hermila Guedes (Jovelina)

Aquarius (2016 – 146 min.)

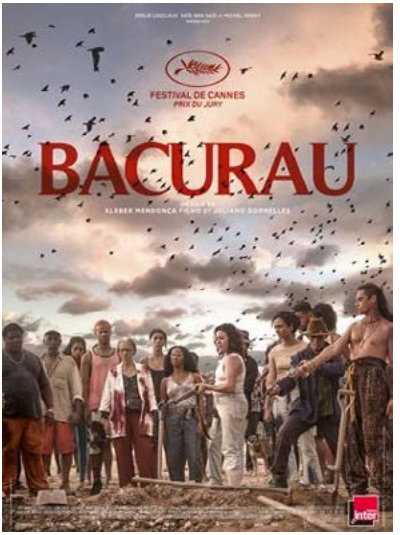


Sinopse

Clara, na casa dos sessenta anos, é uma antiga crítica musical, nascida em uma família burguesa do Recife, no Brasil. Ela vive em um edifício singular, o Aquarius, construído na década de 1940, na sofisticada Avenida Boa Viagem, à beira-mar. Um importante incorporador imobiliário comprou todos os apartamentos, mas ela se recusa a vender o seu. Clara entra, então, em uma espécie de guerra fria com a empresa imobiliária, que a assedia constantemente. Profundamente perturbada por essa tensão, ela revisita sua vida, seu passado e aqueles que ama.

Produção: Emilie Lesclaux, Said Ben Said, Michel Merkt **Direção:** Kleber Mendonça Filho **Roteiro**: Kleber Mendonça Filho **Fotografia**: Pedro Sotero, Fabricio Tadeu **Direção Artística**: Juliano Dornelles, Thales Junqueira **Figurino:** Rita Azevedo **Som**: Nicolas Hallet **Montagem**: Karen Harley **Montagem du Som**: Beto Ferraz	**Elenco:** Sônia Braga (Clara) Irandhir Santos (Roberval) Maeve Jinkings (Ana Paula) Zoraide Coleto (Ladjane) Fernando Teixeira (Geraldo Bonfim) Humberto Carrão (Diego) Carla Ribas (Cleide) Buda Lira (Antonio) Rubens Santos (Rivanildo) Paula De Renor (Fátima) Bárbara Colen (Clara en 1980) Daniel Porpino (Adalberto Rodrigo) Pedro Queiroz (Tomás) Germano Melo (Martin) Julia Bernat (Julia) Thaia Prerez (la tante Lúcia)

Bacurau (2019 – 132 min.)



Sinopse

Num futuro próximo... A vila de Bacurau está de luto pela morte de sua matriarca, Carmelita, que faleceu aos 94 anos. Alguns dias depois, os habitantes percebem que a vila desapareceu do mapa.

Produção: Emilie Lesclaux, Said Ben Said, Michel Merkt **Direção:** Klelber Mendonça Filho, Juliano Dornelles **Roteiro**: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles **Fotograifa:** Pedro Sotero **Direção Artística**: Thales Junqueira **Figurino**: Rita Azevedo **Sonoplastia:** Mateus Alves, Tomaz Alves Souza **Som**: Nicolas Hallet **Montagem**: Karen Harley	**Elenco:** Sônia Braga (Domingas) Udo Kier (Michael) Bárbara Colen (Teresa) Silvero Pereira (Lunga) Thomás Aquino (Pacote / Acácio) Karine Teles (l'étrangère à moto) Antonio Saboia (l'étranger à moto) Thardelly Lima (Tony Junior) Rodger Rogério (Carranca) Lia de Itamaracá (Carmelita) Wilson Rabelo (Plínio) Carlos Francisco (Damiano) Luciana Souza (Isa) Jonny Mars (Terry) Allison Willow (Kate) James Turpin (Jake) Brian Townes (Joshua) Charles Hodges (Chris) Chris Doubek (Willy) Black Jr. (DJ Urso)

A Seita (2015 – 70 min.)



Sinopse

Em 2040, um jovem deixa a colônia espacial dos ricos e retorna ao Recife abandonado. Enquanto reforma sua antiga casa e vive alguns romances, percebe sinais misteriosos que o levam a descobrir um culto secreto na cidade em ruínas.

Produção: Dora Amorin; Surto & Deslumbramento **Direção:** André Antônio **Roteiro:** André Antônio **Sonoplastia**: Tomás Alves de Souza **Fotografia**: Breno César **Direção Artística**: Thales Junqueira **Figurinos**: Alysson Santos et Paulo Ricardo **Som**: Guga Rocha **Montagem**: Chico Lacerda	**Elenco**: Pedro Neves Ericka Rolim Felipe Araújo Júlio Emílio Paulo Faltay Sosha

Maracatu, Maracatus (1995 – 14 min.)



Sinopse

As diferenças culturais entre as diferentes gerações de integrantes do Maracatu Rural, um ritual afro-indígena que tem suas origens nos engenhos de açúcar de Pernambuco.

Produção: Cláudio Assis **Direção**: Marcelo Gomes **Roteiro**: Marcelo Gomes **Sonoplastia**: Chico Science, Antônio Carlos Nóbrega **Fotografia**: Jane Malaquias **Som**: Osman Assis, Severo Santos **Montagem**: Vânia Debs	**Elenco**: Mestre Salu Meia-Noite Aílton Guerra Jofre Soares Dona Neta

Praia Formosa (2024 – 90 min.)



Sinopse

Nascida no início do século XIX no Reino do Congo, Muanza foi vendida como escrava para o Brasil. Um dia, ela desperta em nossa época, vagando pelas ruas da região portuária do Rio de Janeiro, conhecida como Pequena África.

Produção: Julia De Simone, Luana Melgaço, Filipa Reis **Direção**: Julia De Simone **Roteiro**: Aline Portugal, Julia De Simone, Mariana Luiza **Fotografia:** Flávio Rebouças **Direção Artística**: Ana Paula Cardoso **Figurino**: Rita Azevedo **Sonoplastia:** Marco Scarassati **Som**: Nicolas Hallet **Montagem:** Ricardo Pretti	**Elenco**: Lucíla Raimundo (Muanza) Samira Carvalho (Kieza) Maria d'Aires (Catarina) Mãe Celina de Xangô (Mãe Celina de Xangô) Dandara Machado de Lima (Enfant) Jennifer Dias (Teodora) Alan Rocha (Pudêncio) Nizagi Donaciano (Ignacio) Thiago Justino (Notaire) Aurora Eyer (Vendeuse) Áurea Martins (Áurea Martins) Mãe Tissa (Mãe Tissa) Robson dos Santos (L'homme au matelas)

A Menina do Algodão (2002 – 6 min.)

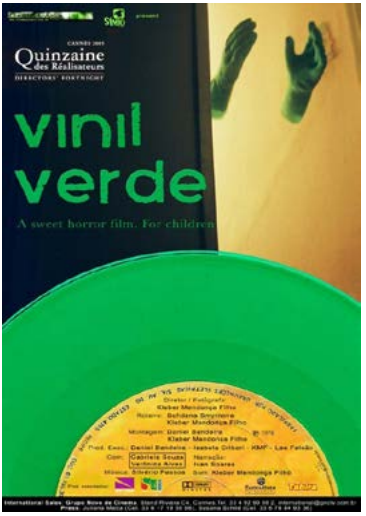


Sinopse

A lenda urbana da "menina de algodão" é conhecida em algumas regiões do Brasil como a "loira do banheiro". Ela aparecia nos banheiros das escolas para aterrorizar as crianças.

Produção: Leo Falcão **Direção**: Marcelo Gomes **Roteiro:** Kleber Mendonça Filho , Daniel Bandeira **Fotografia:** Daniel Bandeira, Kleber Mendonça Filho **Som**: Kleber Mendonça Filho **Montagem**: Daniel Bandeira, Kleber Mendonça Filho	**Elenco**: Daniel Bandeira Ediane Cristine da Silva

Vinil Verde (2004 – 17 min.)

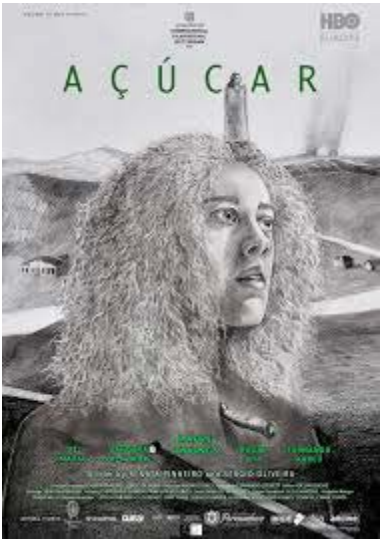


Sinopse

Uma mãe dá à sua filha uma caixa cheia de discos antigos e coloridos. A menina pode ouvi-los, exceto o disco verde…

Produção: Daniel Bandeira, Isabela Cribari, Kleber Mendonça Filho, Leo Falcão **Direção:** Kleber Mendonça Filho **Roteiro**: Kleber Mendonça Filho, Bohdana Smyrnova **Fotografia:** Kleber Mendonça Filho **Sonoplastia:** Silvério Pessoa **Som**: Daniel Bandeira, Kleber Mendonça Filho **Montagem**: Daniel Bandeira, Kleber Mendonça Filho	**Elenco:** Gabriela Souza (La fille) Verônica Alves (Mère) Ivan Soares (Narrateur)

Açúcar (2017 – 90 min.)



Sinopse

Bethânia Wanderley precisa retornar ao lugar onde nasceu, um engenho decadente, para impedir que os antigos trabalhadores da cana-de-açúcar se apropriem das terras. Diante de Zé, líder da associação, e de Alessandra, que trabalha na limpeza da casa para observar o proprietário, Bethânia terá de confrontar seu passado e seus preconceitos.

Produção: Aroma Filmes, Letícia Friedrich, Fernada Régis, Lourenço Sant'Anna **Direção:** Sérgio Oliveira, Renata Pinheiro **Roteiro:** Sérgio Oliveira, Renata Pinheiro **Fotografia:** Fernando Lockett **Direção Artística**: Renata Pinheiro **Figurino**: Christiana Garrido **Sonoplastia:** Guile Martins **Som**: Manuel de Andrés **Montagem:** Adelina Bichis	**Elenco:** Maeve Jinkings (Bethânia) Magali Biff (Dona Branca) Dandara de Moarais (Alessandra) José Maria Alves (Zé)

Boa sorte, meu amor (2012 – 95 min.)



Sinopse

Recife, Pernambuco. Dirceu (Vinícius Zinn) tem 30 anos e é originário de uma família aristocrática do sertão do Nordeste. Ele trabalha para uma empresa de demolição e participa das diversas transformações pelas quais a cidade passou nos últimos anos. Quando conhece Maria (Christiana Ubach), uma estudante de música com alma de artista, começa a sentir a urgência de uma mudança em sua própria vida.

Produção: Pedro Severien	**Elenco:**
Direção: Daniel Aragão	Vinícius Zinn (Dirceu)
Roteiro: Daniel Aragão, Gregório	Christiana Ubach (Maria)
Graziosi, Luiz Otávio Pereira	Rogério Trindade (Père de Dirceu)
Fotografia: Pedro Sotero	Maeve Jinkings (Juliana)
Direção Artística: Juliano Dornelles	Sandra Possani
Figurino: Andrea Monteiro	Zezita Matos (Bonne)
Sonoplastia: Jimi Tenor	Bianca Müller
Som: Nicolas Hallet	Jr. Black (Rafael)
Montagem: Gregório Graziosi	Tomaz Alves Souza (Pasteur)

Era uma avez eu, Verônica (2012 – 100 min.)



Sinopse

Verônica atravessa um momento crucial de sua vida, repleto de incertezas: sobre sua escolha profissional, seus vínculos afetivos e sua capacidade de enfrentar a nova vida que a espera. O filme é um conto de fadas às avessas, sem fadas, sem casamentos e sem sonhos. Uma história que se revela por meio de aventuras, desventuras, desejos e canções.

Produção: EC Produtores Associados & Dezenove Som e Imagens **Direção**: Marcelo Gomes **Roteiro:** Marecelo Gomes **Fotografia:** Mauro Pinheiro Jr., ABC **Direção Artística:** Marcos Pedroso **Figurino:** Andrea Monteiro **Sonoplastia:** Tomaz Alves Souza, Karina Burh **Som:** Evandro Lima, Waldir Xavier e Ricardo Cutz **Montagem**: Karen Hanley	**Elenco**: Hermila Guedes (Verônica) João Miguel (Gustavo) Renata Roberta (Maria) Waldemar José Solha (Zé Maria) Inaê Veríssimo Maeve Jinkings (Patiente)

Casa Forte (2014 – 11 min.)



Sinopse

Um bairro povoado pelos fantasmas do passado colonial.

Produção: Surto & Deslumbramento **Direção:** Rodrigo Almeida **Roteiro:** Rodrigo Almeida **Fotografia:** Chico Lacerda **Sonoplastia:** Tomaz Alves Souza, Karina Burh **Som:** Rodrigo Almeida **Montagem:** Rodrigo Almeida	**Elenco:** Mário Jarbas Thalles Oliveira

LIVRO DIGITAL acesso aberto

Fantasmas, Ruínas e Sertão

Esta obra procura pensar a forma como o cinema pernambucano contemporâneo representa a permanência do passado na sociedade atual. O autor evidencia de que modo a herança colonial, a escravidão, as desigualdades sociais e as transformações urbanas continuam a marcar profundamente a identidade deste Estado brasileiro. Os filmes analisados recuperam as marcas do passado, utilizando-as como ponto de partida para questionar a realidade presente, refletir sobre a memória coletiva e perspectivar novas possibilidades de futuro.

EDITORA UNIVERSITÁRIA TIRADENTES

www.editoratiradentes.com.br