



**PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

PEDRO DE BARROS NUNES COSTA

**CINEMA, ARQUITETURA E PATRIMÔNIO:
AQUARIUS E A MEMÓRIA COMO RESISTÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito final para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Júnior

SÃO CRISTÓVÃO
2023

PEDRO DE BARROS NUNES COSTA

**CINEMA, ARQUITETURA E PATRIMÔNIO:
AQUARIUS E A MEMÓRIA COMO RESISTÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito final para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Júnior
(orientador)
Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Ana Angela Farias Gomes
Universidade Federal de Sergipe

Profa. Dra. Adriana Dantas Nogueira
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, 31 de Agosto de 2023

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

C837c Costa, Pedro de Barros Nunes.
Cinema, arquitetura e patrimônio : *Aquarius* e a memória como
resistência / Pedro de Barros Nunes Costa ; orientador Hamilcar
Silveira Dantas Júnior. - São Cristóvão, SE, 2023.
119 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) –
Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Cinema. 2. Patrimônio cultural - Proteção. 3. Arquitetura. 4.
Memória. I. Dantas Júnior, Hamilcar Silveira orient. II. Título.

CDU 791.4

Ao meu eu criança, que descobriu desde cedo o amor a TV e ao cinema, e guardava em si toda inocência e criatividade que lhe eram próprias.

AGRADECIMENTOS

Mais um caminho seguido e mais essa etapa vencida me fazem refletir sobre quem fez esse trajeto acontecer.

Aos meus pais, João Carlos e Celene, pelo esforço feito para que eu pudesse chegar onde cheguei.

Ao meu orientador, Hamilcar, por toda compreensão, aprendizado e paciência que me passou, pelos conselhos e pelo companheirismo ao longo da caminhada. Suas sugestões e orientações me proporcionaram uma perspectiva enriquecedora que contribuiu significativamente para a qualidade desta dissertação.

Não posso deixar de mencionar a banca examinadora, composta por Adriana e Ana Angela. Agradeço a ambas pelos comentários perspicazes e pelos questionamentos que impulsionaram reflexões profundas, enriquecendo ainda mais este trabalho.

Agradeço de coração as minhas amigas queridas, Beatriz, Camila, Érica, Neiva, Tainá e Thaiza. Desde a graduação, vocês têm sido uma fonte constante de incentivo, compreensão e amizade. Seus encorajamentos e palavras de ânimo foram essenciais para superar os desafios e obstáculos ao longo desta dissertação. Aos meus amigos Vitor e Felipe, por todo incentivo e apoio para que pudesse finalizar esse trabalho

Gostaria de expressar meu agradecimento ao amigo Adhemar, que tive a graça de conhecer durante o mestrado. Mesmo morando longe, nossa amizade e companheirismo foram essenciais para enfrentarmos juntos os desafios acadêmicos. Seu apoio e encorajamento fizeram toda a diferença, e sou grato por termos compartilhado essa jornada significativa em nossas vidas.

A todos os demais amigos que já estavam comigo e os que conheci ao longo desses últimos dois anos de trajetória, esses anos mais que especiais e minhas conquistas não seriam as mesmas sem vocês na minha vida para me ajudar, orientar e comemorar junto comigo.

Ao chegar ao fim deste ciclo, sinto gratidão pelas conquistas alcançadas e pelo crescimento pessoal e acadêmico que vivenciei. Enquanto mais uma etapa se encerra, sei que novas oportunidades estão à minha espera para seguir em frente e continuar crescendo.

*“O lugar me apresenta um passado que não
consigo encontrar em outra parte.”*

Gabi Dolff-Bonekämper

COSTA, Pedro de Barros Nunes. **Cinema e interdisciplinaridade: narrativas sociais**. 119f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

RESUMO

A interseção entre o cinema e a arquitetura oferece uma lente ímpar para compreender os desafios urbanos contemporâneos, especialmente atreladas com relação à preservação do patrimônio. O cenário urbano enfrenta uma crescente perda de elementos arquitetônicos e culturais ao longo do tempo. Ao ser introduzido ao âmbito da memória social e dos lugares de memória, apoiados por argumentos de autores como Maurice Halbwachs e Pierre Nora, deparamo-nos com um elemento central para a racionalização do patrimônio como elemento de lugar de memória e de necessária preservação. Foi apresentada uma análise do filme *Aquarius* (2016), dirigido por Kleber Mendonça Filho. O filme se torna um estudo de caso primordial, investigando a relação entre patrimônio e memória afetiva através da experiência da personagem Clara e seu vínculo emocional com o edifício Aquarius. Através dessa análise, buscou-se discernir se o filme aborda questões de preservação do patrimônio e como isso influencia a construção de uma memória afetiva e social marcada pela resistência. A metodologia adotada compreende uma abordagem analítica e interpretativa, que se manifesta através de uma análise poética do filme, focalizando cenas que explicitamente ou implicitamente refletem as complexidades relacionadas à preservação patrimonial e os desafios urbanos contemporâneos. Essas cenas são analisadas à luz de conceitos como globalização, especulação imobiliária e arquitetura do medo, evidenciando seus impactos na estruturação da cidade e na preservação da memória e do patrimônio. Ao adotar uma abordagem poética do filme, este trabalho revela como as representações cinematográficas podem influenciar o entendimento público sobre essas questões. A análise do filme revela a importância de valorizar lugares de memória relevantes socialmente e a necessidade de resistir à degradação do patrimônio cultural. Ao final do trabalho, os resultados indicam que *Aquarius* desempenha um papel significativo na promoção da consciência sobre a preservação do patrimônio, especialmente ao conectar elementos arquitetônicos com memórias pessoais e coletivas. Assim, esse estudo se alinha ao seu objetivo geral ao explorar como *Aquarius* contribui para a construção de uma memória afetiva e social relacionada à resistência e à preservação do patrimônio.

Palavras-chave: Aquarius. Patrimônio Cultural. Lugares de memória. Memória social.

COSTA, Pedro. **Cinema e interdisciplinaridade: narrativas sociais**. 119f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

ABSTRACT

The intersection of cinema and architecture offers a unique lens to comprehend the contemporary urban challenges, especially relating to heritage preservation. The urban landscape faces a growing loss of architectural and cultural elements over time. When introduced to the sphere of social memory and places of memory, supported with arguments by authors such as Maurice Halbwachs e Pierre Nora, we come across a central element for the rationalisation of the heritage as an element of place of memory and thus necessary preservation. An analysis of the film *Aquarius* (2016), directed by Kleber Mendonça Filho, was presented. The film became a primary case study, investigating the relationship between heritage and affective memory through the experience of the character Clara and her emotional bond with the Aquarius building. Through this analysis, it was sought to discern whether the film addresses heritage preservation issues and how it influences the construction of an affective and social memory marked by resistance. The adopted methodology comprehends an analytical and interpretative approach, which manifests itself through a poetic analysis of the film, focusing on scenes which explicitly or implicitly reflect the complexions related to heritage preservation and contemporary urban challenges. These scenes are analysed in the light of concepts such as globalisation, real estate speculation and the architecture of fear, highlighting their impact on the city's structure and the preservation of memory and heritage. By adopting a poetic approach to the film, this work reveals how cinematographic representations can influence the public understanding about the mentioned issues. The analysis of the film demonstrates the importance of valuing socially relevant places of memory and the need to resist the degradation of cultural heritage. At the end of this work, the results point *Aquarius* plays a significant role in promoting awareness about heritage preservation, especially when connecting architectural elements with personal and collective memories. Therefore, this study aligns with its general objective of exploring how *Aquarius* contributes to the construction of an affective and social memory related to resistance and heritage preservation.

Keywords: Aquarius. Cultural Heritage. Memory Places. Social Memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Cenas dos filmes: da (esq.) p/ (dir.) *Blade Runner* (1982), *Mon Oncle* (1958) e *Playtime* (1967), respectivamente. Os filmes fazem críticas ao espaço urbano e ao crescimento desordenado das grandes metrópoles.43
- Figura 2: Cenas dos filmes: da (esq.) p/ (dir.) *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001), respectivamente. Os filmes retratam uma região Nordeste marcada pela lei do “cabra macho”, a seca, a pobreza e o atraso urbano e social.46
- Figura 3: Cenas do filme *Árido Movie* (2006). O diretor faz questão de mostrar uma Recife cercada por rios e mares, mesmo que ainda assim esteja passando por problemas decorrentes da seca.....48
- Figura 4: Cenas do filme *Árido Movie* (2006). Apesar de retratar elementos como a seca no sertão (esq.) e abordar temas como a vingança entre famílias (centro), o diretor traz elementos mais contemporâneos para o sertão nordestino, como o plantio de maconha no sertão (dir.). 48
- Figura 5: Cenas do média metragem *Enjaulado* (1997). O diretor mostra uma cidade cercada por equipamentos de segurança, como câmeras e as grades dos condomínios e prédios. A visão do personagem na rua, que está sempre sozinho, está atrelada aos elementos de proteção das residências e prédios no entorno.....52
- Figura 6: Cenas do média metragem *Enjaulado* (1997). O diretor mostra uma cidade cercada por equipamentos de segurança, como câmeras e as grades dos condomínios e prédios. A visão do personagem na rua, que está sempre sozinho, está atrelada aos elementos de proteção das residências e prédios no entorno.....52
- Figura 7: Cenas do média metragem *Enjaulado* (1997). Mesmo ao chegar em seu prédio, os elementos de segurança permeiam todo o trajeto até o seu apartamento (esq.) e (centro), no qual o personagem se aparentemente se sente um pouco mais seguro (dir.).53
- Figura 8: Cenas do média metragem *Eletrodoméstica* (2005). A presença das grades e do medo que permeia a obra, mesmo que implicitamente é notória. Seja pelas grades dos prédios e das janelas (esq.), pela janela do carro quebrada mesmo o automóvel estando dentro do condomínio (dir.), ou pelo fato das crianças estarem brincando dentro do seu prédio invés de brincarem na rua (centro).54
- Figura 9: Cenas do média metragem *Eletrodoméstica* (2005). O trajeto da protagonista com diversas grades e cadeados, da porta do seu apartamento até a porta de entrada do seu prédio também são elementos que demonstram a questão da segurança e do medo na produção.55
- Figura 10: Cenas do média metragem *Eletrodoméstica* (2005). O trajeto da protagonista do seu apartamento até a entrada do prédio é de novo representado na cena que esta leva água para um desconhecido, o encontro separado por grades simboliza o medo da personagem, apesar da bondade em levar água e uma fruta.56
- Figura 11: Cenas do média metragem *Eletrodoméstica* (2005). A configuração da rua, tomada por carros invés de pessoas, e com grades em todas as janelas dos apartamentos e das entradas dos prédios simbolizam o comportamento de quem ali mora.56
- Figura 12: Cenas do documentário *Recife Frio* (2009). A cidade do Recife é representada como um território de disputas, uma parte extremamente verticalizada e outra parte ainda com casas de 2 e 3 andares.57
- Figura 13: Cenas do documentário *Recife Frio* (2009). Uma das ironias demonstradas no falso documentário é o fato dos prédios da região mais valorizada do Recife estarem todos a venda pela mudança climática.58
- Figura 14: Cenas do documentário *Recife Frio* (2009). O quarto de empregada é posicionado no pior lado do apartamento, onde pega mais sol, e não possui aberturas de ventilação decentes, o que torna no contexto do falso documentário como o melhor cômodo da casa (esq.) e centro.

O quarto do patrão, agora pertencente a empregada, é muito grande para os pertences que ela possui (dir.).....	58
Figura 15: Cenas do documentário <i>Recife Frio</i> (2009). A cidade se encontra deserta, cercada de muros altos e de prédios verticalizados sem relação com o seu entorno, contexto não muito diferente do visto em <i>Enjaulado e Eletrodoméstica</i>	59
Figura 16: Cenas do documentário <i>Recife Frio</i> (2009). A procura exagerada pelos <i>Shoppings centers</i> (dir.), o concurso de fotografias dos presos em um presídio de segurança máxima (centro) e as críticas ácidas das notícias exibidas (esq.), são elementos utilizados pelo diretor para criticar ainda mais a sociedade contemporânea.....	60
Figura 17: Primeiras imagens de <i>O Som ao Redor</i> (2016), que mostram figuras como os pastos de cana-de-açúcar (esq.), e as antigas casas grandes (dir.).....	62
Figura 18: As cenas mostram a região onde se passa o filme, com suas ruas desertas (esq.) e prédios verticalizados (dir.), podendo representar qualquer cidade metropolitana brasileira. .	63
Figura 19: A personagem de Sofia (esq.), sonha com diversos homens invadindo o bairro (dir.), os sonhos são recorrentes em filmes de Kléber Mendonça, com algo semelhante acontecendo também em <i>Aquarius</i> (2016).	64
Figura 20: Cenas das crianças brincando dentro dos seus condomínios, ao mesmo tempo que as empregadas e babás vigiam e passeiam com os filhos dos seus patrões (esq. e centro); Trabalhador soldando uma das diversas grades que existem nas janelas dos apartamentos (dir.).	64
Figura 21: Contraste do Bairro de Boa viagem em <i>O Som ao Redor</i> , de um lado a cidade com altos prédios de luxo, e de outro uma comunidade de classe de baixa renda.	66
Figura 22: Uma das fotografias apresentadas no início do filme, mostrando uma casa grande, elemento arquitetônico marcado pela época da escravidão no Brasil, ficando na mesma área que os engenhos de cana-de-açúcar (esq.). Plano que mostra os personagens de João e Sofia saindo da visita à casa grande de Francisco (dir.).	68
Figura 23: Sofia visita pela última vez casa que morou na infância e será demolida (esq.); Cláudio relembra como era antigamente a rua onde mora (dir.).	68
Figura 24: Em <i>Bacurau</i> (2019), o sertão representado é verde e cheio de vida.	70
Figura 25: Em <i>Bacurau</i> (2019), a figura do cangaceiro é subvertida pelo personagem de Lunga (Silvero Pereira), que vai de encontro a figura clássica do cangaceiro quase sempre associado a figura de Lampião.....	71
Figura 26: A representação de uma Recife antiga e menos verticalizada é o primeiro elemento apresentado do filme de Kléber Mendonça.	73
Figura 27: O edifício Aquarius é representado na década de 1980 como um prédio vivo e distante da verticalização que se encontra o bairro nos tempos atuais.	74
Figura 28: A passagem do tempo dos anos 1980 para o tempo presente demonstra que pouca coisa foi mudada na configuração do apartamento e na disposição dos móveis pela casa. Percebe-se também a busca pela preservação da memória, que permeia a personagem de Clara durante todo o filme.....	75
Figura 29: As investidas e ameaças veladas dos donos da construtora com Clara são demonstradas ao longo do filme, como em diálogos de embate entre os personagens e na busca por atrapalhar a paz e o conforto de Clara.	76
Figura 30: A deterioração dos apartamentos pelos cupins de demolição são perceptíveis e demonstram que a construtora está disposta a tudo para conseguir colocar o edifício Aquarius abaixo.	77
Figura 31: O personagem de Roberval (Iranthir Santos) é mais um dentre tantos que tentam colocar medo em Clara (esq.). A relação de proximidade e de conexão das janelas do prédio Aquarius com a praia de Boa viagem, sem a presença de instrumentos de segurança, é um dos	

elementos que antes era visto como luxo e agora é visto como um fator de insegurança (dir.).	77
Figura 32: Apesar de não demonstrar, o medo permeia a personagem de Clara, a fazendo sonhar com alguém invadindo seu apartamento e ir de madrugada fechar a porta de entrada.	78
Figura 33: As maquetes presentes na construtora como “trunfo”, são mais do mesmo, prédios verticalizados sem nenhuma relação com seu entorno e fechados entre si. Atenta-se para o fato de que possivelmente uma dessas maquetes é o possível prédio que irá substituir o Aquarius.	79
Figura 34: A memória afetiva de Clara se encontra também em objetos de recordação como os álbuns de fotografias da família (esq.), e os discos de vinil da personagem (dir.).	81
Figura 35: Imagens antigas mostram a cidade do Recife com menos verticalização e mais ocupação das pessoas nas ruas.	86
Figura 36: Verifica-se na composição das imagens que os prédios mais verticalizados estão “sufocando” o Aquarius.	88
Figura 37: Clara caminhando em seu bairro. Percebe-se que a personagem ao caminhar está rodeada de edificações de grande porte.	89
Figura 38: Cano de esgoto, segundo Clara, simboliza a divisão entre os bairros (esq.). Plano aberto apresenta o bairro de Brasília Teimosa (dir.).	91
Figura 39: Plano mostra contraste entre Pina (ao fundo) e Brasília Teimosa (a frente).	92
Figura 40: Nota-se o contraste representado pela garagem do prédio. Nos anos de 1970, a garagem se encontra bastante ocupada (esq.), enquanto que nos dias atuais, Clara é a única a utilizar o espaço, que se encontra cheio de folhas (dir.).	93
Figura 41: Plano aberto mostra Clara e a garagem do Aquarius, percebe-se a solidão da personagem e do prédio após despedir dos seus filhos.	94
Figura 42: Cenas mostram a loja de móveis internamente e externamente (esq. e dir. respectivamente). Nenhum elemento representado na cena demonstra que ali um dia já foi um cinema.	96
Figura 43: Cenas mostram o móvel de tia Lúcia desde a época que ela era jovem (esq.), até o momento presente do filme quando mostra o móvel preservado na sala de Clara (dir.).	99
Figura 44: Clara é entrevistada pelas jornalistas (esq.). Clara se indigna ao ver que o título da sua entrevista foi deturpado “eu gosto de mp3” (dir.).	100
Figura 45: As fotos do álbum de fotografias remetem a boas lembranças da família (esq.). Ao voltar do quarto com mais álbuns, Clara se lembra do nome da antiga empregada, momentos antes um vulto de Juvenita passa pelo corredor (dir.).	102
Figura 46: Tomás e Julia procuram uma música para tocar na vitrola (esq.). Clara se mostra visivelmente emocionada com a música e estreita sua relação com Julia (dir.).	103
Figura 47: Plano mostra no sonho de Clara o apartamento vazio e o móvel, que já foi de Tia Lúcia, também vazio (esq.). Cupins de demolição são descobertos nos apartamentos de cima e complicam a situação do Aquarius (dir.).	104
Figura 48: De preto, Clara se mostra visivelmente abalada após entrar nos apartamentos infestados de cupins (esq.). Ao enfrentar a construtora, no ato final do filme, Clara usa tons claros e uma blusa branca (dir.).	105
Figura 49: A sala de Clara com diversos discos de vinil, um piano e várias fotografias em retratos (esq.). Clara ensinando o seu neto a utilizar a vitrola (dir.).	106

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ALESE	Assembleia Legislativa de Sergipe
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
PPGCINE	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFS	Universidade Federal de Sergipe

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. MEMÓRIA, ARQUITETURA COMO PATRIMÔNIO E AS AMEAÇAS DA GLOBALIZAÇÃO ..	22
2.1 DA MEMÓRIA SOCIAL E OS LUGARES DE MEMÓRIA.....	22
2.1.1 MEMÓRIA SOCIAL E COLETIVA.....	23
2.1.2 LUGARES DE MEMÓRIA E PATRIMÔNIO.....	26
2.2 ASPECTOS PATRIMONIAIS E A QUESTÃO PATRIMONIAL NO BRASIL	28
2.2.1 CONCEITO DE PATRIMÔNIO.....	28
2.2.2 A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO NO BRASIL: BREVE HISTÓRICO E PROBLEMÁTICAS CONTEMPORÂNEAS.....	31
2.3 A CRISE NO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO E AS TENSÕES NA “PÓS MODERNIDADE” 34	
2.4 PÓS MODERNIDADE E GENTRIFICAÇÃO: SEGURANÇA E PRISÃO	37
3. O CINEMA PERNAMBUCANO E A ARQUITETURA URBANA: TENSÕES ENTRE O PASSADO E O PRESENTE	42
3.1 O CINEMA NORDESTINO CONTEMPORÂNEO E AS QUESTÕES URBANAS.....	42
3.1.1 A REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE BRASILEIRO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO 44	
3.1.2 O “NOVO” CINEMA PERNAMBUCANO E A RELAÇÃO PASSADO/PRESENTE.....	46
3.2 AS OBRAS DE KLÉBER MENDONÇA FILHO.....	50
3.2.1 A CRÍTICA A CIDADE CONTEMPORÂNEA NOS CURTAS: ENJAULADO, ELETRODOMÉSTICA E RECIFE FRIO	51
3.2.2 MEDO, SEGURANÇA E O PASSADO CONTEMPORÂNEO EM <i>O SOM AO REDOR</i>	61
3.2.3 O SERTÃO CONTEMPORÂNEO E A MEMÓRIA VIVA EM BACURAU.....	69
3.3 AQUARIUS E A PROBLEMATIZAÇÃO DO NOSSO OBJETO	73
4. ANÁLISE POÉTICA DO FILME AQUARIUS.....	83
4.1 O FILME AQUARIUS: UMA ANÁLISE POÉTICA.....	83
4.2 O PRÉDIO AQUARIUS: A EXPOSIÇÃO À ARQUITETURA.....	85
4.3 O AQUARIUS COMO LUGAR DE MEMÓRIA	98
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS.....	110
FILMOGRAFIA	118

1. INTRODUÇÃO

Formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) desde 2019, sempre me interessei pela relação entre as áreas de arquitetura e cinema. Não à toa, busquei unir esses dois elementos em meu trabalho de conclusão de curso, o qual um terceiro elemento também foi adicionado, o patrimônio, área que mantive também muito interesse e curiosidade ao longo da graduação. Para unir esses três elementos, tive como proposta produzir um documentário sobre o Hotel Palace – prédio de arquitetura moderna com estimada importância cultural aracajuana que se encontra em estado de abandono -, tendo como base a questão da educação e do registro patrimonial.

No desenvolver do trabalho, sempre se permeou também outro importante elemento, a questão da memória. Afinal, como inserir a importância de um monumento ou patrimônio para uma população que não tem relação direta com aquele patrimônio? Como mostrar que um edifício deve ser preservado para quem não “entende” de arquitetura moderna? A história, a memória e o cinema seriam esses elementos que ajudariam a responder a esses questionamentos.

Dessa forma, entrevistei pessoas que viveram, trabalharam ou conviveram no edifício para que elas pudessem contar histórias que presenciaram no hotel, e assim, pudesse ser mostrado a importância do Hotel Palace. Para além dos elementos arquitetônicos, o prédio tinha histórias de vida, memórias afetivas e sociais, sendo estes elementos que mostravam sua importância como patrimônio histórico e cultural.

Tendo esse apreço pela relação entre cinema e arquitetura, busquei o mestrado interdisciplinar em cinema na UFS com o intuito de explorar e expandir um pouco mais as relações entre essas áreas, não deixando de lado ainda a questão do patrimônio edificado. Sempre vi no cinema de Kléber Mendonça Filho elementos que conversavam com diversos questionamentos que fiz internamente, mas que não conseguiria expressar de forma tão clara quanto nos filmes do presente diretor.

Com sua abordagem linear e contínua em filmes e curtas-metragens, Kléber Mendonça habilmente explora uma ampla gama de temas em suas obras. Esses temas se conectam diretamente com as indagações que busquei explorar em meu projeto de pesquisa inicial, agora enriquecido e transformado em uma dissertação.

Destarte, mesmo o seu filme mais recente, *Bacurau* (2019)¹, que parece mais diferente dos demais, por causa da sua locação diferente, saindo do eixo de filmes, do diretor, produzidos na cidade de Recife, encontra pontos de conexão com as obras anteriores. Essa ligação se estabelece através da abordagem da memória social e do patrimônio urbano, explorando a identidade de um povo e criticando as tentativas de isolamento e extinção de uma comunidade que se recusa a abrir mão de sua rica história.

Apesar da diversidade presente em sua filmografia, a escolha recaiu sobre *Aquarius* (2016) como obra central deste estudo. Este filme se destaca por sua habilidade de unir os elementos primordiais que esta dissertação se propõe a analisar, atuando como uma espécie de síntese das demais criações do diretor. *Aquarius* emerge como uma narrativa delicada e poética, mantendo ao mesmo tempo um roteiro preciso, abordando temas como a perda do patrimônio construído, os impactos da globalização, a crescente verticalização urbana e a contínua luta de classes.

Seu enredo se desenrola em torno de Clara, uma musicista idosa vivida pela renomada Sônia Braga, que habita um antigo edifício, o *Aquarius*², em Recife. O filme captura a tenacidade de Clara em preservar sua casa como um símbolo vívido de sua história pessoal, ao mesmo tempo que o edifício se torna alvo de investidores imobiliários ansiosos para substituir a tradição pelo lucro.

Desse modo, o filme abarca não apenas os aspectos mencionados, mas também serve como uma lente através da qual se pode explorar as interseções entre o patrimônio cultural, a memória coletiva e as mudanças sociais. Através da análise do filme, podemos lançar luz sobre como tais questões convergem e influenciam a dinâmica contemporânea das cidades, abrindo espaço para entender como o patrimônio edificado tem sido gradualmente reduzido ao longo do tempo. É essa abrangência temática que solidifica *Aquarius* como uma peça de relevância para o presente trabalho, proporcionando um quadro abrangente para a análise de como esses fatores interagem e influenciam a transformação do patrimônio urbano e da memória coletiva.

Em seu livro, “A memória Coletiva”, Maurice Halbwachs (1990) fala sobre como a memória se relaciona com os diversos cenários e possibilidades na nossa vida cotidiana. Para Halbwachs (1990), praticamente todas as nossas lembranças e recordações estão inseridas no contexto social em que vivemos, não descartando as memórias individuais de cada ser.

¹ O seu último filme de fato, *Retratos Fantomas* (2023), não havia sido lançado até a presente data de finalização dessa dissertação.

² O edifício na vida real se chama Oceania, e passa por um dilema semelhante ao do filme.

Todavia, quando a lembrança de um indivíduo está imersa em um meio social, a formação da memória só se faz possível através da junção de noções comuns que se encontram em outros indivíduos. Nesse sentido, estando os indivíduos inseridos em um determinado grupo social, e estando este grupo vivenciando momentos e recordações semelhantes em conjunto, se forma a memória coletiva.

Assim, as lembranças e recordações de um grupo social se dão através de um círculo afetivo, como famílias, escolas, igrejas, bairros. O indivíduo inserido em um espaço social participa assim de uma memória individual e a coletiva; na memória individual estão as lembranças e recordações pessoais de cada ser, já a memória coletiva, se forma com a junção das memórias individuais de cada um dos componentes daquele grupo.

Nesse sentido, apesar de vivermos em uma sociedade moderna, o passado ainda deixa suas marcas, e “costumes modernos repousam sobre antigas camadas que afloram em mais de um lugar.” (HALBWACHS, 1990, p.68). Dessa forma, a memória coletiva se mostra como um forte elemento de construção da identidade, dos hábitos e da cultura de uma determinada sociedade ou espaço. Assim, os lugares e espaços são igualmente influenciados pela formação de uma memória social, os lugares também carregam a memória de um povo, e os espaços antigos, como cidades e bairros históricos, carregam dentro de si as suas histórias (HALBWACHS, 1990).

Assim, o patrimônio edificado, no que lhe concerne, constitui um exemplo concreto de um lugar de memória físico. O que poderia ser considerado por muitos como mais um edifício na cidade, pode carregar consigo diversos elementos de memória, que causam apreço das pessoas, formando assim um lugar de memória para um determinado povo, um lugar que necessita ser preservado.

O conceito de patrimônio cultural pode ser compreendido, de forma resumida, como um conjunto de elementos e de bens materiais que se referem a identidade de diferentes grupos de uma sociedade, sejam eles materiais (prédios, conjuntos urbanos, comidas típicas) ou imateriais (danças, modos de criar e de viver...).

O termo patrimônio propriamente dito, tem a conotação de uma herança, mais restrito a herança familiar ou de bens materiais, já patrimônio cultural abrange mais o significado inicial do termo, considerando também os bens imateriais e mais abstratos por assim dizer. (APOLINÁRIO, 2012)

Dessa forma, tudo que é de valor para uma sociedade e para a preservação de sua memória é importante que não seja apenas considerado como patrimônio, mas também se faz necessário sua conservação e preservação. Entende-se, portanto, tudo que for considerado como

patrimônio cultural deve também ser preservado, assim, patrimônio e preservação são elementos que devem caminhar juntos. Conforme Apolinário (2012, p.58) “Quando se preserva legalmente e na prática o patrimônio cultural, conserva-se a memória do que fomos e do que somos: a identidade da nação.”

A busca pela preservação do patrimônio no Brasil vem ocorrendo, no sentido técnico, desde a fundação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1937. No que de início era uma procura pela preservação de um patrimônio material e físico, geralmente com a construção de museus e tombamentos de edificações antigas, aos poucos foi se enfatizando a importância, de igual modo, da conservação do patrimônio cultural e imaterial, tendo como conceito a “promoção e difusão do patrimônio cultural como referência identitária do povo brasileiro” (PEREGRINO, 2012, p.4).

Passou a ser estabelecido assim, que o patrimônio pode estar presente de forma mais ampla, não estando apenas restrito a algo físico e material. Peregrino (2012) cita ainda que o patrimônio, ou bem cultural, possui um significado coletivo, assim, um conjunto de bens de valores, sejam eles materiais ou imateriais, representam o patrimônio de um grupo de pessoas, de uma determinada região ou até amplamente da humanidade.

Assim, percebe-se que o patrimônio cultural de um povo se trata da herança cultural transmitida ao longo dos anos por homens, o conhecimento vai sendo acumulado e repassado através das gerações. É essa construção coletiva que gera a identidade pertencente a todos os que ali vivem e diferencia os lugares. Dessa forma, todo esse conhecimento gerado de uma maneira consciente é patrimônio cultural (PEREGRINO, 2012). Sendo de vital necessidade que esta herança seja sempre passada - e preservada - ao longo das gerações.

O desenvolvimento das cidades ao longo dos anos proporciona – além das mudanças de locomoção e comunicação -, uma certa barreira com relação a preservação do patrimônio, seja ele material ou imaterial. A globalização, um processo inevitável e de constantes mudanças (políticas, econômicas e culturais) que de alguma forma atinge as cidades brasileiras, pode ocasionar em uma perda gradual da identidade regional, sendo assim um agravante para os valores e tradições culturais (CAVALCANTE, 2010).

Outro problema decorrente desse fenômeno é a perda da identidade das cidades, estando estas cada vez mais semelhantes e descaracterizadas de suas características culturais, sendo criada em seu lugar cidades padronizadas, globalizadas, cada vez mais semelhantes com outros lugares de outras regiões e espaços. Um dos fatores que levam a esta descaracterização é a intitulada “arquitetura do medo” podendo ser definido como um “conjunto de dispositivos tecnológicos, soluções arquitetônicas e conceituais a fim de proporcionar mais segurança ao

indivíduo na cidade grande, mesmo às custas do seu isolamento social e afetivo.” (SILVA, 2016, s.n.).

Aproveita-se dessa cultura do medo para se inserir elementos que prejudicam a paisagem visual e social de todos, como exemplo a cidade de Recife, além de muitas outras, o qual passam por uma desenfreada especulação imobiliária (LIMA, MIGLIANO, 2013), promovendo o aumento da verticalização e o crescimento de condomínios e espaços recreativos fechados. É o que se chama também de “arquitetura (ou urbanismo), neoliberal”, sendo uma arquitetura que serve ao capitalismo, realizando mudanças drásticas nas paisagens das cidades, em prol de interesses econômicos (SOUZA, 2018).

Ocorre que a identidade de um povo, a cultura de uma sociedade, está intrinsecamente ligada com as cidades onde moram. Dessa forma, quando uma urbe vai se descaracterizando - seja através das residências com altos muros ou da verticalização cada vez mais evidente nas cidades -, perdendo a sua relação com o espaço existente, o que ocorre é que os efeitos culturais desse povo também vão sendo esquecidos no caminho. É o que Darcy Ribeiro (1995) intitula de “deculturação”, o qual a sociedade vai deixando de lado as suas características culturais, sua identidade.

A construção de um mercado imobiliário cada vez mais baseado no medo corrobora na difusão de ruas e bairros mais fechados para si, em que as relações interpessoais e de vizinhança se mostram menos presentes, contribuindo para o “efeito de deculturação”. As casas são construídas para “proteger” os seus moradores, e não visando uma integração entre a comunidade local a qual pertence (BAUMAN, 2009). Bauman também cita que as cidades vêm acumulando diversos problemas causados pela globalização, e quanto mais as cidades se “fecham em si mesmas”, mais fracas se tornam na construção de uma identidade local.

Além disso, ao avançar da globalização, vai se tornando comum a destruição de edifícios e residências de caráter horizontal e histórico para a construção de edificações verticais genéricas, de grande porte e sem relação com o entorno e a rua. Com a ideia de modernidade, segurança e inserção no mundo, perde-se a diversidade dos espaços e a integração social. Esse efeito é mais prejudicial ainda nos intitulados países emergentes como o Brasil (CAVALCANTE, 2010), onde ocorre uma assimilação de modelos internacionais, (como exemplo o intitulado “novo urbanismo”³, corrente iniciada nos Estados Unidos e muito difundida hoje em grande parte das cidades brasileiras), sem considerar a história desses lugares.

³ Termo surgido nos Estados Unidos, por volta dos anos de 1950, que propunha novas formas de se repensar os subúrbios das cidades. Promoveu a disseminação dos condomínios fechados.

A propagação desse novo jeito de se projetar promove o aumento de forma intensiva no número de condomínios fechados, contribuindo para a “gentrificação, conservadorismo estilístico, homogeneidade e uma imagem geral de intolerância.” (LARA, 2001, s.n.). Guattari (1992), cita ainda que as cidades vêm, através do capitalismo contemporâneo, se “desterritorializando”, afirmando, de igual modo, que as terras natais estão perdidas, ou seja, a identidade das pessoas com a sua região vem se perdendo ao longo do crescimento da globalização.

O cinema, servindo como um inegável registro documental dos espaços e da memória, também através de suas críticas imersas em suas obras e do registro do tempo é uma das ferramentas que ajuda a melhor compreender às problemáticas aqui abordadas. A relação entre cinema e memória se demonstra de maneira praticamente intrínseca, pois o cinema é um registro e registro é memória. O cinema também ajuda a contribuir na permanência da memória através de seu conteúdo audiovisual.

Já a conexão entre arquitetura e cinema é bastante direta, afinal, ao inserir espaços e locações nos filmes, mesmo que de forma indireta se fala também a respeito do espaço em si, ou seja, a própria arquitetura nos filmes também conta uma história. Bruno Zevi (1996) já enfatizava que a cinematografia se torna um grande aliado na representação dos espaços. Essa percepção pode, de igual forma, contribuir na importância e valorização dos bens arquitetônicos na sociedade (COSTA, et. al.2019).

Filmes como *Metrópolis* (1927), *Blade Runner* (1985) ou o cinema de Jacques Tati com *Mon Oncle* (1958) e *Playtime* (1967), fazem críticas aos problemas que podem ocorrer nas cidades modernas, assim, como expõe Name (2003), o cinema abre espaço para o debate dos problemas existentes no espaço urbano e a própria arquitetura.

Na esfera nacional, e mais recente, filmes como *Amarelo Manga* (2003) e “Febre do Rato” (2012), dirigidos por Cláudio Assis, utilizam da cidade e suas diferenças como pano de fundo para abordar as problemáticas dos personagens. Já a diretora Eliane Caffé aborda em seus filmes *Narradores de Javé* (2003) e o docudrama *Era o Hotel Cambridge* (2016), temas como memória, destruição e abandono do patrimônio, utilizando a cidade e a arquitetura como protagonistas de suas histórias. Nesse sentido, Castello (2002, s.n.) destaca que “Mais do que trazer representações sobre uma realidade imaginada, a arquitetura no cinema tem sido extremamente eficaz em comunicar mensagens.”

Desde suas produções iniciais, o cinema do diretor Kleber Mendonça Filho é crítico dessas problemáticas aqui citadas: globalização, verticalização, patrimônio, memória e identidade. Em seus filmes, Mendonça incessantemente busca manter um “diálogo constante

com a cidade” (GAMA, 2018, p.5) trazendo quase sempre a capital pernambucana Recife, como pano de fundo para as críticas sociais que o mesmo propõe em suas produções.

Seu curta *Recife Frio* (2009), por exemplo, um falso documentário⁴ tanto premiado do diretor, busca trazer uma reinterpretação da cidade de Recife, sendo bastante crítico aos problemas urbanos existentes na capital, mas servindo também como reflexão para “os aspectos centrais sobre as cidades hoje” (GAMA, 2018, p.14). Esta também foi a produção que abriu portas para a criação dos seus filmes posteriores, longas metragens ficcionais com grande apelo de público e crítica, que trazem como pano de fundo todas essas temáticas.

Em seu primeiro filme *O Som ao Redor* (2013), trata da temática da globalização, da arquitetura do medo, e sobre as memórias do passado refletindo nos acontecimentos do presente nos personagens e no espaço da cidade. *Aquarius* (2016) que aborda principalmente a questão da memória afetiva e da importância da preservação do patrimônio material. Já em *Bacurau* (2019), Mendonça traz em voga a questão da identidade nordestina, a importância da preservação da memória e do patrimônio e a questão da resistência contra a “invasão externa” americana, sendo uma possível metáfora para a globalização.

Produzidos em sequência – e em momentos diferentes que o país estava vivendo⁵ - esses filmes possuem uma certa continuidade entre eles, mesmo que de maneira não correlacionada diretamente. Abrangendo as problemáticas propostas nesse projeto, os filmes possuem um certo estilo cinema de autor (GUTEMBERG, 2016), marca deixada pelo diretor no decorrer das suas obras. Ao ser dado maior enfoque ao filme *Aquarius*, o trabalho parte das seguintes problemáticas: como o filme *Aquarius* representa as tensões da globalização financeira em oposição à preservação do patrimônio como base de proteção da memória individual e social? Como se apresentam tais tensões no contexto de produção do filme e quais as formas que a linguagem cinematográfica usa para estabelecer a resistência de Clara ao avanço especulativo imobiliário e à destruição de sua história?

Dessa forma, o objetivo geral do trabalho busca pontuar como o filme *Aquarius* constrói uma memória afetiva e social em relação à resistência e preservação do patrimônio, destacando a interseção entre esses elementos. Para tanto, foram traçados os seguintes objetivos específicos:

⁴ Entende-se por falso documentário, como uma obra audiovisual que simula ser um documentário real, mas é construída com elementos ficcionais ou manipulados.

⁵ Destaca-se que apesar da diferença de lançamento dos filmes não serem muito longas (7 anos), o Brasil mudou muito de 2012 até o ano de 2019, com as eleições de 2014 e 2018, o golpe de 2016 e as perdas sociais evidentes que vêm ocorrendo de 2015 até o presente ano.

- a) Depreender os conceitos de globalização, memória social e arquitetura como patrimônio;
- b) Observar como o cinema de Kléber Mendonça aborda as temáticas anteriormente citadas;
- c) Fazer uma análise poética de *Aquarius*, compreendendo como o filme aborda aspectos referentes à globalização, patrimônio e memória.

Para o cumprimento desses objetivos, faz-se necessário o uso de diferentes procedimentos metodológicos, estando estes contidos em: pesquisa bibliográfica; discussão teórica dos conceitos propostos na pesquisa.

Buscando uma análise que percorre do panorama geral ao específico, abordamos a complexidade da globalização e sua influência, indo das cidades até a escala dos edifícios, examinando como esses fatores impactam tanto a percepção quanto a preservação do patrimônio.

Ao abordar essas questões, abrimos espaço para uma análise sobre as problemáticas que envolvem todas estas temáticas, visto que, esses problemas contemporâneos das cidades, são capazes de serem definidos como um reflexo da globalização, expondo a dificuldade de preservação do patrimônio cultural de um povo, conseqüentemente, provocando uma perda da identidade cultural.

Dessa forma, busca-se verificar – através de uma análise interdisciplinar -, a relação do cinema junto às questões relativas das problemáticas da cidade contemporânea e à memória social. Perspectiva-se pensar o quanto o cinema pode colaborar na percepção de um imaginário urbano, na construção de uma memória social e afetiva, no que concerne a valorização dos bens patrimoniais.

Assim, a estrutura do trabalho se divide em 4 seções, sendo a primeira delas essa introdução geral e os seguintes três seções, seguida pelas considerações finais. A primeira seção trata sobre os conceitos de memória social e lugares de memória; arquitetura como patrimônio e as questões referentes a pós modernidade; problemáticas da questão patrimonial no Brasil e sobre arquitetura do medo, insegurança e questões a respeito da gentrificação.

A segunda seção trata a respeito do cinema pernambucano e a arquitetura urbana, fazendo um panorama do cinema nordestino contemporâneo, com ênfase no cinema pernambucano. Chegando assim ao cinema de Kléber Mendonça, explorando suas obras e as relações com os temas previamente abordados, culminando no filme *Aquarius* e suas temáticas centrais.

Na terceira seção, realiza-se uma análise poética do filme *Aquarius*, examinando cenas selecionadas que ilustram aspectos relevantes dos temas a serem debatidos, particularmente a preservação do patrimônio e a memória como formas de resistência.

Portanto, busca-se examinar o papel de *Aquarius*, na compreensão das questões relacionadas à globalização e à transformação urbana contemporânea. Explora-se como essa obra cinematográfica aborda tópicos pertinentes, realçando a importância da memória e do patrimônio na análise das mudanças urbanas. Dessa forma, a pesquisa visa demonstrar o cinema como uma ferramenta significativa para conscientização e reflexão crítica sobre esses temas, enriquecendo a apreciação da abordagem do diretor na busca pela preservação cultural e histórica.

2. MEMÓRIA, ARQUITETURA COMO PATRIMÔNIO E AS AMEAÇAS DA GLOBALIZAÇÃO

Nesta seção, serão exploradas as relações entre memória social e coletiva, patrimônio cultural e pós modernidade. Enquanto que a memória social e coletiva são fortes elementos para a valorização e preservação do patrimônio histórico e cultural, as ameaças da globalização, aqui representadas pela pós modernidade e suas diversas questões referentes, dificultam a preservação desse patrimônio.

A primeira subseção (2.1), as definições de memória social e dos lugares de memória, na perspectiva de alguns autores. Subdividindo entre os itens (2.1.1) a respeito da memória social e coletiva, e o item (2.1.2) sobre os lugares de memória. A subseção seguinte (2.2), trata sobre os aspectos referentes aos aspectos referentes ao patrimônio cultural. Dividindo entre os itens (2.2.1) conceituando o que é patrimônio cultural, e o item (2.2.2), sobre um breve histórico a respeito da preservação patrimonial no Brasil e quais problemáticas ainda persistem na contemporaneidade. A penúltima subseção (2.3), trata sobre a crise do patrimônio cultural proporcionada pelas tensões da pós modernidade. Já a última subseção (2.4) aborda de forma mais clara as questões referentes a gentrificação e a arquitetura do medo, movimentos que alteram de forma impactante a configuração das cidades e dificulta a preservação patrimonial.

Desta forma, a seção procura, de maneira geral, abordar elementos que explicam como se dá e qual a importância da preservação patrimonial, ao tempo que pincela a respeito das dificuldades que passam as cidades contemporâneas moldadas pelo urbanismo neoliberal. Todos esses elementos serão novamente revistos nas análises referentes subsequentes.

2.1 DA MEMÓRIA SOCIAL E OS LUGARES DE MEMÓRIA

“COSTUMES MODERNOS REPOUSAM SOBRE ANTIGAS CAMADAS QUE AFLORAM EM MAIS DE UM LUGAR” (HALBWACHS, 1990, P. 68)

Abordar o tema da memória e suas diversas variantes não seria facilmente um consenso, principalmente porque este é um campo sempre em aberto. Contudo, busca-se aqui conceituar o tema da memória social, coletiva e os lugares de memória, na visão de alguns autores devidamente selecionados, para tentar entender, de certa forma, como essas categorias se dividem.

Entende-se que os conceitos aqui apresentados de maneira separada estão quase sempre se interligando, não sendo sempre possível separar um conceito do outro, já que às vezes os

entendimentos se confundem e parecem até certo modo semelhantes. Entretanto, para melhor compreensão optou-se pela divisão dos conceitos em duas categorias: Memória social e coletiva e Lugares de Memória, trazendo os conceitos de autores como Maurice Halbwachs, Michel Pollak, Pierre Nora e Jô Gondar, sendo as categorias que serão apresentadas no presente tópico.

2.1.1 MEMÓRIA SOCIAL E COLETIVA

Em seu livro intitulado “A memória coletiva”, Maurice Halbwachs conceitua em diferentes categorias, a questão da memória social e coletiva. O autor aborda, dentre outros pontos, que a memória individual de um ser humano depende da memória do seu entorno, ou dos elementos do seu convívio, para continuar existindo.

Conforme Halbwachs (1990, p. 54), “Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros”. Dessa forma, o autor expõe que muitas vezes para evocar a própria lembrança ou recordação, o indivíduo recorre a memória social, ou a determinados pontos de referência externos ao indivíduo, para estabelecer suas lembranças de forma mais clara. Já a memória coletiva, apesar de envolver diversas memórias individuais, não se mistura com elas. As memórias individuais seriam então como um ponto de vista em relação à memória coletiva de determinado grupo, e a soma das recordações de alguns indivíduos de um determinado grupo social, de espaço ou de tempo formam a memória coletiva.

Abordando a questão da memória coletiva e da história, o autor explica que enquanto a história é dividida em períodos de tempo, ou em fases, a memória coletiva é contínua, e que retém do passado apenas aquilo que ainda está vigente ou que seja capaz de se manter vivo na consciência de um grupo para que seja levado a posteridade.

Na história, tem-se linhas de separação e períodos nitidamente definidos, mas na memória esses limites são incertos e não tão evidentes. Na coletividade, o presente não se opõe ao passado, porque o passado deixou de existir, fica difícil então definir em que momento uma lembrança coletiva deixa de existir, pois basta que se encontre em um limitado número de pessoas para que essa lembrança seja conservada. Assim, a memória de uma sociedade se estende até onde este grupo de pessoas consegue se manter, a memória se vai quando os grupos que dela guardavam desaparecem (HALBWACHS, 1990).

Entretanto, apesar de os limites da memória coletiva não serem lineares e regulares como da história da humanidade⁶, a memória de uma sociedade não se esgota tão facilmente.

⁶ O que o autor também chama de história escrita (HALBWACHS, 1990, p.67)

Na verdade, ela se propaga ao longo das gerações, não sendo preciso dizer quando uma memória de uma sociedade desaparece. Assim, mesmo que membros individuais de um determinado grupo venham a falecer, as lembranças não cessam de se transformar e perpassar para outras gerações, e o próprio grupo vai se moldando ao longo dos tempos, ao passo que as lembranças permanecem e também se moldam a esse grupo. O autor enfatiza assim, que a memória coletiva pode ser um elemento de imensurável resistência.

O que seria então a formação de uma memória social que atravessa as gerações? Para o autor, ao lado da história escrita, ou a história da humanidade em geral, existe uma história viva, formada por “pessoas comuns” que se perpetua e é transmitida ao longo dos anos a qual atravessa gerações, esta história viva estaria apenas aparentemente desaparecida (HALBWACHS, 1990).

Usando a mesma premissa de Halbwachs sobre a memória coletiva, Pollak (1992) destaca quatro elementos que constituem a memória de um povo. Dentre eles, os acontecimentos vividos por um indivíduo que marcam sua história de vida, outro fator seria os acontecimentos vivenciados por um certo grupo, não necessariamente sendo um fato vivido pela pessoa, mas presenciado mesmo que de forma indireta, o que o autor chama de “vividos por tabela”. Assim, essas vivências em grupo podem ter sido tão marcantes, no sentido positivo ou negativo (como tragédias), fazendo com que a memória seja transmitida ao longo de vários séculos com um grande grau de identificação por parte das gerações posteriores.

Pollak destaca também que pessoas (ou personagens), e lugares, são elementos que contribuem na constituição da memória coletiva. O autor divide estes lugares em duas categorias: Lugares da memória particular e lugares de comemoração. Os lugares de memória particular seriam ligados a lembranças pessoais, que podem ou não ter apoio no tempo cronológico, como uma memória marcante de um lugar que se passou férias, ou um ambiente com boas recordações. Já os lugares de comemoração fazem parte de uma memória mais pública, sendo estes também lugares de apoio da memória, tanto particular, quanto pública.

Nesse sentido, como cita Halbwachs, apesar de vivermos em uma sociedade moderna, o passado ainda deixa suas marcas, e “costumes modernos repousam sobre antigas camadas que afloram em mais de um lugar” (1990, p.68). Dessa forma, a memória coletiva se mostra como um forte elemento de construção da identidade, dos hábitos e da cultura de uma determinada sociedade ou espaço. Assim, os lugares e espaços são igualmente influenciados pela formação de uma memória social, os lugares também carregam a memória de um povo, e

os espaços antigos, como cidades e bairros históricos, carregam dentro de si as suas histórias (HALBWACHS,1990).

Não somente as lembranças abstratas, os espaços e objetos também carregam parte da memória coletiva e social de um determinado grupo social, conforme Halbwachs (1990, p.131) “nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros”. Então, o espaço em que se vive pode ser e trazer elementos que remetem a lembranças de parentes, amigos ou entes queridos, fazendo com que espaços físicos sejam fortes presenças na memória social, o que Pollak (1992) enfatiza dizendo que a memória é em parte herdada. Já Halbwachs (1990) chega a dizer que um grupo inserido em um determinado espaço transforma o mesmo ao mesmo tempo que se adapta a ele, não sendo o indivíduo isolado, mas o ser inserido em um grupo, assim sendo, é o próprio grupo quem transforma e ressignifica um determinado espaço.

Assim se explica como as imagens espaciais desempenham um papel na memória coletiva. O lugar ocupado por um grupo não é como um quadro negro sobre o qual escrevemos, depois apagamos os números e figuras. Como a imagem do quadro evocaria aquilo que nele traçamos, já que o quadro é indiferente aos signos, e como, sobre um mesmo quadro, poderemos reproduzir todas as figuras que se quiser? Não. Todavia, o lugar recebeu a marca do grupo, e vice-versa. (HALBWACHS, 1990, p.133)

Assim sendo, além do espaço em si, os detalhes dos lugares também carregam significados aos habitantes ou pertencentes daquele espaço, não sendo estes detalhes significativos a quem vem de fora. Dessa forma, a memória social, inserida em um espaço-tempo, traz consigo elementos e aspectos da vida de uma sociedade inserida neste lugar, sejam aspectos gerais de um grupo, ou aspectos mais íntimos de um ser inserido neste grupo. Sendo o espaço um “ser” estático e material, as lembranças de um determinado povo ou de certa geração são mais facilmente conservadas através da preservação destes lugares, podendo retomá-los pois ali estarão fixos. Por conseguinte, toda memória coletiva se desenvolve em um determinado quadro espacial, e a memória e o espaço estão quase sempre interligados, afinal, para relembrarmos um certo acontecimento de nossas vidas, retomamos o espaço em que aquilo ocorreu (HALBWACHS, 1990).

Resumindo tudo o que foi dito a maioria dos grupos, não somente aqueles que resultam da justaposição permanente de seus membros, dentro dos limites de uma cidade, de uma casa ou de um apartamento, porém muitos outros também, imprimem de algum modo sua marca sobre o solo e evocam suas lembranças coletivas no interior do quadro espacial assim definido. (HALBSWACHS, 1990, p. 159).

2.1.2 LUGARES DE MEMÓRIA E PATRIMÔNIO

O termo lugares de memória foi propagado por Nora (1985), pela primeira vez, em seu livro *Les lieux de mémoire*, em 1985. Para o autor, os lugares de memória se mantêm pelo fato de que não mais existem os meios de memória, e a memória é um lugar que não existe mais, por isso a necessidade da existência de lugares de memória, visando a preservação desta, “há locais de memória porque não há mais meios de memória”. (NORA, 1993, p. 7). Se perdemos os meios de memória, é necessário que se crie lugares de memória, para que o dano da memória perdida seja reparado. Assim, os locais (físicos ou abstratos) são necessários porque eles fazem a ponte entre a memória perdida e a resistência da memória.

Partindo do princípio de que a memória se faz presente pela não mais existência do acontecimento, são precisos espaços físicos ou objetos materiais, para a resistência da lembrança. Indo ao encontro do que afirma Halbwachs, o autor também considera que “A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.” (NORA, 1993, p. 9).

Entende-se, conforme o autor, que os lugares de memória são como restos, uma pequena parte que simboliza a memória em si. Os espaços físicos ou simbólicos de memória são elementos que tentam lembrar o todo, que seria a memória completa em si. Sendo como testemunhas de um determinado momento ou acontecimento.

Enfatiza-se também que a memória deve ser estimulada ou desenvolvida, dessa forma, não existem lugares de memória sem que não se trabalhe para a permanência desta memória; como o autor afirma “não há memória espontânea” (1993, p.13). é mister que haja um certo investimento para que uma memória continue sendo necessária criar e enfatizar elementos para que a memória não seja de todo esquecida. Nesse entendimento, a existência de lugares de memória seria, pois, um ato político. Como afirma Jô Gondar: “memória social é um conceito eminentemente ético e político.” (2005, p.16) A preservação, ou criação, de lugares de memória que incomodam as estruturas hierárquicas seria assim uma forma de resistência.

Na concepção da memória social também se implica em escolher o que deverá ser preservado, como cita Gondar (2005, p.17) “uma lembrança ou um documento jamais é inócuo: eles resultam de uma montagem não só da sociedade que os produziu, como também das sociedades onde continuaram a viver”.

Sendo essa montagem intencional, tem-se como objetivo se direcionar para o futuro, fazendo com que a concepção de memória social esteja associada com uma escolha sobre o que deve ser conservado e o que deve ser descartado. “O conceito de memória, produzido no

presente, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro que se almeja.” (Gondar, 2005, p.17), assim, toda escolha a respeito da memória social traz consigo um comprometimento ético e político.

Compreende-se que, tratando de memória social, quando é tomada uma decisão a respeito do que deve ser preservado, se perde a neutralidade, a imparcialidade, e toma-se uma posição, envolvendo a escolha de conservar um passado - sendo este em forma de lembrança, documento, edificação -, e a aposta em um futuro, com as implicações que este passado conservado poderá trazer posteriormente.

A defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada, escondida sob focos privilegiados e zelosamente guardados, apenas intensifica a importância da verdade presente em todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. (NORA, 1993, p. 13)

Em síntese, para a permanência da existência da memória de um determinado acontecimento, é necessário a criação ou conservação de lugares de memória, sejam eles físicos ou abstratos, não sendo esses lugares a representação concreta e exata da memória, mas uma pequena parte, um resquício desta. A memória precisa desses lugares para se pendurar, e continuar existindo (NORA, 1993, p.25).

A respeito dos lugares de memória, Pollak (1989), utilizando aqui o termo proferido por Nora, afirma que um dos elementos, ou monumentos, de espaços memoriais são os patrimônios arquitetônicos. “A memória é assim guardada e solidificada nas pedras: as pirâmides, os vestígios arqueológicos, as catedrais da idade média, os grandes teatros, as óperas da época burguesa do século XIX ...” (1989, p. 10).

Nesse entendimento, os lugares físicos de memória são vistos como pontos de referência de uma determinada época ou período histórico. Os espaços físicos trazem às pessoas, de certa forma, a noção de pertencimento, sendo como um ponto de origem comum a toda comunidade, em casos mais restritos, ou toda a humanidade, em patrimônios grandiosos.

Ainda, como bem apontado por Dolff, “o lugar me apresenta um passado que não consigo encontrar em outra parte.” (DOLFF, 2017, p. 61). Este princípio reflete a ideia de que um espaço carrega consigo uma autenticidade histórica que é inigualável. Como ele observa, “o lugar evocará aquele passado de maneira muito mais vívida e efetiva do que qualquer texto, imagem ou peça de museu” (DOLFF, 2017, p.69). Essa capacidade do lugar edificado de proporcionar uma conexão imersiva com o passado reforça a importância dos espaços físicos como veículos essenciais para a transmissão e preservação da memória social e coletiva.

Entende-se que o patrimônio cultural edificado, está intrinsecamente ligado aos lugares de memória, termo legado por Pierre Nora, o patrimônio construído é um dos expoentes da conservação das lembranças do passado, servindo de memorização de acontecimentos e grandes eventos, negativos ou positivos, da história da humanidade.

Nesse sentido, faz-se necessário entender um pouco mais a respeito do conceito de patrimônio histórico e cultural, o “surgimento” da formação de um pensamento patrimonial brasileiro, seus fundamentos através da formação do IPHAN e as diversas problemáticas envolvendo a questão patrimonial do Brasil na contemporaneidade, tendo como foco principal o bem cultural edificado.

2.2 ASPECTOS PATRIMONIAIS E A QUESTÃO PATRIMONIAL NO BRASIL

2.2.1 CONCEITO DE PATRIMÔNIO

Os edifícios foram construídos em determinados momentos, e alguns permaneceram enquanto outros foram sendo substituídos, em função das demandas de cada época. Uma vez selecionados e protegidos legalmente, adquirem um *status* de legitimidade e excepcionalidade. (HENNING, 2021, p.66)

O conceito de patrimônio cultural pode ser compreendido, de forma resumida, como um conjunto de elementos e de bens materiais que se referem a identidade de diferentes grupos de uma sociedade, sejam eles materiais (prédios, conjuntos urbanos, comidas típicas) ou imateriais (danças, modos de criar e de viver...).

O termo patrimônio propriamente dito, tem a conotação de uma herança, mais restrito a herança familiar ou de bens materiais, e patrimônio cultural abrange mais o significado inicial do termo, considerando também os bens imateriais e mais abstratos por assim dizer, por não se encaixarem em algum modelo específico. (APOLINÁRIO, 2012)

Conforme Choay (2001), o patrimônio, é um conceito nômade, quando acompanhado pelo termo “cultural”, designa a atribuição de um valor excepcional do ponto de vista da significância de uma determinada sociedade.

Para além do sentido de herança ou qualquer termo jurídico, patrimônio também se refere a uma evocação de um bem valioso do passado, que permanece ainda no presente. Visando evitar que este bem seja descartado ou desvalorizado, é necessário preservar esse elemento significativo, que representa uma identidade, do desaparecimento e por consequente, esquecimento. (FERREIRA, 2006)

Segundo Ferreira, a compreensão do que é patrimônio pode ser definida como um esforço constante por proteger o passado no futuro, contudo, “para que exista patrimônio é necessário que ele seja reconhecido, eleito, que lhe seja conferido valor, o que se dá no âmbito das relações sociais e simbólicas que são tecidas ao redor do objeto ou do evento em si.” (FERREIRA, 2006, p.79)

Outrossim, para que algo seja entendido como patrimônio, além da relação de identidade com o elemento, existe também a noção de tempo. Não sendo apenas uma preservação do passado, a preservação de um patrimônio opera também para que o presente se mantenha e se projete no futuro. Nesse entendimento, o patrimônio não seria considerado apenas como um elemento do passado, mas um espaço de busca por uma ressignificação do tempo presente e futuro. (FERREIRA, 2006)

Entende-se que o patrimônio cultural de um povo se trata da herança cultural transmitida ao longo dos anos por homens, o conhecimento vai sendo acumulado e repassado através das gerações. É essa construção coletiva que gera a identidade pertencente a todos os que ali vivem e diferencia os lugares. Dessa forma, todo esse conhecimento gerado de uma maneira consciente é patrimônio cultural (PEREGRINO, 2012). Sendo de vital necessidade que esta herança seja sempre passada - e preservada - ao longo das gerações.

Pode se inferir, assim, que o patrimônio se faz presente de forma mais abrangente, não estando apenas restrito a algo físico e material. Peregrino (2012) cita ainda que o patrimônio, ou bem cultural, possui um significado coletivo. Desse modo, um conjunto de bens de valores, sejam eles materiais ou imateriais, representam o patrimônio de um grupo de pessoas, de uma determinada região ou até amplamente da humanidade.

Em uma perspectiva histórica, o patrimônio⁷ passa a ser uma preocupação do Estado no século XVIII, na França, estando atrelada a uma ideia de preservação e valorização da nação, contudo, é em meados do século XX que a busca pela preservação de bens patrimoniais ganha uma perspectiva mais sólida. Conforme Peixoto (2017), de início, o patrimônio é visto como a celebração da monumentalidade, do concreto, tendo como foco principal os países europeus, sendo estes os Estados hegemônicos à época.

A história do patrimônio fica marcada pela monumentalização, pela celebração das civilizações e das identidades triunfantes nos processos de colonização e pela emergência de uma indústria patrimonial promovida pelos Estados hegemônicos e, mais tarde, pelas agências multilaterais (como, por exemplo, a Unesco, o Icomos e o Conselho da Europa). Este patrimônio, que resulta das forças motrizes da colonização

⁷ Inicialmente é o patrimônio físico e material, como a arquitetura, que adquire a relevância de ser considerado como patrimônio.

levada a cabo pelos europeus, é também, e particularmente, filho de duas Guerras Mundiais, do sofrimento que elas causaram e da evidência do grau de exposição ao risco de desaparecimento súbito. (PEIXOTO, 2017, p.15)

Choay relata que a busca pela preservação dos patrimônios do século XX se deu após a perda de diversos monumentos significativos da arquitetura, causados principalmente, mas não somente, pelas 2 grandes guerras mundiais, ocorridas entre 1914 e 1945. A hegemonia europeia nas discussões envolvendo a preservação dos monumentos era nítida, na Primeira conferência internacional do patrimônio, em 1931⁸, ocorrida em Atenas, apenas constou a presença de países europeus. Somente em 1964, na conferência de Veneza, que os primeiros países não europeus, sendo estes: México, Peru e Tunísia, são inseridos nesse contexto de discussão patrimonial (CHOAY, 2001).

No Brasil, a percepção a respeito da valorização e preservação dos bens culturais passa a ser estabelecida, em termos oficiais, apenas no século XX, alguns anos após a Carta de Atenas, mais precisamente em 1937, com a fundação do SPHAN⁹ - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-, e com a criação do Decreto Federal de 1937, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. O Decreto define já em seu artigo 1º o patrimônio histórico e artístico nacional como um “conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.” (BRASIL, 1937).

O decreto também institui os quatro livros do tomo, cujo qual o móvel ou imóvel deveria estar inscrito em algum deles para que fosse considerado um patrimônio, sendo estes: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes; Livro do Tombo das Artes Aplicadas.

Tendo como base a Constituição de 1988, o entendimento a respeito do que seria patrimônio se amplificou, tendo assim no artigo 216 o conceito de patrimônio cultural:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar,

⁸ Dando origem a Carta de Atenas, documento criado dentro da conferência, com representantes de diversos países, com o intuito de apontar diretrizes para a preservação do patrimônio. Posteriormente, diversas outras conferências e cartas patrimoniais vão ser escritas ao longo dos anos, como por exemplo a Carta de Veneza, em 1964, Carta de Florença, 1981, e a Conferência de Nara, em 1994.

⁹ O SPHAN futuramente viria a ser o IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -, apenas a partir de 1970, quando passa a categoria de Instituto (FLORÊNCIO et al. ,2014).

fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988)

À vista disso, tudo que é de valor para uma sociedade e para a preservação de sua memória, seja ele físico ou imaterial, é importante que não seja apenas considerado como patrimônio, mas também se faz necessário sua conservação e preservação, assim, patrimônio e preservação são elementos que devem caminhar juntos. Segundo Apolinário (2012, p.58) “Quando se preserva legalmente e na prática o patrimônio cultural, conserva-se a memória do que fomos e do que somos: a identidade da nação.”

2.2.2 A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO NO BRASIL: BREVE HISTÓRICO E PROBLEMÁTICAS CONTEMPORÂNEAS

A busca pela preservação do patrimônio no Brasil vem ocorrendo, no sentido técnico, desde a fundação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1937. No que de início era uma procura pela preservação de um patrimônio material e físico, geralmente com a construção de museus e tombamentos de edificações antigas, aos poucos foi se enfatizando a importância, de igual modo, da conservação do patrimônio cultural e imaterial, tendo como conceito a “promoção e difusão do patrimônio cultural como referência identitária do povo brasileiro” (PEREGRINO, 2012, p.4).

A criação do IPHAN foi também, conforme Abrantes (2014), parte de um projeto de modernização da nação brasileira, tendo como um dos responsáveis o então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, sendo também moldado por intelectuais ligados à Semana de Arte Moderna de 1922, como Mario de Andrade. Foi o modernista e poeta Mario de Andrade que em 1936 redigiu um documento (Anteprojeto para criação do Serviço Histórico e Artístico Nacional) em prol da criação de um instituto que defendesse o patrimônio da nação.

Neste documento, consta o que seriam os objetivos do então SPHAN: “O Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, tem por objetivo: determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional”. O anteprojeto serviu de embasamento para o que viria a ser o Decreto - Lei nº 25/1937¹⁰, já citado anteriormente. Mário buscou incluir em seu anteprojeto, monumentos de arte popular, como bens a serem tombados, contudo, este item não foi colocado na versão final do Decreto (Santos, 2018). Mário de Andrade apontava para uma

¹⁰ Desde sua aprovação o decreto só passou por duas modificações. Continua a ser uma lei atual e serve de referência em se tratando de preservação do patrimônio (CHUVA, 2009)

percepção integral de cultura e de patrimônio, considerando todas as vertentes, tendo o Estado que estar preparado para absorver essas nuances e promover ações integradoras (CHUVA, 2012).

Comandada inicialmente por célebres arquitetos modernistas brasileiros, como Lúcio Costa¹¹, grande parte dos bens culturais protegidos pelo, ainda intitulado, SPHAN foram edificações de natureza colonial, divergente das construções europeias, buscando assim constituir uma arquitetura de essência nacionalista. A cidade de Ouro Preto-MG, por exemplo, que possui um forte traço colonial, foi tombada ainda em 1938. Edificações de estilo eclético, que traziam semelhanças com elementos europeus, foram inicialmente ignoradas (Henning, 2021).

As ações do SPHAN no período inicial de sua fundação foram de grande volume no que concerne o tombamento de bens patrimoniais. Entre os anos de 1937 a 1946, utilizando do tombamento como forma de preservação, o Instituto protegeu mais de 40% de todo o acervo de bens tombados até 1997, sendo estes, em sua imensa maioria, de bens tombados arquitetônicos (CHUVA, 2009).

Ao seguir dos anos, algumas edificações de cunho modernista foram tombadas, estabelecendo a arquitetura moderna brasileira como uma das grandes referências ao se falar sobre arquitetura no país. Grandes edifícios modernos foram tombados brevemente após serem construídos, como a Igreja de São Francisco, na Pampulha, tombada em 1947, e o edifício do MES (Ministério de Educação e Saúde), tombado em 1948, sendo todas essas obras concluídas em meados dos anos de 1940. “Em decorrência desses precedentes, abrir-se-ia uma janela para o reconhecimento da arquitetura moderna enquanto patrimônio cultural brasileiro.” (SILVA, 2019).

Conforme Ferreira (2006), entre os anos de 1970 e 1990 algumas mudanças significativas ocorreram na concepção do que é patrimônio cultural, no qual foram inseridas novas categoria de bens patrimoniais, tendo a Constituição de 1988¹² inserido essas novas formas de bens culturais em seu texto. Foi a legitimidade conquistada pelo SPHAN, com o Decreto em 1937 que proporcionou esse avanço gradual na compreensão de patrimônio cultural (CHUVA, 2009).

Segundo Chuva (2009, p. 146), essa ampliação no entendimento a respeito do patrimônio, ocorrida a partir do final da década de 1970, trouxe também uma ação pública

¹¹ Trabalhou dentro do IPHAN até a sua aposentadoria, em 1972.

¹² Artigo 216. (BRASIL, 1988). BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

relativa à preservação cultural, ampliando também a rede de agências envolvidas nesse âmbito. Assim, foram criadas novas sedes regionais, em estados e municípios, visando a atuação nesse setor de forma mais ampla, promovendo também institutos e conselhos de vertente político-administrativa.

Contudo, as ações referentes a preservação patrimonial, principalmente relacionadas ao processo de tombamentos de bens culturais edificados, nem sempre foram bem sucedidas. Desde a formação do Instituto alguns processos de tombamento foram de encontro a conflitos políticos e de interesses econômicos, sendo assim impedidos. Chuva (2009, p. 147,148), cita o caso da Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Rio de Janeiro. Edificação que foi tombada em 1938, mas teve o seu tombamento cancelado 5 anos depois, em 1943, para que pudesse ser demolida para a construção da avenida Presidente Vargas, que passaria onde a edificação estava locada. Fato esse que ocorreu no Estado Novo, com uma modificação do Decreto de 1937¹³ que previu a possibilidade de cancelamento de tombamentos mediante interesses públicos.

Percebe-se, então, que desde a sua fundação, o IPHAN encontrou barreiras na preservação de bens culturais edificados, que batessem de frente (de forma direta ou indireta), com interesses de cunho político e econômico. Fato esse que fica mais evidente ao longo dos anos e que será abordado posteriormente.

No que concerne à preservação do patrimônio moderno, apesar de logo na formação do Instituto de preservação diversas edificações de estilo moderno terem sido tombadas, ainda é difícil a compreensão, de forma geral, que edificações modernas, ou mais recentes no sentido histórico, sejam consideradas de fato patrimônios do país. Nesse entendimento, “a falta de reconhecimento oficial ainda é uma questão que leva a perdas consideráveis do ponto de vista da preservação do moderno.” (OKSMAN, 2017, p. 70).

A ampliação do campo do patrimônio cultural, que inclui edifícios industriais e de habitação, e ainda, o fato de parte dessa produção ter ocorrido em áreas periféricas das cidades, acarretaram perdas para os intensos processos de evolução das manchas urbanas, que trabalham, na sua grande maioria, com a ideia de “tabula rasa” e desconsideram a possibilidade de incorporar edifícios existentes em seus planos (OKSMAN, 2017). Contudo, outra problemática pertinente na questão a respeito da preservação patrimonial é a globalização e as “tensões” envolvendo a pós modernidade, tópico que será abordado a seguir.

¹³ Decreto-lei nº 3.866, de 29 de novembro de 1941. Brasil, 1967^a.

2.3 A CRISE NO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO E AS TENSÕES NA “PÓS MODERNIDADE”

O pós modernismo surge na parte final do século XX, sendo caracterizado no campo artístico como a ruptura das filosofias e conceitos modernos. Partindo assim do campo artístico, para somente depois surgir no campo das ciências humanas, sendo este um trajeto inverso ao feito pelo modernismo (GALLO, 2006 *apud* HENNING, 2021). Conforme Henning (2021), uma hipótese para isso é a de que os espaços construídos da cidade são sensíveis as mudanças e demonstram a desigualdade de forma mais clara.

A preservação patrimonial de edificações importantes historicamente, tanto no sentido material (valores construtivos) quanto no sentido emocional e afetivo, é ainda precária e passa por diversos percalços, sejam estes políticos, econômicos ou até mesmo sociais. Um fator que contribui relevantemente para a dificuldade de preservação do patrimônio edificado no Brasil é a globalização, representada pelas tensões existentes na nossa sociedade pós moderna, dentre elas o neoliberalismo. No campo da arquitetura, estes “dilemas” pós modernos podem ser exemplificados em duas possíveis problemáticas: verticalização exacerbada e arquitetura nos moldes neoliberais.

Um exemplo clássico dessa arquitetura neoliberal são as residências em condomínios fechados, como os Alphavilles¹⁴, predominantemente consistindo em condomínio fechado de casas, existentes em diversas cidades ao redor do Brasil, que promovem a segregação de espaços e divide a cidade em espaços públicos e privados de forma desordenada e desigual. Já a verticalização, que se iniciou como um processo de busca pelo adensamento populacional nas áreas mais centrais da cidade, pode tomar formas desproporcionais com a influência do mercado imobiliário nesse setor. Não sendo algo negativo, a verticalização acaba muitas vezes sendo usada para promover a construção de edifícios de luxo com poucos apartamentos por andar ou na promoção de *studios*, apartamentos com poucos metros quadrados em áreas centrais nas cidades metropolitanas¹⁵. Fruto de um pensamento voltado para a lógica do capital e do trabalho, esses microapartamentos acabam sendo muito difundidos como ideais para pessoas

¹⁴ Inclusive, o nome “Alphaville” dos condomínios foi tirado de um filme de Jean Luc Godard, de mesmo nome, datado de 1965. No filme, Alphaville é o nome da cidade distópica futurista que é controlada pelo computador Alpha 60.

¹⁵ Notícia: “Número de microapartamentos em SP explode e sobe 3427% em seis anos”. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2023/03/11/numero-de-microapartamentos-aumenta-em-sp.htm>>. Acesso em: Jul. 2023.

que passam o dia todo fora de casa e não “necessitam” de muito espaço para morar. Sendo isto também originado pelas práticas neoliberais.

Em seu artigo, David Harvey aponta que o neoliberalismo está intrínseco em nossa sociedade, tendo um discurso hegemônico e naturalizado, de tanto que se encontra enraizado nessa geração, tendo esse pensamento disseminado desde o modo de pensar, passando também pelas práticas político-econômicas “a ponto de se incorporar ao senso comum com o qual interpretamos, vivemos e compreendemos o mundo” (HARVEY, 2007, p.2). Harvey discorre ainda que as práticas neoliberais também afetam os processos criativos em diferentes camadas na sociedade.

A criação desse sistema neoliberal implicou obviamente muita destruição, não somente para as estruturas e poderes institucionais (como a suposta existência prévia de uma soberania estatal sobre os assuntos político-econômicos), mas também sobre as relações estruturais da força de trabalho, relações sociais, políticas de bem estar social, arranjos tecnológicos, modos de vida, pertencimento à terra, hábitos afetivos, modos de pensar e outros mais. (HARVEY, 2007, p.3)

O desenvolvimento das cidades ao longo dos anos proporciona – além das melhorias de locomoção e comunicação -, uma certa barreira com relação a preservação do patrimônio, seja ele material ou imaterial. A globalização, um processo inevitável e de constantes mudanças (políticas, econômicas e culturais) que de alguma forma atinge todas as cidades brasileiras, pode ocasionar em uma perda gradual da identidade regional, sendo assim um agravante para os valores e tradições culturais (CAVALCANTE, 2010).

Outro problema decorrente desse fenômeno é a perda da identidade das cidades, estando estas cada vez mais semelhantes e descaracterizadas de suas características culturais. Um dos fatores que levam a esta descaracterização é a intitulada “arquitetura do medo” podendo ser definido como um “conjunto de dispositivos tecnológicos, soluções arquitetônicas e conceituais a fim de proporcionar mais segurança ao indivíduo na cidade grande, mesmo às custas do seu isolamento social e afetivo.” (SILVA, 2016, s.n.).

Aproveita-se dessa cultura do medo para se inserir elementos que prejudicam a paisagem visual e social de todos, como exemplo a cidade de Recife, além de muitas outras, o qual passam por uma desenfreada especulação imobiliária (LIMA, MIGLIANO, 2013), promovendo o aumento da verticalização e o crescimento de condomínios e espaços recreativos fechados. É o que se chama também de “arquitetura (ou urbanismo), neoliberal”, sendo uma arquitetura que serve ao capitalismo, realizando mudanças drásticas nas paisagens das cidades, em prol de interesses econômicos (SOUZA, 2018). Essas mudanças nas cidades, movidas pelo

pânico moral, acabam por promover também tendências segregacionistas, é esta uma das estéticas da segurança. (BAUMAN, 2009).

Ocorre que a identidade de um povo, a cultura de uma sociedade, está intrinsecamente ligada com as cidades onde moram. Dessa forma, quando uma urbe vai se descaracterizando - seja através das residências com altos muros ou da verticalização cada vez mais evidente nas cidades -, perdendo a sua relação com o espaço existente, o que ocorre é que os efeitos culturais desse povo também vão sendo esquecidos no caminho. É o que Darcy Ribeiro intitula de “deculturação” (RIBEIRO, 1995), o qual a sociedade vai deixando de lado as suas características culturais, sua identidade.

Além disso, ao avançar da globalização, vai se tornando comum a destruição de edifícios e residências de caráter horizontal e histórico para a construção de edificações verticais “genéricas”, de grande porte e sem relação com o entorno e a rua. Com a ideia de modernidade, segurança e inserção no mundo, perde-se a diversidade dos espaços e a integração social. Esse efeito é mais prejudicial ainda nos intitulados países emergentes como o Brasil (CAVALCANTE, 2010), onde ocorre uma assimilação de modelos internacionais, (como exemplo o intitulado “novo urbanismo”¹⁶, corrente iniciada nos Estados Unidos e muito difundida hoje em grande parte das cidades brasileiras, sem considerar a história desses lugares.

A propagação desse novo jeito de se projetar promove o aumento de forma intensiva no número de condomínios fechados, contribuindo para a “gentrificação, conservadorismo estilístico, homogeneidade e uma imagem geral de intolerância.” (LARA, 2001, s.n.). Guattari (1992), cita ainda que as cidades vêm, através do capitalismo contemporâneo, se “desterritorializando”, afirmando, de igual modo, que as terras natais estão perdidas, ou seja, a identidade das pessoas com a sua região vem se perdendo ao longo do crescimento da globalização, estando isso diretamente interligado com a perda de patrimônios históricos e seus elementos de significância. Conforme Henning (2021, p.66), as construções e espaços que constituem o patrimônio cultural edificado demonstram essas tensões e relações com especial clareza.

A procura pelo novo e pelo “moderno” faz com que muitas vezes se deixe de lado elementos de significância cultural e arquitetônica para que sejam substituídos por elementos que tenham aparência mais contemporânea, como se a arquitetura fosse descartável. Essa feita

¹⁶ Termo surgido nos Estados Unidos, por volta dos anos de 1950, que propunha novas formas de se repensar os subúrbios das cidades. Promoveu a disseminação dos condomínios fechados.

ocorre muito em reformas de prédios históricos, como em prédios e residências de caráter moderno¹⁷.

Como exemplo, uma das reformas recentes ocorrida em um prédio moderno na cidade de Aracaju-SE, o Palácio Governador João Alves Filho, atual sede da ALESE, que possuía diversos elementos que o caracterizavam como uma arquitetura brutalista¹⁸, sendo este um dos principais movimentos dentro da arquitetura moderna brasileira. Em sua reforma mais recente (2019), a fachada do edifício passou por uma “repaginação”, no qual foram retirados os cobogós¹⁹ das fachadas, sendo trocados por peles de vidro, esquadrias em vidro reflexivo e painéis de aço, descaracterizando o edifício do seu entorno histórico e trazendo elementos mais comuns a outros prédios contemporâneos, tão comuns a outras cidades brasileiras (OLIVEIRA, 2019).

Assim, seguindo o que cita Henning (2021, p.72), “o processo de patrimonialização vem acompanhando o contexto contemporâneo da pós-modernidade quase dentro do mesmo recorte temporal e, inevitavelmente, sofre seus impactos.” Inseridos nesse contexto, com o domínio das políticas e cultura neoliberais, o patrimônio cultural muitas vezes se subordina à lógica do capital, nem que para isso tenha que perder seus elementos de significância histórica.

2.4 PÓS MODERNIDADE E GENTRIFICAÇÃO: SEGURANÇA E PRISÃO

Um dos principais fenômenos ocasionados pelo capitalismo envolvendo as cidades, principalmente de médio e grande porte, é a intitulada *gentrification*²⁰ ou gentrificação. O qual consiste na desterritorialidade de populações, de bairros ou até de cidades, em detrimento de uma valorização imobiliária e conseqüente aumento de custo de moradia.

Para Clark (2005), gentrificação é um processo que envolve a troca de moradores de um determinado local, essa troca envolve também a mudança do status socioeconômico do lugar. Quanto maior a diferença de status social, mais perceptível é o processo de gentrificação de um determinado espaço urbano. Desse modo, praticamente todo processo de mudança que se adequa a essa descrição é um processo de gentrificação.

¹⁷ O termo “moderno” aqui se refere à arquitetura moderna, movimento arquitetônico e cultural de grande relevância no Brasil e no mundo que ocorreu em meados do século XX.

¹⁸ Brutalismo foi um movimento arquitetônico datado principalmente entre as décadas de 1950 e 1970 que utilizava dos materiais construtivos de forma aparente, sem reboco ou pintura. São exemplos desse estilo a Faculdade de Arquitetura da UFBA em Salvador-BA e prédio do MASP em São Paulo-SP.

¹⁹ Criado durante a época de abrangência do movimento moderno no Brasil (criado em 1920 por arquitetos recifenses), os cobogós foram elementos amplamente usados por arquitetos modernistas, sendo este uma das principais características de prédios e residências de caráter modernista.

²⁰ Nome alcunhado pela pesquisadora Inglesa Ruth Glass, no ano de 1964.

Em outras palavras, quando se é feito investimento em um determinado bairro, por exemplo, ocorre o risco de que com as melhorias do lugar, ocorra o aumento do preço dos aluguéis e do custo de vida do bairro de forma geral. Assim, a população mais carente que antes conseguia se sustentar naquela região precisa se retirar dali porque não consegue mais suprir aquele determinado custo de vida. Ocorre assim uma troca de perfil socioeconômico do espaço, saindo a população de classe mais baixa e entrando uma população com perfil econômico melhor agraciado.

Em seu livro, *A guerra dos Lugares* (2015), Raquel Rolnik aborda como a busca por um “desenvolvimento” das cidades acaba por promover a retirada de territórios populares e de interesse social, para a colocação de complexos imobiliários ou para a promoção de eventos como a Copa do Mundo e Olimpíadas, como ocorreu nas capitais brasileiras que sediaram a Copa, com destaque para a cidade do Rio de Janeiro.

Dessa forma, muitas intervenções urbanísticas, que visam melhorar as condições das localidades mais precárias, acabam por promover a retirada da população nativa, e conseqüentemente, o avanço dos complexos imobiliários e a promoção de uma gentrificação desses lugares. Conforme Rolnik (2015), vem em curso nas cidades brasileiras, a transformação dos espaços físicos dos lugares, promovidos pelo crescimento exacerbado do consumismo e pelas práticas de gestão neoliberais, que vêm dominando os territórios.

No que lhe concerne, a pós modernidade, aqui alcunhada pela especulação imobiliária, incentiva a propagação de uma sociedade amedrontada pela violência das grandes cidades, que por sua vez, corrobora com a disseminação de uma arquitetura voltada para o medo e a insegurança, podendo ser intitulada como “arquitetura do medo”. Na qual, as cidades passam a ser preenchidas com construções de muros altos, ruas vigiadas, profusão de condomínios fechados de residências e de apartamentos e a disseminação de espaços cada vez mais privados e restritos e menos públicos.

A emergência de um mercado imobiliário cada vez mais fundamentado no medo fomenta a proliferação de ruas e bairros mais isolados, que, de forma irônica, acaba contribuindo para o aumento da violência em áreas residenciais e fomentando a criação de lugares e espaços à margem. Além disso, é perceptível a menor presença das relações interpessoais e de vizinhança, o que contribui para o que Ribeiro (1995) descreve como o "efeito de deculturação".

O medo se torna um produto do marketing e da especulação imobiliária das grandes empresas construtoras. Por seu lado, a busca por uma morada segura pela população em geral, acaba por proporcionar prejuízos na formação e na conjuntura das cidades contemporâneas. A

separação e o distanciamento tornam-se, portanto, uma das principais formas de sobrevivência e de se viver nas urbes.

As casas são construídas para “proteger” os seus moradores, e não visando uma integração entre a comunidade local a qual pertence (BAUMAN, 2009). Bauman também cita que as cidades vêm acumulando diversos problemas causados pela globalização, e quanto mais as cidades se “fecham em si mesmas”, mais fracas se tornam na construção de uma identidade local.

Conforme Bauman (1999), uma parte integrante do processo de globalização de uma cidade é sua massiva segregação espacial. Enquanto uma parte da população passa pelo efeito de desterritorialização, as intituladas novas elites passam pelo que o autor define como extraterritorialidade, que poderia ser explicado pelo fato dos moradores de condomínios fechados, apesar de estarem presentes em uma cidade, não se sentirem pertencentes ou membros dela.

Sobre a cultura do medo, Caldeira (2000) cita:

O medo e a fala do crime não apenas produzem certos tipos de interpretações e explicações, habitualmente simplistas e estereotipadas, como também organizam a paisagem urbana e o espaço público, moldando o cenário para as interações sociais que adquirem novo sentido numa cidade que progressivamente vai se cercando de muros. (CALDEIRA, 2000, p. 27)

A primeira característica apontada pela autora é a existência de enclaves, com implantações de caráter pontual que estabelecem uma nítida ruptura com o tecido circundante. Tanto pode se verificar este tipo de ocorrência em um *shopping center* em uma periferia rural como em um condomínio de luxo em uma área popular. Assim, os espaços outrora pertencentes a cidade e a população, se tornam espaços privados desconexos da malha social, promovendo uma ruptura do espaço da cidade e podendo gerar problemáticas como a gentrificação.

Uma das formas utilizadas para a disseminação de uma cidade cada vez mais segregada e dispersa é o *boom* imobiliário de condomínios fechados²¹. Como citado anteriormente, os condomínios “Alphavilles” são um exemplo desse processo de desterritorialização presente principalmente nas grandes cidades contemporâneas brasileiras. Para entender um pouco mais a profusão dos condomínios fechados no Brasil, explica-se a seguir sobre um dos movimentos que influenciou essa propagação.

²¹ Há indícios de que o mercado imobiliário de condomínios fechados aumentou ainda mais no Brasil durante a pandemia. Disponível em: <<https://abreu.digital/pandemia-faz-explodir-procura-por-casas-em-condominios-fechados/>>. Acesso em: ago. 2022.

O movimento do *new urbanism* (ou novo urbanismo), foi propagado nos Estados Unidos a partir da década de 1950, sendo esse processo mais intenso no final do século XX, como uma crítica, e uma nova alternativa, em detrimento da arquitetura moderna e seus modelos de cidade. O movimento inicialmente buscou trazer agendas de outros movimentos diversos, como a sustentabilidade, proteção do meio ambiente e a preservação do patrimônio. (BOHL, 2000).

O *new urbanism* também procurou trazer para o contemporâneo, o início do século XXI, utopias e referências a elementos do passado para construir a sua cidade idealizada, como a inspiração nas cidades jardins de Raymond Unwin e as referências urbanas de Jane Jacobs (CASTELO, 2002). Assim, a cidade ideal proposta no novo urbanismo contaria com unidades habitacionais de forma compacta, vias de trânsito compartilhada e calçadas largas para livre circulação de pedestres, buscando ainda uma certa preocupação com a unidade da estética dos espaços.

Buscando uma formação de uma cidade ideal e organizada, o movimento acabou “caindo” na formação exagerada de condomínios fechados, afinal, para manter essa “qualidade de vida” e um modelo de cidade esteticamente organizado e controlado, só recorrendo aos loteamentos fechados, no qual pode-se ter um controle social e estético com maior facilidade. Assim, o *new urbanism* acabou sendo associado a formação de condomínios fechados, gentrificação, um certo conservadorismo estilístico e uma imagem geral de intolerância (LARA, 2001). No Brasil, país cujo qual é fortemente influenciado pela cultura norte-americana, a inspiração desse movimento se faz bastante clara com a formação dos condomínios Alphavilles, o qual impulsionou também a construção de outros condomínios residenciais no mesmo estilo, tanto de casas horizontais, como também de apartamentos.

O que se tem hoje cada vez mais no Brasil é a formação de cidades-condomínio, não somente proporcionado pelo crescimento de condomínios residenciais fechados de alto e médio padrão, mas também com a colaboração de programas do governo como o Minha casa, Minha Vida, atual Casa Verde e Amarela, que promoveu a construção de diversos condomínios fechados de pequeno e médio porte. (MARICATO, AKAISHI, 2018)

Para Bauman (2009), a formação desse isolamento dentro dos muros dos condomínios fechados favorece também tendências segregacionistas. A cidade acaba por se criar diversas minicidades dentro dela mesma, não se comunicando entre si, e separando-se assim quem são socialmente inferiores, deixando devidamente afastados.

Uma produção que enfatiza bem todas essas problemáticas aqui levantadas a respeito do impacto da arquitetura do medo e do novo urbanismo nas cidades (descendentes diretos da

globalização e da pós modernidade) é o documentário intitulado “Alphaville, do lado de dentro do muro”. O documentário relata como vivem moradores de um dos maiores complexos de Alphaville no Brasil (próximo a cidade de São Paulo-SP), com cerca de 60 mil pessoas morando no condomínio, mas que vivem completamente alheios a cidade “de verdade” e as problemáticas urbanas da cidade viva e “insegura”.

Toda essa especulação imobiliária em torno do medo e da verticalização exagerada, a construção de novos condomínios fechados e a constante busca pelo novo contribuem ainda mais para as dificuldades de preservação patrimonial aqui expostas anteriormente. O movimento de uma procura por um certo padrão estético que deve ser repetido à exaustão, também ocasiona na perda da identidade e da diversidade dos espaços urbanos.

No contexto do cinema nordestino contemporâneo, nota-se uma tendência em abordar a progressão das cidades no Nordeste do Brasil, à medida que elas se inserem no processo de globalização. Filmes produzidos na região têm se dedicado a explorar como as mudanças urbanas afetam as comunidades e a cultura local. Essas obras frequentemente capturam a tensão entre o desejo de avanço econômico e a necessidade de preservar a herança cultural do Nordeste.

Dentro desse cenário, emerge o cinema de Kléber Mendonça, renomado cineasta brasileiro, cujas obras têm se destacado por uma abordagem perspicaz das questões urbanas e sociais. Suas obras frequentemente exploram os desafios enfrentados pelas cidades contemporâneas, oferecendo um olhar crítico sobre o medo e o crescimento desenfreado que caracterizam muitas metrópoles. A filmografia do diretor se aprofunda nas complexidades da transformação urbana, em que a especulação imobiliária, a verticalização excessiva e a busca constante por modernização muitas vezes entram em conflito com a preservação do patrimônio histórico e da memória do local.

Essas temáticas, discutidas nesta seção, servem como preparo para as análises que seguirão. A próxima seção explorará como o cinema nordestino, em particular o cinema pernambucano, aborda as questões relativas à relação entre passado e presente. Além disso, será estabelecida uma conexão com as problemáticas anteriormente abordadas, utilizando filmes contemporâneos pernambucanos, em específico a filmografia de Kléber Mendonça Filho, como referência. Através dessa análise, será possível compreender como os filmes de Kléber Mendonça abordam as relações entre patrimônio, memória afetiva e as abordagens críticas às cidades contemporâneas.

3. O CINEMA PERNAMBUCANO E A ARQUITETURA URBANA: TENSÕES ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

Esta seção volta-se para a relação do cinema contemporâneo, especificamente o nordestino, com maior ênfase no cinema pernambucano, e suas relações com a arquitetura urbana e as problemáticas abordadas anteriormente, também explorar as tensões entre a relação do passado e o presente nas cidades contemporâneas. A partir de então, destaca-se as obras cinematográficas do diretor Kléber Mendonça Filho e especialmente o filme *Aquarius*, objeto principal deste estudo.

A primeira subseção (3.1) trata sobre o cinema nordestino contemporâneo e as questões urbanas, sendo este subdividido entre os itens (3.1.1) o qual fala sobre o cinema nordestino atual e os apontamentos urbanos ressaltados e o item (3.1.2) que destaca algumas obras do cinema pernambucano contemporâneo que também enfatizam esse tema. A subseção seguinte (3.2), trata das obras cinematográficas de Kléber Mendonça Filho. Dividindo entre os itens (3.2.1) sobre os curtas do presente diretor, o item (3.2.2), sobre o filme *O Som ao Redor* e os apontamentos sobre as problemáticas urbanas e o item (3.2.3) a respeito do filme *Bacurau*, destacando os mesmos apontamentos do tópico anterior. A última subseção (3.3), trata especificamente sobre o filme *Aquarius*, destacando de forma geral os pontos importantes a serem ressaltados sobre essa obra e uma descrição geral do filme.

Desta forma, a seção busca apresentar um panorama geral dessas obras cinematográficas contemporâneas nordestinas, com ênfase no cinema de Kléber Mendonça Filho, ressaltando como esses filmes e curtas têm mostrado questões como a falta de preservação do patrimônio, globalização, verticalização, arquitetura do medo e a questão da memória social e coletiva. Dessa forma, busca-se entender mais um pouco sobre como essas obras lidam com todos esses temas e prepara para a análise poética a ser feita sobre o *Aquarius*, na seção posterior.

3.1 O CINEMA NORDESTINO CONTEMPORÂNEO E AS QUESTÕES URBANAS

A forma como os espaços são retratados nos filmes podem contribuir para um melhor entendimento a respeito de um conjunto de crenças e princípios que estão ligados a dominação cultural, política e econômica. Conforme Name (2003, s.n.) “É preciso, portanto, tratar os discursos e representações sobre a cidade como construções simbólicas que estão plenas de

valores sociais e produzem efeitos bastante concretos na forma da cidade e na vida de seus habitantes”.

A reflexão proposta por Name, reflete a necessidade de reconhecer as representações cinematográficas como construções, que mesmo parecendo simbólicas, são carregadas de significados culturais e sociais. Assim, a análise crítica da maneira como os filmes retratam esses espaços nos permite desvendar as conexões entre narrativas audiovisuais e estruturas de poder, proporcionando uma maior compreensão dos processos de dominação e resistência que moldam a sociedade.

O Cinema costuma trabalhar muito bem essas relações entre a crítica ao espaço urbano juntamente com seu contexto social e político. É o caso de filmes como *Blade Runner* (1982), e filmes do cinema de Jacques Tati como *Mon Oncle* (1958) e *Playtime* (1967), que trazem críticas ao contexto da sociedade, seja ela retratada como contemporânea ou distópica, em meio a críticas ao espaço urbano e as cidades modernas, bem como o futuro delas (Figura 01).

Em *Blade Runner*, o espaço representado também traz críticas ao capitalismo contemporâneo em meio a uma paisagem futurista. Já em *Mon Oncle* e *Playtime*, o modo de viver moldado pela arquitetura moderna, estilo arquitetônico em ascensão na época, também abriga críticas a questão social e as problemáticas urbana, usando muitas vezes do humor de costumes para pautar essas problemáticas.

Figura 1: Cenas dos filmes: da (esq.) p/ (dir.) *Blade Runner* (1982), *Mon Oncle* (1958) e *Playtime* (1967), respectivamente. Os filmes fazem críticas ao espaço urbano e ao crescimento desordenado das grandes metrópoles.



Fonte: Adaptado pelo autor, 2022.

No âmbito de filmes nacionais, e mais relacionados a contemporaneidade, filmes de diretores como Cláudio Assis, Lírio Ferreira e Kléber Mendonça Filho, utilizam da crítica as cidades contemporâneas, usando-as como pano de fundo de suas histórias, para contextualizar os personagens nela inseridos. Diversos temas são possíveis de serem abordados nessa contextualização, como relações entre o espaço físico e a memória, críticas ao capitalismo e ao

desenvolvimento das cidades e relações entre o passado e o presente refletidos no espaço urbano.

Nos tópicos seguintes irão ser destacados alguns filmes nordestinos contemporâneos, com foco principal no cinema pernambucano e nas obras de Kléber Mendonça Filho. Importante destacar que as obras selecionadas de modo a abordar as problemáticas da cidade contemporânea e as relações do cinema nordestino contemporâneo não ignoram a história do cinema nordestino do século XX. Buscou-se, entretanto, fazer um recorte histórico e trazer um foco mais voltado aos filmes das últimas décadas, principalmente pós o cinema de retomada.

3.1.1 A REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE BRASILEIRO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

A representação do Nordeste no cinema, em uma esfera nacional, sempre abrangeu uma série de representações que constituem em aspectos estereotípicos para a região. Esses “signos” de nordestinidade envolvem uma abordagem imagética do Nordeste calcada principalmente no discurso midiático e na formação da ideia do Nordeste que foi inventada desde o início do século XX, conforme cita Albuquerque Júnior (1999). Essa ideia difundida do Nordeste pode ser resumida a algumas características como a seca, o cangaço e o atraso social, elementos estes presentes na maioria das obras, tanto fora do eixo do cinema nordestino, quanto dentro dele.

Conforme Albuquerque Júnior (1999, p.108), o Nordeste surge como uma possibilidade para a formação de uma ideia de identidade nacional, que andava em falta no Brasil no início do século XX, nasce assim uma nova região nascida de um novo regionalismo. Contudo, a região Nordeste foi criada com aspectos que lhe davam uma característica de inferioridade em relação ao eixo mais ao sul do país, principalmente São Paulo. O regionalismo paulista, por exemplo, foi criado como um “regionalismo de superioridade” (1999, p.90).

Com a decadência das elites rurais nordestinas entre o final do século XIX e início do século XX, foi-se criado a representação de um Nordeste rural e agrário, tradicionalista, com espaços de memória, buscando trazer um certo saudosismo para a região.

Assim, a representação do Nordeste nos meios artísticos, que eram moldados principalmente pelo eixo Rio-São Paulo, veio acompanhada de características do Nordeste como: os espaços de engenho em decadência, os casarões em ruínas, da queda das elites rurais nordestinas, da cana-de-açúcar, das lendas e dos folclores, da seca. Essa forma de se ver o Nordeste foi sendo reproduzida em diversas esferas, na literatura, no cinema, e até mesmo no discurso político, já que, as próprias elites nordestinas acabaram adotando esse discurso mais

tradicionalista para manter seu status quo. Essa construção saudosa, servia como base para manutenção desses grupos no poder. (GOMES JÚNIOR, 2016).

Dessa forma, como cita Albuquerque Jr. (1999), o Nordeste parece sempre estar atrelado a elementos do passado, evocado como espaços de memória, um lugar que não progride e não muda com o tempo. Corroborados também por elementos que caracterizaram a região ao longo do tempo, como a seca e o cangaço. Com o cangaço, a propósito, criou-se também o estereótipo de que o Nordeste é uma terra sem lei, permeada pela violência, no qual quem manda ou são os cangaceiros ou os velhos oligarcas autoritários, que dominam territórios e cidades. O resultado é a representação do Nordeste como um território carregado de destroços e reminiscências do passado.

No cinema, o Nordeste é quase sempre visto como um espaço associado ao ambiente rural e muitas vezes agrário, visto como uma alegoria de uma região atrasada no tempo, em contraponto à modernidade e o desenvolvimento presentes nas regiões Sul e Sudeste do Brasil. “A seca, a migração, o misticismo, a solidão são elevados a mitos, paisagens e memórias enraizadas na imagem e no discurso sobre o nordestino.” (RUFFINO, 2012 p. 100)

Assim, essa representação do espaço urbano nordestino no cinema parece, em sua maioria, atrelada a conceitos do passado, um espaço que permanece sempre o mesmo, como se fossem apenas elementos da memória, conforme Albuquerque Júnior (1999) cita em seu livro. Isso se deu também pela representação do Nordeste no cinema ser quase sempre realizada através de um viés do entendimento de outras regiões do país acerca da região, principalmente a região Sudeste (e o eixo Rio-São Paulo).

Trazendo como exemplo alguns filmes ainda recentes e muito presentes na memória do brasileiro, o que mais se é visto em relação a representação do espaço nordestino é a permanência desses elementos clichês e enraizados acerca da região, principalmente os que são feitos numa visão “sulista” a respeito das características que englobam o Nordeste (Figura 02). Desse modo, filmes como *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001), ambos do diretor Walter Salles, *O Auto da compadecida* (2000) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), ambos de Guel Arraes²², mesmo que produzidos após a retomada do cinema brasileiro²³, ainda expõem características do Nordeste calcadas em estereótipos antigos, como a seca, o símbolo

²² Importante destacar que Guel Arraes é um diretor pernambucano, contudo suas obras, apesar do sucesso de público, apontam esses elementos clichês a respeito do Nordeste de forma muito marcante. Observa-se também que seus filmes são produzidos no eixo Rio-São Paulo.

²³ Cinema da retomada se trata dos filmes feitos entre 1995 e 2002, quando o cinema brasileiro, recebendo mais incentivos, passou por um processo de retomada após um período de uma certa estagnação. Favorecendo assim uma formação de novas produções cinematográficas.

de “cabra macho”, o coronelismo, a religiosidade, e também o atraso urbano e social das cidades nordestinas. A própria ambientação dos espaços do Nordeste está quase sempre atrelada a cidades rurais, quase sem asfalto, trazendo ainda lembranças de filmes ambientados no velho oeste.

Figura 2: Cenas dos filmes: da (esq.) p/ (dir.) *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001), respectivamente. Os filmes retratam uma região Nordeste marcada pela lei do “cabra macho”, a seca, a pobreza e o atraso urbano e social.



Fonte: Google Imagens, adaptado pelo autor, 2022.

Coube ao cinema nordestino contemporâneo, pós retomada, calcada em diretores nascidos na região Nordeste (como Cláudio Assis, Hilton Lacerda, Kléber Mendonça, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes, Paulo Caldas, entre outros), e influenciados por movimentos como o *manguebeat*²⁴ em Pernambuco, trazer uma “nova” visão a respeito do Nordeste contemporâneo através de suas obras cinematográficas.

3.1.2 O “NOVO” CINEMA PERNAMBUCANO E A RELAÇÃO PASSADO/PRESENTE

Os filmes do cinema brasileiro, pós sua retomada, apesar de ainda manterem alguns elementos típicos desses “signos” de nordestinidade, ampliaram mais a abordagem do cinema brasileiro, dando espaço para cineastas fora do eixo Rio-São Paulo. Principalmente, mas não somente, por volta dos anos 2000 até mais recentemente, a produção audiovisual do Nordeste veio em crescente, se tornando um cinema mais conhecido e com a produção de filmes de alta relevância em âmbito nacional e internacional.

²⁴ Movimento que surgiu em Pernambuco, na década de 1990, como forma de contracultura, com críticas como o abandono de Recife e o descaso com as regiões fora do eixo Rio-São Paulo. Teve como um de seus expoentes o cantor Chico Science.

Conforme Pryston “Essa emergência de uma filmografia periférica estava associada também a uma afirmação regionalista, mais evidente até na música popular, como no caso do *Manguebeat*.” (2017, p.6).

É importante sublinhar a ênfase regionalista de grande parte dos realizadores que começaram nos anos 1980 e 1990: de *Baile perfumado*, de Paulo Caldas e Lício Ferreira, passando por *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis (2003) (o taxista que passeia pela cidade, a janela do táxi como uma extensão desse olhar folclorizante); *Árido movie* (2005), de Lício Ferreira, e *Cinema, aspirina e urubus* (2006). O cinema, ainda que não deixando de apresentar características e temas regionais, busca romper com o regionalismo da geração anterior, afastando-se das paisagens do “sertão”, abandonando as conexões com o manguebeat, evitando o folclore. (PRYSTON, 2017, p.7)

O cinema de Pernambuco se destaca nesse período pós retomada, e seguindo forte até os anos 2020, em muito contribuindo para esse espaço de representação da região do Nordeste calcada em um foco mais regionalista, não deixando de lado os aspectos mais característicos do Nordeste, como será visto posteriormente, mas amplificando a visão a respeito dos temas considerados clichês a respeito da região, e trazendo ao mesmo tempo elementos contemporâneos e críticos ao espaço urbano.

Baile Perfumado, filme lançado em 1997 e tido como filme de estreia após os anos de baixa do investimento no setor cinematográfico, foi o conjunto da união de diversos diretores da cena de cinema em Pernambuco na época. O filme trata sobre como um libanês, Benjamin Abraão, vem ao Brasil na década de 1930 e busca documentar a vida de Lampião para utilizá-la como fonte de comércio. A proposta do filme vem de uma história verídica, contudo, os roteiristas trouxeram um cenário cosmopolita, com passagens pelo interior de Pernambuco e por sua capital, Recife, para a ambientação da história, trazendo assim uma nova forma de contar a história. Conforme Saldanha, “Essas novas interfaces que o cinema pernambucano vem ganhando desde 1997 são caracterizadas particularmente pela dualidade entre a cultura moderna urbana e as tradições populares.” (2009, p. 32). Desse modo, *Baile Perfumado*, sendo o primeiro filme, ambientado no Nordeste, de relevância dessa época pós retomada, moldou de certa forma esse estilo de filme regional, que busca trazer um paralelo entre as características mais tradicionais e de certa forma folclóricas a respeito do Nordeste, com uma abordagem mais voltada para o urbano contemporâneo.

Um exemplo dessa abordagem é o filme *Árido Movie* (2006), do diretor Pernambucano Lício Ferreira, filme que traz o personagem Jonas (Guilherme Weber), pernambucano que mora atualmente em São Paulo. Ao receber a notícia da morte do seu pai (Paulo César Pereio), Jonas regressa para sua cidade natal, a cidade fictícia de Rocha, em Pernambuco, para enterrá-lo. O

reencontro com a sua região de nascimento provoca um choque de diferentes realidades no personagem (dilemas entre o passado e o presente), que ainda descobre que sua família planeja vingar a morte do seu pai.

Com uma obra que propõe um retorno ao sertão nordestino, utilizando de elementos considerados clichês, como a seca nas cidades do sertão de Pernambuco, a vingança entre famílias, ao mesmo tempo que aborda aspectos urbanos, a falta de água também atinge a capital Recife, cidade que é cercada por diversos rios, para estruturar parte da jornada do personagem seu protagonista (Figura 03).

Figura 3: Cenas do filme *Árido Movie* (2006). O diretor faz questão de mostrar uma Recife cercada por rios e mares, mesmo que ainda assim esteja passando por problemas decorrentes da seca.



Fonte: *Árido Movie* (2006), adaptado pelo autor, 2022.

Outro elemento que Lírio Ferreira traz de diferente, é a pauta política da região no qual se desenrola a maior parte do filme, a cidade fictícia de Rocha no sertão pernambucano. Nesse caso, o foco político já não se concentra exclusivamente nas adversidades ligadas à seca e à escassez de água. O diretor incorpora elementos contemporâneos, em particular o cultivo de maconha pela família de Jonas, como o fio condutor central da narrativa. Esse enfoque representa uma releitura do sertão adaptada aos tempos modernos, criando uma nova perspectiva política para o contexto da obra. (Figura 04).

Figura 4: Cenas do filme *Árido Movie* (2006). Apesar de retratar elementos como a seca no sertão (esq.) e abordar temas como a vingança entre famílias (centro), o diretor traz elementos mais contemporâneos para o sertão nordestino, como o plantio de maconha no sertão (dir.).



Fonte: *Árido Movie* (2006), adaptado pelo autor, 2022.

O longa *Amarelo Manga* (2003), do também diretor Pernambucano Cláudio Assis, apesar de ser precursor de *Árido Movie*, aborda de forma muito mais direta as questões referentes a aspectos urbanos do Nordeste brasileiro, tendo como pano de fundo unicamente a cidade do Recife-PE. O Filme aborda de forma mais crua e realista, a realidade das cidades brasileiras e das pessoas que ali vivem. A cidade em *Amarelo Manga* é um espaço precário, com ênfase nas classes mais populares, que trabalham e vivem em condições difíceis.

O termo amarelo manga possui uma dualidade, servindo tanto como uma referência cultural ao manguebeat, um movimento influente que emergiu em Pernambuco nos anos 1990, quanto como uma representação da cor amarela presente ao longo de várias cenas do filme, imbuída também na paisagem urbana da cidade fictícia. Conforme Gomes Júnior (2016, p. 47),

Ao apresentar essa Recife “amarela” decadente, diante do processo de verticalização crescente da cidade, do aumento das desigualdades sociais e da deterioração paisagística pela qual passa o centro de Recife em meados dos anos 1990, Cláudio Assis parece contestar o modo de vida imposto por esse modelo de cidade, concedendo novamente visibilidade às áreas deterioradas do Recife, aos tipos humanos que as habitam, aos seus desejos e conflitos (2016, p.47)

A paisagem no filme também é em grande parte constituída pelas ruínas da cidade, as ruínas de um passado que um dia foi próspero. Como o hotel do longa-metragem, intitulado como Texas Hotel, que antes parecia ser próspero e glamoroso e agora trata-se de um prédio antigo e repleto de móveis também antigos, apresentando sinais de deterioração, em analogia também aos personagens que ali moram, em espaços degradados, vivendo suas vidas decadentes e em ruínas. (GOMES JUNIOR, 2016). Assim, a cidade representada em *Amarelo Manga* é uma cidade em decadência, fruto de um processo de formação urbana desordenado. O filme, ao questionar o modo de vida urbano e o planejamento da cidade, deixa em evidência que a cidade necessita ser repensada, é o Recife das ruínas precoces, conforme pontua Pryston (2017).

Daí a ênfase no Recife histórico, seus rios e pontes, seus casarões mal-assombrados, suas igrejas antigas, e seus habitantes, sobretudo aqueles pertencentes às classes populares da cidade: pescadores, vendedores ambulantes, e demais trabalhadores que habitam e trabalham em condições precárias nos lugares que servem como locações em *Amarelo Manga* (GOMES JUNIOR, 2016, p. 46)

Dessa forma, apesar de fazer referências a um passado glorioso, o filme *Amarelo Manga* traz um enfoque totalmente diferente a representação do Nordeste visto nos cinemas habitualmente, não trazendo nenhum “elemento de nordestinidade” conhecido. A sua abordagem, trata mais a respeito dos problemas encontrados nas grandes metrópoles, uma crítica a insuficiência da globalização, apresentando as verticalizações das grandes cidades em contraponto as ruínas de um passado glorioso que já não mais existe por ali, destacando assim a incoerência da modernidade. Outro filme que aborda essas questões referentes a críticas a globalização e aos problemas urbanos é o longa *O Som ao Redor*, que será abordado posteriormente.

Esses filmes citados, buscam trazer uma nova relação da representação do espaço e das cidades nordestinas, e todos os seus elementos clichês, em nível nacional. Buscando trazer novas vivências e novos tipos de relações a respeito da região Nordeste, esses filmes trouxeram elementos contemporâneos às obras, ao mesmo tempo em que as relações entre o passado e o presente estão sendo exploradas também nessas produções. O passado, contudo, agora é visto a partir de um olhar contemporâneo, ao passo que os elementos do presente são influenciados por esse passado (FREIRE, 2020).

As produções do diretor pernambucano Kléber Mendonça Filho, nascido em Recife-PE no fim da década de 1960, e importante integrante desse grupo de diretores pernambucanos pós anos 1990, abordam de diversas formas os elementos aqui anteriormente ressaltados. As relações entre o passado e o presente e as preocupações urbanas contemporâneas, permeiam todos os seus filmes e curtas-metragens. Cabe, assim, retomar essas produções e buscar entender como essas ressaltam os elementos aqui abordados, o que será visto posteriormente.

3.2 AS OBRAS DE KLÉBER MENDONÇA FILHO

Desde as suas primeiras obras, como o média metragem *Enjaulado* (1997), o cinema de Kléber Mendonça está atrelado as questões referentes a críticas às cidades contemporâneas, tendo quase sempre a cidade do Recife-PE como pano de fundo, incorporadas também pela crítica ao medo que permeia a sociedade contemporânea. O diretor também busca utilizar em muito de suas obras aspectos pessoais, como filmagens na rua e no bairro onde morou na maior parte de sua vida, como nas obras *Eletrodoméstica* (2005) e no seu primeiro longa-metragem *O Som ao Redor* (2012).

A ligação com a cidade, seus espaços, sua arquitetura e suas problemáticas é possível ser vista em obras como *Enjaulado* (1997), *Eletrodoméstica* (2005), *Recife Frio* (2009), *O Som ao*

Redor (2012) e em *Aquarius* (2016). As mesmas obras podem ser citadas como referência na abordagem das questões referentes ao medo e a crítica à arquitetura do medo. *Enjaulado*, *Vinil Verde* (2004), e *Eletrodoméstica*, são exemplos de curtas e média metragens que se passam quase em toda sua totalidade dentro de um único apartamento, sendo também este um elemento de observação das cidades e dos seus agentes, os moradores. Seus longas-metragens *O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Bacurau* (2019), buscam trazer também elementos relacionados a memória afetiva e social, bem como questões relativas à preservação do patrimônio e da memória de um determinado povo, ou até mesmo a memória individual, como em *Aquarius*. O diálogo com a cidade, a arquitetura, memória social e as pautas aqui já antes citadas, fazem de Kléber Mendonça um diretor que possui características que o identificam com uma certa facilidade, como indica Gutemberg 2016. As tensões presentes em suas obras contribuem no entendimento dos questionamentos aqui propostos, que serão abordados nos tópicos a seguir.

3.2.1 A CRÍTICA A CIDADE CONTEMPORÂNEA NOS CURTAS: ENJAULADO, ELETRODOMÉSTICA E RECIFE FRIO

Desde suas primeiras produções cinematográficas, como em *Enjaulado* (1997), Kléber Mendonça, abordava temáticas urbanas e a crítica ao modelo vigente das cidades brasileiras contemporâneas. Em *Enjaulado*, através do gênero de suspense, o diretor aborda o trauma provocado pela violência nas cidades como temática principal. Esse tema virá com recorrência nas obras futuras do diretor, principalmente através de críticas ao modo “arquitetura do medo”. Essa arquitetura, caracterizada por muros altos e janelas gradeadas, é uma presença dominante em condomínios e residências nas cidades e capitais brasileiras, como é o caso de Recife.

A narrativa de "Enjaulado" não revela de imediato o cenário onde se desenrola, uma vez que as ruas retratadas no curta-metragem poderiam ser associadas a qualquer outra região metropolitana²⁵. A tarefa de fazer essa ligação da história com sua respectiva cidade é atribuída ao público. A descoberta que a história se passa no Recife só é possível quando chegam os créditos finais, mencionando que a produção foi inteiramente gravada em Setúbal, um bairro da cidade (SILVA, 2019). Além disso, a trilha sonora final também contribui para essa associação, fazendo referência a cidade.

A não especificação, de forma direta, do local onde se desenrola a história em *Enjaulado* também serve como uma maneira de o público se identificar com a narrativa, possibilitando

²⁵ O diretor utiliza desse mesmo elemento em seu primeiro filme “*O Som ao Redor*”.

que os espectadores associem os acontecimentos à sua própria cidade ou àquela em que residem.

Na obra, Recife é retratada como um conjunto de ruas residenciais, em que as pessoas, representadas aqui pelo personagem principal (Charles Hodges), estão dominadas pelo medo. Nesse contexto, parecem se restringir a utilizar as ruas apenas como trajetos para entrar e sair de suas residências (Figura 05).

Figura 5: Cenas do média metragem *Enjaulado* (1997). O diretor mostra uma cidade cercada por equipamentos de segurança, como câmeras e as grades dos condomínios e prédios. A visão do personagem na rua, que está sempre sozinho, está atrelada aos elementos de proteção das residências e prédios no entorno.



Fonte: *Enjaulado* (1997), adaptado pelo autor, 2022.

Como cita Silva (2019, p.98,99), “a maioria das edificações é baixa (três andares), com garagem frontal e portão de grade que os próprios motoristas abrem”. O plano que mostra o trajeto do personagem principal pela rua alterna entre mostrar o caminho dele através da perspectiva das grades internas dos condomínios, e o trajeto exibido através da câmera de segurança de algum desses prédios (Figura 06).

Figura 6: Cenas do média metragem *Enjaulado* (1997). O diretor mostra uma cidade cercada por equipamentos de segurança, como câmeras e as grades dos condomínios e prédios. A visão do personagem na rua, que está sempre sozinho, está atrelada aos elementos de proteção das residências e prédios no entorno.



Fonte: *Enjaulado* (1997), adaptado pelo autor, 2022.

As ruas representadas estão sempre desertas, tomadas apenas por carros. Ao chegar no seu prédio de moradia, a personagem principal passa por diferentes grades e cadeados para

finalmente conseguir chegar em seu apartamento, também cercado por grades na porta e nas janelas, lugar que aparentemente é onde se sente mais seguro, contudo, essa segurança não se mostra verdadeiramente presente, visto que o personagem tem ao longo do curta vários delírios e imaginações de que o seu apartamento está sendo invadido (Figura 07).

Figura 7: Cenas do média metragem *Enjaulado* (1997). Mesmo ao chegar em seu prédio, os elementos de segurança permeiam todo o trajeto até o seu apartamento (esq.) e (centro), no qual o personagem se aparentemente se sente um pouco mais seguro (dir.).



Fonte: *Enjaulado* (1997), adaptado pelo autor, 2022.

Desestabilizado pelo trauma de presenciar a morte de sua namorada, a ironia presente em *Enjaulado*, é que o título, na verdade, alude ao personagem que se encontra confinado e “enjaulado”, dentro de seu próprio lar, ou até mesmo dentro de sua cidade. As poucas interações sociais na obra se dão através das grades, quando o personagem vê a vida de seus outros vizinhos, ou através de ligações telefônicas, como quando o personagem atende e interage com uma vendedora de um plano de saúde. O uso de grades, cercas e câmeras de segurança são apenas uma forma de se tentar preservar a vida, entretanto, toda a vida das pessoas que habitam ali é retratada através dessas barreiras.

Tomado por paranoias, traumas e sensação de insegurança, a “solução” que o personagem principal encontra é se suicidar, deixando o recado aos que ainda vivem de que devemos trancar as nossas portas, colocar cacos de vidro nos muros “e especialmente, tenham medo” (ENJAULADO, 1997). Dessa forma, a cidade retratada em *Enjaulado* é tomada pelo sentimento e sensação de insegurança e medo, elemento esse que o diretor Kléber Mendonça retoma, seja de forma explícita ou implícita, em diversas de suas obras posteriores, como em *O Som ao Redor* e em *Aquarius*.

Como cita Bauman (2001), o tempo da nossa era moderna é de cercas de arames e de cadeados, os espaços públicos se encontram vazios de pessoas vivenciando e aproveitando esses espaços, e o pânico moral se faz instalado na sociedade. Esse modo de pensar também influencia na forma de se construir nas cidades contemporâneas, vivendo em mundos

separados, os condomínios fechados são vistos como lugares privilegiados, seguros, mais distantes das ruas. Afinal, a sociedade está fundamentada na vigilância e no distanciamento. Estando o perigo presente em toda parte, ninguém pode ser confiável (BAUMAN, 2005). É esse o pensamento que permeia o protagonista de *Enjaulado*, vivendo isolado e preso em seu apartamento, sem conseguir interagir verdadeiramente com ninguém além de si mesmo.

No curta-metragem *Eletrodoméstica* (2005), a abordagem a respeito das questões urbanas, feitas por Kléber Mendonça, se mostra de maneira mais sutil. Ao invés de abordar a visão do macro da cidade, o curta se direciona a acompanhar a rotina de uma dona de casa em um apartamento de classe média na cidade do Recife. A informação sobre a localização de onde se passa a obra se dá dessa vez logo no início, mais uma vez se tratando de uma produção no bairro de Setúbal, Recife.

A rotina da dona de casa (Magdala Alves) está atrelada aos seus eletrodomésticos e cuidar de seus filhos (Gabriela Souza e Pedro Bandeira), a personagem transita entre usar a máquina de lavar, seu micro-ondas, o aspirador de pó, e ajudar seus filhos nas lições de casa. Enquanto vive sua rotina maçante, a personagem quebra esse protocolo enquanto fuma maconha escondida dos filhos, com a ajuda do aspirador de pó, e utiliza da pressão da máquina de lavar para se masturbar.

As cenas iniciais do curta-metragem já dão uma ideia de como vive aquela sociedade. Apesar de menos explícito do que em outras obras, a ideia de que as pessoas daquele bairro vivem em medo constante é passada. As grades cercam as janelas do prédio da personagem principal, um prédio de três andares, e dos outros edifícios em volta, dando uma sensação de aprisionamento e de perda da liberdade. As crianças brincam dentro de seus condomínios, não mais nas ruas como em tempos mais antigos. A violência urbana aparece também de forma sugestiva, com a janela de um carro quebrada, mesmo que estivesse dentro das grades do condomínio (Figura 08).

Figura 8: Cenas do média metragem *Eletrodoméstica* (2005). A presença das grades e do medo que permeia a obra, mesmo que implicitamente é notória. Seja pelas grades dos prédios e das janelas (esq.), pela janela do carro quebrada mesmo o automóvel estando dentro do condomínio (dir.), ou pelo fato das crianças estarem brincando dentro do seu prédio invés de brincarem na rua (centro).



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005), adaptado pelo autor, 2022.

Duas cenas demonstram a sensação de insegurança e de aprisionamento das pessoas que moram ali naquele edifício: A primeira é quando a personagem principal vai pegar uma televisão nova que chegou. Acompanhando o trajeto da mãe, diversas grades são mostradas entre a porta do apartamento, a saída do bloco do condomínio e o portão final, onde finalmente a personagem consegue abrir para receber os entregadores (Figura 09).

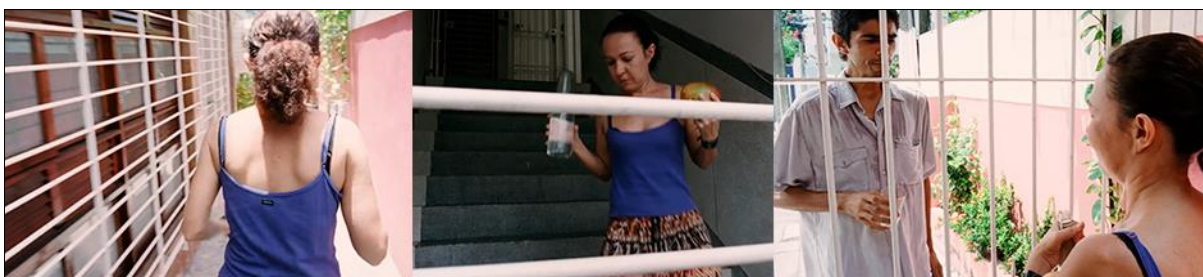
Figura 9: Cenas do média metragem *Eletrodoméstica* (2005). O trajeto da protagonista com diversas grades e cadeados, da porta do seu apartamento até a porta de entrada do seu prédio também são elementos que demonstram a questão da segurança e do medo na produção.



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005), adaptado pelo autor, 2022.

A segunda cena é semelhante, quando a personagem vai entregar um copo de água para um rapaz, a demonstração do trajeto completo não se faz mais necessária porque o espectador já imagina a quantidade de grades ali existentes que a personagem vai ter que passar. Sem abrir uma das grades, a do corredor que abre para a garagem do condomínio, ela entrega o copo de água para o personagem, que a agradece. Ele ali relata que essa era a trigésima casa que ele pedia água e todas as outras o tinham negado, deixando implícito que há um certo medo da vizinhança de abrirem seus lares para um desconhecido (Figura 10). A própria personagem principal, que se mostra cordial em ir entregar a água, se nega a abrir a grade para lhe entregar uma manga, passando a fruta por cima do portão. Conforme Silva (2019, p.108) “Talvez o medo da violência, o medo do outro, interfira no comportamento das pessoas e, mesmo a solidariedade vá até o limite da sensação de segurança.”

Figura 10: Cenas do média metragem *Eletrodoméstica* (2005). O trajeto da protagonista do seu apartamento até a entrada do prédio é de novo representado na cena que esta leva água para um desconhecido, o encontro separado por grades simboliza o medo da personagem, apesar da bondade em levar água e uma fruta.



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005), adaptado pelo autor, 2022.

Diferente de *Enjaulado*, em *Eletrodoméstica* não há um medo ou trauma aparente que esteja amedrontando os moradores, mesmo porque a produção se passa inteiramente durante o dia, deixando a questão do medo menos explícita. Contudo, a configuração do bairro demonstrada nas cenas, a composição de alguns elementos e o comportamento dos personagens dão a entender que ali o medo e a busca pela segurança já estão incorporados na rotina daqueles moradores e da região (Figura 11).

Figura 11: Cenas do média metragem *Eletrodoméstica* (2005). A configuração da rua, tomada por carros invés de pessoas, e com grades em todas as janelas dos apartamentos e das entradas dos prédios simbolizam o comportamento de quem ali mora.



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005), adaptado pelo autor, 2022.

Em *Recife Frio* (2009), as críticas a cidade urbana contemporânea se dão de uma forma diferente, não estando diretamente atreladas ao conceito de arquitetura do medo e sensação de insegurança. Nessa produção, caracterizada como um falso documentário²⁶, o que se mostra como mais evidente é a crítica à arquitetura e ao crescimento desordenado das cidades.

Através da utilização de recursos como o *voice over*, entrevistas, imagens de jornal, e outros elementos que dão uma certa propriedade e um tom de realidade que ocorre nos

²⁶ Termo mais conhecido como *mockumentaries*.

documentários e reportagens em geral. O diretor se propõe a mostrar nesse falso documentário, e também uma ficção científica, como a cidade do Recife se transformou nas últimas semanas de uma cidade ensolarada e quente para um lugar frio e nublado. Assim, Kléber Mendonça brinca com os elementos fílmicos e do gênero documentário para explorar questões sociais e urbanas na Recife contemporânea.

As temáticas referentes aos problemas da cidade se dão de forma direta e ao mesmo tempo sutil, através da fala do narrador, das entrevistas realizadas e das imagens mostradas da cidade²⁷. Os planos da cidade mostram uma Recife verticalizada, nos bairros mais nobres, contrastando com casas de 2 ou 3 andares, nos bairros populares, destacando as intervenções urbanísticas que ocorrem na cidade (Figura 12).

Figura 12: Cenas do documentário *Recife Frio* (2009). A cidade do Recife é representada como um território de disputas, uma parte extremamente verticalizada e outra parte ainda com casas de 2 e 3 andares.



Fonte: *Recife Frio* (2009), adaptado pelo autor, 2022.

Em uma das críticas da produção, a apresentação de moradores de um apartamento na praia de Boa Viagem, intitulada como família Nogueira, no que o narrador intitula de “vítimas arquitetônicas do frio” (RECIFE FRIO, 2009, 13’56”). A entrevista no apartamento dessa família de classe média alta vem com carga de ironia e de críticas ao modelo arquitetônico, ainda vigente, na maioria dos apartamentos de classe média. Como cita Silva (2019), diferente das moradias de classe mais baixa, que são geralmente autoconstruções - sem orientação técnica de arquiteto ou engenheiro -, os apartamentos de classe média e alta são projetados por profissionais da área, dessa forma, o apartamento foi construído ali visando aproveitar o máximo de ventilação e iluminação, já que Recife é uma cidade litorânea e predominantemente quente. Assim, com a chegada desse frio, a região mais valorizada da cidade perde o seu valor financeiro, e os apartamentos passam a ser inapropriados para o clima existente (Figura 13).

²⁷ Apesar de se passar na cidade do Recife, a produção tem cenas gravadas em diversas outras cidades como Garanhuns-PE, Gravatá-PE, Aracaju-SE e Buenos Aires, na Argentina. (SILVA, 2019)

Figura 13: Cenas do documentário *Recife Frio* (2009). Uma das ironias demonstradas no falso documentário é o fato dos prédios da região mais valorizada do Recife estarem todos a venda pela mudança climática.



Fonte: *Recife Frio* (2009), adaptado pelo autor, 2022.

O diretor aproveita nesse momento para fazer uma crítica ao intitulado quarto de empregada²⁸. Na reportagem apresentada, o filho do casal (Pedro Bandeira), troca de quarto com a empregada (Gleice Bernardo de França). Uma vez que o quarto de empregada em sua configuração original mal possui ventilação, sendo muitas vezes localizado na parte oeste (poente) da edificação, coordenada geralmente mais quente para a região Nordeste, dessa forma, o único cômodo quente restante no apartamento foi justamente o quarto de empregada (Figura 14). Gleice não gosta da mudança que ocorre, mas não tem força perante a família para reivindicar dessa situação. Na cena que mostra a personagem no antigo quarto do seu patrão, nota-se que o quarto é muito grande para os móveis que esta possui, já que seu quarto anterior era bem menor (Figura 14).

Figura 14: Cenas do documentário *Recife Frio* (2009). O quarto de empregada é posicionado no pior lado do apartamento, onde pega mais sol, e não possui aberturas de ventilação decentes, o que torna no contexto do falso documentário como o melhor cômodo da casa (esq.) e centro. O quarto do patrão, agora pertencente a empregada, é muito grande para os pertences que ela possui (dir).



Fonte: *Recife Frio* (2009), adaptado pelo autor, 2022.

Os quartos de empregada, cômodos geralmente próximos a área de serviço e que possuem um tamanho bem menor comparado aos outros espaços da casa, como o próprio *Recife Frio* chega a mostrar, possibilitando que a empregada doméstica more no mesmo lugar em que

²⁸ Crítica essa que será também retomada em seu primeiro filme, *O Som ao Redor*.

trabalha, acaba sendo um elemento arquitetônico que traz uma herança do tempo de escravidão, uma referência as casas grandes e as senzalas, conforme cita Brandão (2019), o quarto de empregada é pois “o arquétipo arquitetônico do processo de exploração e opressão das trabalhadoras domésticas” (BRANDÃO, 2019, p. 119). Dessa forma, esse elemento arquitetônico reproduz comportamentos arcaicos e carregados de estigmas presentes na sociedade brasileira. O diretor busca assim evidenciar e criticar essa arquitetura que preserva e ainda continua perpetuando elementos de servidão das elites brasileiras.

Outra referência a arquitetura no filme é a citação a um livro intitulado *Armando de Holanda, Roteiro para construir no Nordeste: arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados*. Na obra, o guia para construir no Nordeste, que visa construções mais humanas e com conforto ambiental, acabou sendo inviabilizado por causa do agora clima frio como presença constante na cidade do Recife, contudo, como ressalta Silva (2019), mesmo antes do frio esse livro já não servia tanto de referência para as construções na cidade, visto que o medo da violência e o urbanismo contemporâneo fizeram do Recife uma cidade presa em grades e em muros.

Em *Recife Frio*, o espaço urbano apresentado nas imagens exibindo a então Recife, mostram uma cidade desordenada e com uma “especulação imobiliária fora de controle” (RECIFE FRIO, 2009). Perde-se, assim, o elemento humano na cidade, a verticalização e a padronização das edificações acabam promovendo uma cidade distante de si mesma (Figura 15).

Figura 15: Cenas do documentário *Recife Frio* (2009). A cidade se encontra deserta, cercada de muros altos e de prédios verticalizados sem relação com o seu entorno, contexto não muito diferente do visto em *Enjaulado e Eletrodoméstica*.



Fonte: *Recife Frio* (2009), adaptado pelo autor, 2022.

Outra crítica de Kléber Mendonça no filme está no fato de parte da população se abrigar nos *Shoppings centers*, para se protegerem do frio. Os *Shoppings*, por sinal, são uma representação do que se busca nas cidades contemporâneas, um lugar seguro, voltado ao capital,

fechado, longe do espaço urbano, e longe do contato com o diferente e o desigual. A ironia se mostra no fato de que, mesmo sem o frio, nas cidades metropolitanas, as pessoas também se fecham nos *Shoppings centers* como espaço de lazer, comércio e entretenimento (Figura 16). Visto que, principalmente a partir dos anos de 1980, com o desenvolvimento das cidades de porte médio, a centralidade das principais cidades brasileiras deixou de ser os centros comerciais de rua e passaram a ser os espaços fechados dos *Shoppings*. A ascensão dos *Shoppings centers*, além de promoverem espaços que buscam trazer conforto na locomoção de quem utiliza, é fruto da intitulada por Bauman (2007), sociedade de consumidores, promovendo um estilo de vida voltado para o consumo como forma de existência, rejeitando todas as opções culturais. Abre-se também um paralelo aqui com o que já foi citado anteriormente sobre a ascensão do consumismo como forma de promoção das mudanças dos espaços das cidades (ROLNIK, 2015).

A cena seguinte situa dentro de um telejornal, no intitulado canal 7, no qual a apresentadora (Graça Araújo) fala sobre uma exposição fotográfica que os detentos de um presídio localizado próximo a Recife fizeram com câmeras de celular. As fotos mostram a formação de nuvens no céu, e apenas uma das imagens se é possível ver as grades do presídio (Figura 16). Como bem aponta Silva (2019, p.125), a ironia se dá, além do fato de ser proibido que detentos tenham acesso a celulares, ao fato de que não são mostrados muros ao redor das fotografias, dando assim a entender que “há mais grades e muros altos nas residências do que no presídio.”

Logo depois, no jornal local, é mostrada a previsão do tempo, dando a entender que apenas a região metropolitana de Recife passa por esse período de frio, enquanto o resto do País continua com seu clima de sempre, a ironia da cena se dá com o passar de letreiros com notícias embaixo, aqui o diretor utiliza, mais uma vez, de uma grande dose de ironia com notícias bastante absurdas sendo tratadas com aparente normalidade (Figura 16).

Figura 16: Cenas do documentário *Recife Frio* (2009). A procura exagerada pelos *Shoppings centers* (dir.), o concurso de fotografias dos presos em um presídio de segurança máxima (centro) e as críticas ácidas das notícias exibidas (esq.), são elementos utilizados pelo diretor para criticar ainda mais a sociedade contemporânea.



Fonte: *Recife Frio* (2009), adaptado pelo autor, 2022.

Utilizando de diversos elementos no filme para fazer diferentes críticas a sociedade atual e ao urbanismo e a arquitetura contemporâneas, Kléber Mendonça aborda, dentre outros pontos, questões como a desigualdade social presente nas cidades e vista notadamente através da sua arquitetura, a arquitetura do medo, o crescimento desordenado das cidades, a perda de patrimônio para a construção de torres residenciais, entre outros.

Como aborda Silva (2019), o filme também inaugura uma ligação entre o passado e o presente (aqui visto por nós como futuro), pois, o passado da cidade litorânea e tropical já não existe mais, cabendo a sociedade ter que se moldar com as mudanças presentes na cidade. “Assim, percebemos a cidade do filme como fria, não relacionada à fictícia mudança climática, mas na apatia e isolamento de grande parte das pessoas.” (SILVA, 2019, p. 127).

Há uma ligação direta entre medo, feiura e traçado urbano. Deste modo também estão presentes os elementos da baixa frequência da população nos espaços públicos (como as ruas), dos sistemas de segurança dos edifícios, que vão além das grades nas janelas e portas, e da permanência dentro do local fechado para o lazer (nesta obra simbolizada pelo *Shopping Center*). No entanto, diferentemente dos outros filmes, os personagens da classe média não são protagonistas da trama e os atos de resistência e ocupação dos espaços estão relacionados aos artistas populares, brincantes e comerciantes de rua. (SILVA, 2019, p. 127)

Diversos desses elementos apresentados aqui em Recife Frio, como também nos curtas metragens anteriormente mencionados (*Enjaulado e Eletrodoméstica*), continuarão a ser uma característica marcante nas obras posteriores de Kléber Mendonça. Seus filmes, *O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Bacurau*, mesmo abordando temas de maneira distintas, também incorporam essas temáticas ao longo de suas histórias. Essas conexões serão exploradas nos tópicos seguintes desta dissertação.

3.2.2 MEDO, SEGURANÇA E O PASSADO CONTEMPORÂNEO EM *O SOM AO REDOR*

Sendo o primeiro longa-metragem de ficção do diretor Kléber Mendonça, a linha narrativa de *O Som ao Redor* (2012), passa por diversos temas envolvendo questões sociais pertinentes para se discutir as problemáticas envolvendo a história do Recife-PE, tendo como pano de fundo os antigos engenhos de açúcar nos interiores pernambucanos, em contraponto a uma Recife contemporânea e globalizada, o filme aborda novamente elementos já antes vistos

em seus curtas, como *Enjaulado*, *Eletrodoméstica* e *Recife Frio*. Esse contexto de evidenciar a relação entre o passado e o presente faz com que o filme passe também a refletir na história da formação do Nordeste brasileiro.

Estruturado em três partes - “Cães de guarda”, “Guardas noturnos” e “Guarda-costas”, o filme se inicia mostrando diversos planos fotográficos²⁹, que retratam um passado de exploração das elites sobre a classe trabalhadora rural, sendo destacadas ainda imagens das casas grandes e de um engenho de açúcar, refletindo, de igual modo, um passado escravocrata, presença marcante e ainda recente no histórico nordestino e brasileiro, de forma geral (Figura 17).

Figura 17: Primeiras imagens de *O Som ao Redor* (2016), que mostram figuras como os pastos de cana-de-açúcar (esq.), e as antigas casas grandes (dir.).



Fonte: *O Som ao Redor* (2012), adaptado pelo autor, 2022.

O filme transmite o dia-a-dia dos personagens de um determinado bairro com diferentes classes sociais em Recife-PE³⁰. Expondo a todo momento os incômodos e problemas corriqueiros que acontecem ao longo do dia em um bairro comum, e tendo como principal ponto de ancoragem a problemática da segurança, ou a falta dela, que parece assolar e preocupar tanto os personagens e moradores do bairro, sendo uma referência a preocupação por segurança que assola a classe média e alta brasileira (Figura 18). Assim como em *Enjaulado*, as imagens iniciais em *O Som ao Redor* não deixam evidente onde a história se passa, podendo assim Recife ser confundida com qualquer cidade de médio e grande porte no Brasil (Figura 18).

²⁹ Essa mesma maneira de iniciar um filme será vista em *Aquarius* (2016).

³⁰ Representado no filme pelo bairro de Boa Viagem, zona sul do Recife, mas podendo ser qualquer bairro de classe média de uma cidade grande brasileira, pelas características “genéricas” do bairro comuns a todas elas.

Figura 18: As cenas mostram a região onde se passa o filme, com suas ruas desertas (esq.) e prédios verticalizados (dir.), podendo representar qualquer cidade metropolitana brasileira.



Fonte: *O Som ao Redor* (2012), adaptado pelo autor, 2022.

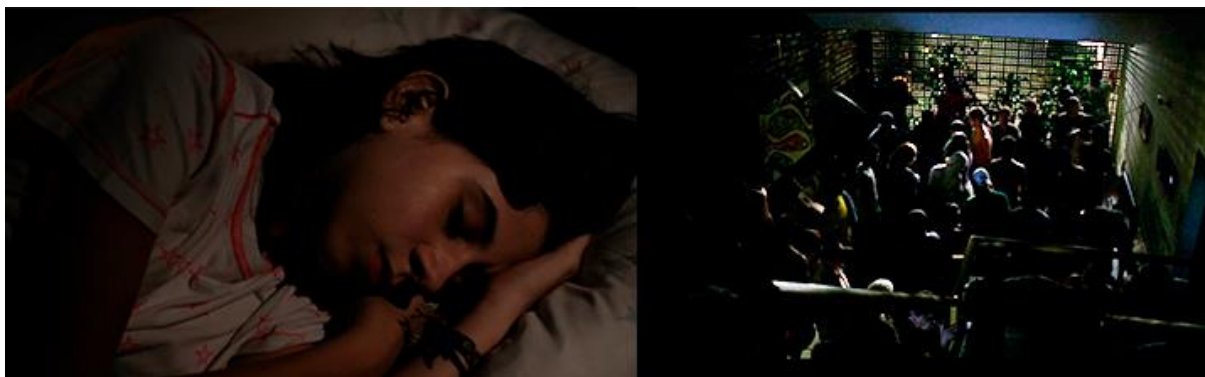
O entendimento a respeito da linha narrativa do filme só se concretiza ao final de sua obra, quando se revela um processo de vingança envolvendo os personagens de Clodoaldo (Irândhir Santos) e Seu Francisco (Waldemar José Solha). A história de uma cerca, que expõe diversas críticas ao próprio processo de formação da região, envolvendo as permanentes relações de exploração da elite com as classes trabalhadoras, ou dos senhores de engenho em relação aos seus escravos. Entretanto, o processo de vingança no longa é feito de forma implícita, deixando a cabo do espectador tirar suas próprias conclusões³¹.

Em *O Som ao Redor*, a questão do medo permeia todo o longa-metragem, são diversas as cenas que apresentam a constante insegurança entre os personagens e o seu espaço, permeando todo o filme. Destaca-se uma das cenas³², em que mostra a personagem da filha da personagem Bia (Maeve Jinkings) sonhando com a sua residência sendo invadida. Ao olhar pela janela, ela vê vários meninos (por sinal negros, fazendo também alusão às questões raciais e de classe social no Brasil), sobre o telhado tentando entrar em sua casa (Figura 19).

³¹ A cena deixa implícito que o personagem de Francisco levou um tiro, contudo, a cena é cortada para a personagem de Bia e sua família soltando bombinhas para silenciar o cachorro da vizinha, “*O Som ao Redor*” provavelmente abafou o barulho do tiro.

³² Esse mesmo elemento do sonho de uma personagem com uma atmosfera de medo e invasão, Kléber Mendonça vai repetir em uma cena do filme *Aquarius*.

Figura 19: A personagem de Sofia (esq.), sonha com diversos homens invadindo o bairro (dir.), os sonhos são recorrentes em filmes de Kléber Mendonça, com algo semelhante acontecendo também em *Aquarius* (2016).



Fonte: *O Som ao Redor* (2012), adaptado pelo autor, 2022.

A primeira cena do filme, logo após o jogo de imagens em preto e branco retratando o passado de exploração, mostra crianças brincando dentro de seu próprio condomínio, enquanto que suas babás, uniformizadas, conversam entre si ao passo que vigiam as crianças, presas dentro de seus próprios muros (Figura 20). A cena posterior foca em um trabalhador soldando a grade da janela de um apartamento térreo, em contraponto a cena seguinte que destaca uma torre de apartamentos verticalizada, sem contato com a rua (Figura 20). Em *Eletrodoméstica*, essa relação de crianças presas dentro de seus próprios condomínios brincando já tinha sido mostrada de forma mais tímida (Figura 08). Ao passo que tanto em *Enjaulado*, quanto em *Eletrodoméstica*, a presença das grades nas janelas, indicando uma preocupação com a segurança e um certo medo ao redor, já tinham sido enfatizados pelo diretor.

Figura 20: Cenas das crianças brincando dentro dos seus condomínios, ao mesmo tempo que as empregadas e babás vigiam e passeiam com os filhos dos seus patrões (esq. e centro); Trabalhador soldando uma das diversas grades que existem nas janelas dos apartamentos (dir.).



Fonte: *O Som ao Redor* (2012), adaptado pelo autor, 2022.

A temática do “som ao redor”, por sinal, é transmitida desde as primeiras cenas do longa-metragem, as crianças brincando dentro de um condomínio, aonde é aparentemente mais

seguro, o som de obras acontecendo em todo o bairro, o barulho característico das ruas de grandes centros urbanos, o som de cachorros latindo. A própria presença dos guardas de rua, elemento que norteia a trama de modo geral, também enfatiza a questão da segurança e do medo que cerca a obra e todos os personagens. Conforme cita Xavier (2021), os aparatos utilizados pelos guardas e pelos condomínios (câmeras 24 horas, alarmes, grades, muros, cercas-elétricas...) fazem parte de uma indústria do medo, de grande lucro nesse contexto globalizado.

Outra crítica destacada por Kléber Mendonça nesse filme é a questão da especulação imobiliária e também a relação com uma arquitetura mais genérica, verticalizada, sem relação com seu entorno e voltada apenas para os interesses do capital e da manutenção do modelo vigente de sociedade.

O personagem de João (Gustavo Jahn), por exemplo, é corretor de imóveis, ao decorrer do filme entende-se que ele trabalha vendendo os imóveis do seu avô Francisco (Waldemar José Solha). Em uma das cenas, João tenta vender um apartamento para uma personagem, ressaltando que este é seguro “esse prédio tem vigilância 24horas e essa área aqui é toda cercada de sensores” (*O Som ao Redor*, 2012). Na mesma cena, a personagem que está visitando o prédio comenta que o prédio é bem moderno “parece até uma fábrica” (*O Som ao Redor*, 2012).

Nesse momento, o diretor aproveita dessas falas corriqueiras, e aparentemente banais no filme, para fazer críticas ao novo estilo urbano e arquitetônico das cidades contemporâneas, permeado por uma busca de uma segurança desenfreada e o estilo padronizado e com fraco senso estético dos prédios verticalizados, afinal os elementos de vigilância e segurança são mais importantes do que a estética da edificação. Nessa mesma cena, o diretor procura novamente inserir uma crítica aos quartos de empregada, a personagem ao adentrar no quarto comenta que este é quente, referência também ao já citado *Recife Frio*.

Em outro momento do filme, o plano da câmera enfatiza a cidade do Recife, enquanto acompanha João trabalhando como corretor na cobertura de um prédio, os enquadramentos ressaltam os altos prédios de padrão classe média/alta próximos à praia de Boa viagem, em contraste com uma comunidade de casas muito próximas umas às outras, destacando a desigualdade social existente ali na cidade³³ (Figura 21).

³³ Um enquadramento parecido também será utilizado no filme *Aquarius*, ao mostrar a opressão que sofre o bairro de Brasília Teimosa, em relação ao bairro de Pina, com seus prédios altos.

Figura 21: Contraste do Bairro de Boa viagem em *O Som ao Redor*, de um lado a cidade com altos prédios de luxo, e de outro uma comunidade de classe de baixa renda.



Fonte: *O Som ao Redor* (2012), adaptado pelo autor, 2022.

Os lugares de memória no filme são destacados por Kléber Mendonça como uma tentativa de rememorarmos um passado que ainda se perpetua e que muitas vezes é encoberto, afinal, o esquecimento também pode ser intencional. No contexto do filme, a cidade do Recife e a representação de Bonito, ambas localizadas em Pernambuco, servem como cenário. No entanto, o filme transcende essas localidades ao explorar um passado de exploração e perpetuação do poder opressivo. Esse retrato remete não apenas à história das regiões mencionadas, mas também se estende como uma alusão ao passado histórico do país em sua totalidade. Especificamente, o passado de exploração nos canaviais, uma realidade frequente na região Nordeste, ecoa de maneira simbólica nos temas abordados.

Como cita Pollak, “Pode existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação” (1992, p.201). Entretanto, essa mesma memória pode muitas vezes também ser marginalizada, escondida ou o que Pollak (1989) chama de “memória clandestina” (p.5).

Seria dita como clandestina uma memória que não pode ser exposta, pois uma possível exposição potencialmente prejudicaria aqueles que detém o poder. Neste caso, seriam os senhores que no passado comandavam os engenhos de açúcar e nos tempos atuais, continuam a exercer domínio sobre as grandes cidades. Suas posses se refletem em propriedades imobiliárias e construtoras³⁴, e eles mantêm influência nas dinâmicas políticas das cidades³⁵.

³⁴ Mais uma conexão que pode ser feita entre o filme e *Aquarius* (2016).

³⁵ Em *Aquarius*, os donos da Construtora mantêm relação de proximidade com o dono do jornal amigo de Clara (Sônia Braga).

No filme, Francisco é o senhor de engenho “vigente”, sendo, muito provavelmente, também herdeiro de um passado ainda mais tenebroso³⁶. Apesar de continuar mantendo suas raízes nas fazendas, em determinado momento o personagem fala “meu trabalho é lá no engenho, em Bonito, onde tenho minhas terras” (*O Som ao Redor*, 2012).

Entretanto, ele se encontra inteiramente adaptado a modernidade da cidade urbana (se aproveitou dos bens conquistados no engenho e se tornou proprietário de grande parte dos imóveis do bairro de Boa Viagem), morando em uma cobertura quase em frente à praia, e tem seu neto João como atual corretor dos apartamentos aos quais ele é detentor.

Interessa também notar as semelhanças de Francisco, e dos personagens do filme, com a perpetuação de um coronelismo, conforme Lima e Migliano, 2013:

As semelhanças com o coronelismo abrangem também a distinção entre os padrões brancos, donos das propriedades e os empregados, descendentes de negros ou de índios. Os personagens portam em seus corpos os signos de sua posição social, seja no modo de se vestir, como o uso de uniformes, seja nos objetos de consumo ou no comportamento (LIMA; MIGLIANO, 2013, p. 190).

Dessa forma, Francisco seria o dono de engenho que continua perpetuando um passado que se reflete no presente. Os lugares de memória em *O Som ao Redor* são, pois, apresentados como uma crítica a essa perpetuação de poder, fez-se necessário, portanto, na visão do diretor, mostrar os espaços do engenho de Francisco, para deixar evidente essa crítica. Ao mostrar esses lugares, e pelas cenas nelas contidas, torna-se mais evidente a relação de ligação entre o Pernambuco do passado e do presente (Figura 22).

³⁶ Insere-se aqui a hipótese de livre pensamento do autor de que Francisco seria provavelmente neto de um senhor de escravos dono de engenho.

Figura 22: Uma das fotografias apresentadas no início do filme, mostrando uma casa grande, elemento arquitetônico marcado pela época da escravidão no Brasil, ficando na mesma área que os engenhos de cana-de-açúcar (esq.). Plano que mostra os personagens de João e Sofia saindo da visita à casa grande de Francisco (dir.).



Fonte: *O Som ao Redor* (2012), adaptado pelo autor, 2022.

Em outra sequência de cenas no filme que retratam essa relação passado/presente, a personagem de Sofia (Irma Brown), é levada pelo seu namorado João para visitar uma antiga casa em que morou na infância e que será demolida para a construção de uma nova torre de edifícios, de 21 andares, a personagem rememora os espaços da casa com nostalgia.

Na sequência anterior, o tio de João, Cláudio (Sebastião Formiga), relembra como era antigamente a rua em que mora, a cena mostra o plano de uma rua ainda sem asfalto, com carros antigos e casas com muitas árvores, com muros bem baixos, contrastando com a rua na contemporaneidade com muros e prédios cada vez mais altos e espaços fechados. Assim, nesses espaços, os lugares de memória irão deixar de existir, a casa que Sofia morou será demolida, e a rua que Cláudio sente saudade não existe mais, sendo conservado apenas por fotografias ou lembranças dos próprios personagens (Figura 23).

Figura 23: Sofia visita pela última vez casa que morou na infância e será demolida (esq.); Cláudio relembra como era antigamente a rua onde mora (dir.).



Fonte: *O Som ao Redor* (2012), adaptado pelo autor, 2022.

A mesmo tempo em que o filme se mostra contemporâneo e coloca o dedo na ferida dos problemas urbanos da cidade do Recife (podendo ser qualquer outra cidade de grande porte brasileira, assim como visto em *Enjaulado*), o diretor também mostra os dilemas do passado de nossa história escravocrata e posteriormente de exploração de mão-de-obra barata, no qual os menos favorecidos permanecem em suas condições de vida precárias, e os mais favorecidos mantêm-se cada vez mais produzindo riquezas às custas do “sangue” do trabalhador. O passado continua existindo na rotina de *O Som ao Redor*, mesmo que com uma nova roupagem.

A abordagem referente ao sertão nordestino, no universo cinematográfico de Kléber Mendonça Filho, se dará no seu último longa-metragem, *Bacurau* (2019). A representação desse sertão se dá também aos moldes de uma relação com o contemporâneo e ao mesmo tempo com seu o passado, seu patrimônio e seus lugares de memória, que será visto no tópico a seguir.

3.2.3 O SERTÃO CONTEMPORÂNEO E A MEMÓRIA VIVA EM BACURAU

Bacurau (2019), até então, é a mais recente obra do diretor Kléber Mendonça³⁷, em parceria com Juliano Dornelles, sendo antecedido pelo longa *Aquarius* (2016), que será comentado mais detalhadamente no próximo tópico. Deixando de lado a capital de Pernambuco, Recife, ponto de destaque em seus últimos filmes, essa obra se direciona a contar uma história sobre um povoado distante no interior do Nordeste, intitulado no filme como *Bacurau*.

A história do filme, que se passa alguns anos no futuro, conta sobre essa comunidade de *Bacurau*, situada no sertão nordestino, que sofre com a falta d’água, cujo seu fornecimento é impedido por alguns indivíduos, e depende da ajuda do poder público, representado aqui pelo caricato prefeito oportunista Tony Júnior (Thardelly Lima), para receber suprimentos básicos, como remédios e livros.

Em um determinado dia a região some dos mapas *onlines*, e perde o sinal de internet e de telefonia, isolando ainda mais a região, e deixando a população à mercê de uma certa invasão de estrangeiros americanos, chefiados por Michael (Udo Kier), que se propõem a utilizar daquele lugar como espaço para um “jogo” que provocaria o extermínio de toda a população de *Bacurau*. Dá-se início, a partir de então, a uma série de matanças suspeitas que colocam os moradores de *Bacurau* sobre um risco eminente.

³⁷ O filme *Relatos Fantasma* (2023) foi lançado em 24 agosto de 2023, portanto, após a finalização desta dissertação.

Utilizando de um teor distópico e futurista, com referências também a filmes *Western*³⁸, a obra, de certa forma, subverte o já conhecido conceito de representação do sertão nordestino. Assim como em *Árido Movie*, os elementos de nordestinidade representados em *Bacurau* (sertão, falta d'água, cangaço), são abordados de uma forma diferente da vista em obras já citadas anteriormente, dando um novo olhar ao já preconcebido conceito de Nordeste. O sertão representado no filme não é seco como o visto em filmes como *Abril Despedaçado* (Figura 24). O problema da falta d'água, não está diretamente associado a falta de chuva, mas sim é um problema político, com provável interesse do prefeito, ocasionado pela barragem da represa.

Figura 24: Em *Bacurau* (2019), o sertão representado é verde e cheio de vida.



Fonte: *Bacurau* (2019), adaptado pelo autor, 2022.

O cangaço, aqui representado pela figura do personagem Lunga (Silvero Pereira), não é apenas representado pelo estereótipo de um “cabra macho”, Lunga é cheio de apetrechos visuais – como unhas pintadas, cabelo colorido, pulseiras, colares, e roupas diferentes -, subvertendo o conceito criado pelo imaginário popular sobre os cangaceiros, conceito este corroborado ao longo dos anos com filmes e obras televisivas (Figura 25), como *O Auto da Compadecida* (2000).

³⁸ Filmes americanos de velho oeste, em que o herói branco vai “pacificar” uma região através de violência armada.

Figura 25: Em *Bacurau* (2019), a figura do cangaceiro é subvertida pelo personagem de Lunga (Silvero Pereira), que vai de encontro a figura clássica do cangaceiro quase sempre associado a figura de Lampião.



Fonte: *Bacurau* (2019), adaptado pelo autor, 2022.

Outra subversão do filme, é a representação do povo sertanejo. Os moradores de Bacurau, possuem a capacidade intelectual de entenderem o que está acontecendo, não se deixarem abater e pensarem em soluções para como lidar com o problema apresentado. Outra demonstração dessa esperteza se dá através da representação da tecnologia em Bacurau. Um dos artifícios utilizados pelo grupo de invasores é colocar um *drone* para monitorar e sobrevoar a região, tendo a intenção desse equipamento parecer um disco voador. Como citam Diogo e Soares (2020, p. 10), “A aparição de objeto tão esdrúxulo apresenta-se como deboche à população e ao próprio espectador, que desconfia da antiguidade em meio ao enredo futurista.”

O *drone*, porém é facilmente identificado pelos moradores de Bacurau, mesmo que façam referência a este parecer de outro planeta “um drone parecendo um disco voador antigo”, nesse ponto a população aparenta ser mais esperta do que o imaginado pelos invasores americanos, em contraponto, assim, ao clichê de que o povo sertanejo é ignorante e desprovido de inteligência intelectual. Conforme cita Aguiar (2020, p. 193) “as comunicações históricas em massa sedimentaram a ideia de um Nordeste pobre, inculto e mal educado e suprimiram outras vivências individuais em detrimento de uma ideia coletiva incompleta e dominadora.” Bacurau busca assim trazer uma nova perspectiva coletiva sobre a região em detrimento desse conceito já pré-concebido.

A representação do espaço urbano, em *Bacurau*, traz um senso de representatividade ao povo nordestino que assiste ao filme, pela semelhança do lugar com cidades pequenas e povoados do interior do sertão, ao mesmo tempo que os espaços físicos da região, representados principalmente pelo museu e pela escola, trazem um senso de pertencimento dos personagens do filme ao seu lugar. O museu histórico representa a história viva de Bacurau, e a escola

representa o senso de educação e conhecimento que seu povo possui. Tais lugares são, pois, patrimônios edificados do povoado.

A respeito do museu, conforme cita Veras (2020, p.71), a edificação permeia o filme em sua quase totalidade, mesmo que inicialmente de forma sutil. “O imóvel é perceptível em diversos planos abertos que apresentam o povoado quase em sua totalidade espacial, além de alguns rápidos planos fechados que apresentam sua fachada, mas na maior parte da projeção permanece fechado.” O museu de Bacurau é o lugar onde se é guardado a sua história, seus registros, seus objetos, seus lugares de memória.

Outro momento em que o museu ganha um ponto de destaque no filme, contribuindo para o entendimento do que acontecerá no final do longa-metragem, é quando os dois forasteiros brasileiros, - um casal de moradores da região sudeste do Brasil que se veem como iguais aos Norte-Americanos, no que depois será revelado que eles são funcionários do Governo Brasileiro -, visitam um mercadinho, ao passo de que instalam um bloqueador de sinais ali. A proprietária Luciene (Suzy Lopes), ao ver que são turistas os questiona se eles não procuraram conhecer o museu de Bacurau, os sugerindo que eles “deveriam visitar”. Afinal, ao se conhecer o museu histórico da cidade, os personagens invasores entenderiam a história do local, seus elementos de resistência e seu histórico de lutas e de violência como artifício para a sobrevivência.

Assim, a invasão americana que ocorre no filme, em uma certa alusão a invasão da globalização chegando na região Nordeste, não ganha força, afinal, seu povo tem a memória viva do lugar e busca nas lembranças de sua história, a força e as ferramentas para eliminar seus invasores, utilizando de sua escola e do seu museu como pontos de apoio e “fortes” para sua proteção e resistência.

Dessa forma, em *Bacurau*, a preservação do patrimônio cultural e material é de suma importância para a sobrevivência dos moradores, servindo assim “como uma demonstração de luta constante para a preservação da sua comunidade, sua história, seu povo, englobando se como seu patrimônio histórico-cultural” (MELO, 2020, p. 16). A memória coletiva do seu povo é utilizada como recurso de defesa, tanto no sentido material, com a utilização das armas e ferramentas presentes no museu, quanto no sentido imaterial, através do resgate das raízes da sua história para impedir o esquecimento dessa comunidade. (Veras, 2020).

O tópico a seguir abordará o segundo filme do mesmo diretor, *Aquarius* (2016). Em se tratando da obra de principal foco nesse presente trabalho, a descrição do filme será feita de uma maneira um pouco mais minuciosa do que na abordagem dos filmes anteriores, *O Som ao*

Redor e Bacurau. Preparando assim o espaço para a análise posterior do filme que será feita na seguinte seção.

3.3 AQUARIUS E A PROBLEMATIZAÇÃO DO NOSSO OBJETO

Aquarius (2016) é o segundo filme de Kléber Mendonça, um drama em parceria franco-brasileira, que traz à tona diferentes temas relevantes para a reflexão do espaço urbano contemporâneo, como a especulação imobiliária e a questão do pertencimento do patrimônio cultural, bem como os aspectos relacionados a patrimônio e lugares de memória. O filme é centralizado na história de Clara - uma jornalista aposentada e viúva interpretada por Sônia Braga - e no prédio Aquarius, que nomeia a produção.

O edifício em questão é localizado na orla da praia de Boa Viagem em Recife. Clara (Sônia Braga) é a única moradora que não vendeu seu apartamento para a construtora, cujo intuito é comprar todo o prédio para assim poder demolir a edificação e construir um novo empreendimento residencial verticalizado no lugar. Ao longo da produção, acompanhamos o dia-a-dia da personagem, bem como sua resistência em permanecer vivendo no edifício, mesmo sofrendo diversas formas de assédios e ameaças veladas da construtora, que tenta comprar o prédio a todo custo.

Assim como visto em *O Som ao Redor*, o filme se inicia com a exibição de imagens de uma Recife antiga, em preto e branco, e remetendo ao espaço urbano da cidade entre os anos de 1970 e 1980 (Figura 26), principalmente na região da praia de Boa Viagem. Ao passar das imagens, têm-se a trilha sonora tocando a música Hoje, de Taiguara, lançada no ano de 1969. Ressalta-se que, a ambientação do começo do filme nessa época, contribui para a construção da narrativa que se dará ao longo do longa-metragem.

Figura 26: A representação de uma Recife antiga e menos verticalizada é o primeiro elemento apresentado do filme de Kléber Mendonça.



Fonte: *Aquarius* (2016), adaptado pelo autor, 2022.

As imagens são seguidas pela introdução da primeira parte do filme, intitulado “o cabelo de Clara”. A primeira cena exibida no filme se passa em uma praia no período da noite, provavelmente sendo ali a praia de Boa Viagem, ali somos informados que estamos nos anos de 1980. A personagem de Clara (Bárbara Colen) ainda é jovem e está com seus familiares ouvindo e apresentando músicas dentro de um carro. Também somos informados, com o foco da câmera na placa do carro, de que o filme se passa na cidade de Recife-PE. A cena é importante para contextualizar a relação da personagem principal com a música, que é permeada durante toda a produção.

A cena seguinte se passa já dentro do edifício que ainda iremos conhecer mais ao longo do filme, o edifício Aquarius se faz presente no aniversário de 70 anos de tia Lúcia (Thaia Perez), que se passa dentro do apartamento de Clara. Enquanto Clara chega com seu irmão, cunhada e seus filhos, do passeio de carro, vemos a fachada do prédio nos anos de 1980, nota-se que o edifício, de caráter mais horizontalizado, aparenta fazer parte do seu entorno, não sendo mostrada nenhuma edificação de porte maior ao seu redor (Figura 27).

Figura 27: O edifício Aquarius é representado na década de 1980 como um prédio vivo e distante da verticalização que se encontra o bairro nos tempos atuais.



Fonte: Aquarius (2016), adaptado pelo autor, 2022.

Desde esses primeiros momentos, a relação da personagem protagonista com o edifício é enfatizada, Clara sobe as escadas do prédio, interage com seus vizinhos, chega no seu apartamento, vai em busca das crianças na garagem. Nesse período de tempo, ainda no ano de 1980, o prédio se encontra em bom estado de conservação e aparentemente completamente habitado.

Após uma cena que aborda uma homenagem a tia Lúcia, com a personagem relembando memórias vivas de seu passado, é dito pela primeira vez no filme sobre o câncer

de Clara, doença a qual ela venceu. O entendimento a respeito do título da primeira parte do filme agora se mostra mais perceptível, o cabelo de Clara está curto, entende-se assim que seu processo de tratamento foi ainda recente.

A passagem de tempo no filme se dá ainda na festa, a cena é interessante de ser destacada pois percebe-se que ao passar dos anos os móveis da casa não mudaram muito (Figura 28), Clara é nostálgica quanto ao seu passado, e tenta preservá-lo. O passar dos anos para o tempo presente também dão a personagem um cabelo muito maior, sua relação com seu cabelo e com sua história é perceptível. Não só o cabelo cresceu, mas o tempo agora também passou para Clara, e para o edifício *Aquarius*, o apartamento que estava cheio agora se encontra apenas com a protagonista e sua empregada Ladjane (Zoraide Coletto), o prédio também agora está quase vazio, nota-se ao decorrer da produção que apenas Clara continua morando nele.

Figura 28: A passagem do tempo dos anos 1980 para o tempo presente demonstra que pouca coisa foi mudada na configuração do apartamento e na disposição dos móveis pela casa. Percebe-se também a busca pela preservação da memória, que permeia a personagem de Clara durante todo o filme.



Fonte: *Aquarius* (2016), adaptado pelo autor, 2022.

A partir de então, o filme apresenta a sua história, Clara passará ao longo do filme a sofrer diversos assédios e ameaças veladas da construtora Bonfim, representados pelos personagens Diego Bonfim (Humberto Carrão) e seu avô e dono da construtora Geraldo Bonfim (Fernando Teixeira), que deseja a todo custo comprar seu apartamento para que possam construir mais uma torre de apartamentos em seu lugar.

A primeira visita, exibida no filme, dos dois personagens à protagonista demonstra que aquela não é a primeira investida da construtora para comprar o apartamento, apresentando uma “proposta generosa” e indicando que o futuro prédio agora passará também a se chamar *Aquarius*, como uma homenagem ao edifício ainda existente, que será demolido “uma forma de preservar a memória da edificação né” (*AQUARIUS*, 2016, 30’40”). A proposta, contudo,

não surte efeito, Clara não demonstra interesse nem em saber qual o valor oferecido pelo seu apartamento.

Destaca-se na cena quando a personagem de Sônia Braga pergunta a Diego qual era o nome anterior do futuro edifício, ao que ele responde que seria “*Atlantic Plaza Residence*”. Nesse momento, o diretor aproveita para tecer uma crítica aos atuais padrões de construção de condomínios de classe média e alta no Brasil. A prática de utilizar nomes estrangeiros, o estrangeirismo, é comum nessas edificações, dando uma aura de sofisticação e grandiosidade. No entanto, essa escolha linguística também sugere uma pretensão de status e magnificência, indo além da mera utilização de nomes em português brasileiro.

A relação de Clara com a construtora vai se agravando ainda mais no decorrer do filme, as investidas da construtora se dão aparentemente visando incomodar a paz da protagonista, promovendo festas no prédio em cima, alugando o prédio para cultos evangélicos e incendiando colchões na garagem (Figura 29). Contudo, ao final do filme percebe-se que a Bonfim se aproveitou de um período em que Clara estava viajando para inserir toras de madeira com cupim de demolição em diversos apartamentos vazios (Figura 30), buscando assim fazer com que o prédio se deteriorasse mais rapidamente, e também colocando em risco a vida da própria Clara.

Figura 29: As investidas e ameaças veladas dos donos da construtora com Clara são demonstradas ao longo do filme, como em diálogos de embate entre os personagens e na busca por atrapalhar a paz e o conforto de Clara.



Fonte: Aquarius (2016), adaptado pelo autor, 2022.

Figura 30: A deterioração dos apartamentos pelos cupins de demolição são perceptíveis e demonstram que a construtora está disposta a tudo para conseguir colocar o edifício Aquarius abaixo.



Fonte: Aquarius (2016), adaptado pelo autor, 2022.

Não somente sendo assediada pela construtora através das investidas de Diego, vários personagens (seu irmão Antônio, sua filha Ana Paula, o salva vidas Roberval), inclusive Diego, ao longo do filme também questionam a Clara sobre a falta de segurança e de “qualidade de vida” da protagonista morando naquele local “antiquado”.

Em uma das cenas, o personagem de Roberval (Irandhir Santos) ainda ressalta que “é bom ter um pouquinho de medo né” (AQUARIUS, 2016, 51’58”) (Figura 31). Em outro momento, quando os filhos estão fazendo uma intervenção com Clara, a filha Ana Paula (Maeve Jinkings) diz que a mãe vive em um prédio fantasma, e mais uma vez a questão da segurança e da qualidade de vida é questionada “a senhora está vivendo num prédio que não tem conforto, que ficou velho, que não tem segurança, que não tem estrutura nenhuma, ele está vazio” (AQUARIUS, 2016, 01’05’43”)

Figura 31: O personagem de Roberval (Irandhir Santos) é mais um dentre tantos que tentam colocar medo em Clara (esq.). A relação de proximidade e de conexão das janelas do prédio Aquarius com a praia de Boa viagem, sem a presença de instrumentos de segurança, é um dos elementos que antes era visto como luxo e agora é visto como um fator de insegurança (dir.).



Fonte: Aquarius (2016), adaptado pelo autor, 2022.

Em determinado momento do filme, Diego é quem aborda a questão da segurança e do conforto como argumento para tentar persuadir Clara a desistir de morar no Aquarius “o prédio ta vazio e eu a construtora, todo mundo, a gente ta preocupado com uma pessoa, com toda licença, perdão, da sua idade aqui. Eu não deixaria minha vó minha mãe morando num lugar desse, sozinha no Brasil de hoje em dia” (AQUARIUS, 2016, 01’51”00”). A conversa, que possui um certo tom de ameaça continua com o personagem dizendo que Clara precisa morar em um prédio com segurança 24 horas, pois o Aquarius não oferece tal opção.

Apesar de não demonstrar hesitação quanto a vontade de permanecer no Aquarius, Clara parece demonstrar, internamente, que está preocupada com a sua segurança. Em uma cena, que guarda semelhanças com outra apresentada em *O Som ao Redor*, conforme mencionado anteriormente, Clara aparenta sonhar que alguém está invadindo seu prédio. Na sequência, a personagem se levanta, vai até a porta de entrada do apartamento para verificar se este está aberto, verificando que sim, ela tranca a porta e coloca um fecho de segurança (Figura 32). O uso do elemento da segurança, ou a sua ausência, é mais uma vez utilizado como elemento fílmico por Kléber Mendonça, ao mesmo tempo que o diretor faz referências a “arquitetura do medo”.

Figura 32: Apesar de não demonstrar, o medo permeia a personagem de Clara, a fazendo sonhar com alguém invadindo seu apartamento e ir de madrugada fechar a porta de entrada.



Fonte: Aquarius (2016), adaptado pelo autor, 2022.

A finalização do filme se dá com a descoberta, por parte de Clara, de que a construtora Bonfim implantou cupins de demolição em vários apartamentos acima do seu. Em um momento anterior, Clara conversa com um amigo jornalista, Ronaldo (Lula Terra), em busca de descobrir algo a respeito dos donos e do neto da construtora, a cena deixa indícios de que Clara vem de uma família influente, ao mesmo tempo que expõe marcas antigas das estruturas oligárquicas em Pernambuco com falas como: “[...] extensão dos vínculos familiares aos círculos de amizade

não é Ronaldo, uma coisa bem pernambucana, bem brasileira” (AQUARIUS, 2016, 01’57”08”) e “quem não é Cavalcante é cavalgado” (AQUARIUS, 2016, 01’57”15”).

Por fim, após conseguir com Ronaldo algumas informações e procurar documentos no arquivo público, Clara vai com seu irmão Antônio, sua advogada Cleide (Carla Ribas) e seu sobrinho Tomás (Pedro Queiróz), para ter um último embate com Geraldo e Diego. Os documentos encontrados dão a entender que a construtora tem algum calcanhar de Aquiles muito forte que tentou esconder por longos anos “dona Clara acho que eu não era nem nascido quando aconteceu isso aqui” (AQUARIUS, 2016, 02’18”59”).

A catarse final é quando Clara, antes de abrir a mala cheia de madeiras com cupins de demolição e jogá-las sobre a mesa da sala de reuniões da construtora, fala que “[...]eu sobrevivi a um câncer, tem mais de 30 anos, sabe, e hoje em dia eu resolvi uma coisa, eu prefiro dar um câncer invés de ter um” (AQUARIUS, 2016, 02’19”47”). O momento final do filme dá a entender que a luta de Clara, mesmo que pareça ser longa e cansativa, só terá um fim quando a personagem vier a falecer.

Destaca-se a cena dos personagens entrando na construtora e tendo a visão de uma mesa cheia de maquetes de novos empreendimentos, todos são torres de prédios aos moldes já conhecidos por quem mora em grandes centros urbanos (Figura 33). Apesar do final agrídoce, imagina-se que posteriormente a luta de Clara só terá algum efeito durante alguns anos. Por fim, o antigo Aquarius será mais um prédio de importância arquitetônica do período moderno que virá abaixo e dará lugar a mais algumas torres verticais de apartamentos aos moldes contemporâneos, com o “conforto” e a “segurança” que se imagina nos tempos de hoje.

Figura 33: As maquetes presentes na construtora como “trunfo”, são mais do mesmo, prédios verticalizados sem nenhuma relação com seu entorno e fechados entre si. Atenta-se para o fato de que possivelmente uma dessas maquetes é o possível prédio que irá substituir o Aquarius.



Fonte: Aquarius (2016), adaptado pelo autor, 2022.

As críticas apontadas por Kléber Mendonça em *Aquarius*, bem como o que já foi visto também em *O Som ao Redor*, destacam a tendência cada vez mais frequente, à medida que a globalização avança, de destruir edifícios e residências de caráter horizontal e de caráter histórico. Isso é exemplificado principalmente pelo Edifício Aquarius no primeiro filme, assim como pela casa de Sofia em seu trabalho anterior. No lugar dessas edificações, surge uma proliferação de edifícios verticais genéricos, de grande porte e desprovidos de conexão com o seu entorno e com a rua. Sob o pretexto de modernidade, segurança e integração global, perde-se a riqueza da diversidade dos espaços, a interação social e a relação com o entorno.

Conforme Pereira e Scotto (2017), a questão da memória é abordada desde suas cenas iniciais, as cenas do aniversário da tia Lúcia nos anos de 1980, logo evocam questões do passado da família, como também, o momento em que o marido de Clara discursa revelando que a personagem havia superado um câncer -, elemento também importante no filme para se entender as relações da protagonista com as marcas que a vida lhe deixa.

A presença do lugar também é reforçada nas cenas iniciais no qual a protagonista vive com sua família no edifício, refletindo a importância deste no decorrer do filme pelo tempo em que Clara mora no prédio e por todas as memórias que ele representa para a personagem. O que se percebe é o lugar, em diferentes escalas, sendo o *locus* de ações afetivas, relações entre gerações de pessoas da mesma família, na produção de memórias individuais e coletivas. (PEREIRA E SCOTTO, 2017, p.8).

As lutas suscitadas por Clara transcenderam o lugar da memória social e afetiva da ficção e transbordaram pelas telas dos cinemas atingindo o espectador, em suas próprias memórias sociais e em seus mais diversos lugares, o que contextualmente se fez em um país conturbado ideologicamente e dividido por uma crise econômica e política. (PEREIRA E SCOTTO, 2017, p.13).

Assim, o filme aborda de forma evidente a importância da memória afetiva e a questão do sentimento de pertencimento, retratados amplamente pelos enquadramentos apresentados, como na cena de transição dos anos de 1980 para os dias atuais (2016), onde se ressalta as lembranças que o lugar trouxe no passado, como a conservação dos móveis da casa (Figura 34).

Figura 34: A memória afetiva de Clara se encontra também em objetos de recordação como os álbuns de fotografias da família (esq.), e os discos de vinil da personagem (dir.).



Fonte: Aquarius (2016)

Também é vista a questão da memória pelas fotografias exibidas no início do filme, como também as fotos antigas de família vistas pelos personagens em uma determinada cena no meio do filme - as fotografias e elementos de recordação (como os discos de vinil de Clara e os móveis da sala) se fazem presentes ainda em diferentes cenas, reafirmando o resgate do passado presente na obra -, reforçado ainda pela trilha sonora, com diversas canções da antiga música popular brasileira e do pop-rock internacional da década de 1980.

Explorando primordialmente as questões de patrimônio e memória afetiva, *Aquarius* também mergulha em várias problemáticas e críticas relacionadas ao espaço e às cidades contemporâneas, temas que Kléber Mendonça já havia abordado em suas obras anteriores e também retoma em *Bacurau*, ainda que com abordagens distintas.

Embora pareça mais otimista e apresente um panorama menos negativo e pesado do que o visto em *O Som ao Redor*, *Aquarius* também lança luz sobre as dinâmicas de poder e a manutenção do status quo. Clara, apesar de gozar de condição financeira estável e pertencer a uma família influente, ao confrontar forças de poder superiores a ela, experimenta o peso de uma luta que pode ser desgastante e, talvez, infrutífera. Mais uma vez, o filme destaca como a busca pelo "novo", impulsionada pelo mercado imobiliário e pela classe média brasileira, está sempre em destaque, mesmo que isso signifique demolir edifícios de relevância histórica e subestimar as pessoas e suas memórias.

Interessante notar como *Aquarius* aborda essas temáticas de maneira poética, mergulhando nas relações da memória, patrimônio e poder por meio de uma abordagem cinematográfica carregada de detalhes. O filme utiliza a linguagem visual e narrativa para explorar as nuances desses temas, conferindo-lhes uma dimensão estética e emocional que transcende a mera crítica social. A próxima seção se aprofundará nessa abordagem, analisando

cenas específicas do filme para revelar como Kléber Mendonça utiliza elementos visuais e narrativos para transmitir uma visão complexa e rica dessas questões.

4. ANÁLISE POÉTICA DO FILME AQUARIUS

Esta última seção, tem como foco principal a análise fílmica do filme Aquarius, tendo como princípio uma análise mais poética ligada a mensagem ao qual o filme aborda, sua relação com a memória, as críticas implícitas ao urbanismo contemporâneo, as relações a respeito do patrimônio e as nuances da personagem Clara.

A primeira subseção (4.1) trata sobre uma breve descrição do filme Aquarius, contextualizando o momento em que o filme foi lançado e produzido e compreendendo um pouco mais a respeito da análise poética que será feita. O subseção seguinte (4.2), trata das relações arquitetônicas que ficam expostas na obra em questão. O item (4.3) aborda como o prédio Aquarius se relaciona com as questões referentes a memória afetiva e social e os seus lugares de memória.

Desta forma, a seção busca explorar as nuances do filme Aquarius relacionando ao que já foi abordado anteriormente neste trabalho e entender um pouco mais sobre essa conexão entre os temas e o filme. Assim, têm-se como objetivo ao final desse trabalho, uma melhor compreensão a respeito do filme Aquarius, e como ele está diretamente ligado às problemáticas antes relatadas em questão.

4.1 O FILME AQUARIUS: UMA ANÁLISE POÉTICA

Antes de ser um filme político³⁹, Aquarius tornou-se um filme político. Lançado no Brasil um dia depois da oficialização do impeachment da então presidente Dilma Rousseff, a obra desde os festivais de lançamento país afora já abrangia o contexto político do que estava acontecendo no país, com parte do elenco e da equipe do filme levantando placas contrárias ao processo de golpe que estava por aqui ocorrendo⁴⁰. Para além disso, e já sob o governo do então presidente Michel Temer, muito especulou-se sobre um possível boicote do filme por parte do Governo Federal na candidatura de Aquarius como filme internacional a concorrer ao Oscar do seguinte ano de 2017.

³⁹ Entende-se aqui por filme político, filmes que abordam as questões sociais, políticas, econômicas e culturais de maneira crítica, como é o caso do enredo de Aquarius. .

⁴⁰ Notícia: Equipe de Aquarius protesta em Cannes contra Impeachment de Dilma. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/05/equipe-de-aquarius-protesta-em-cannes-contra-impeachment-de-dilma.html>>. Acesso em: Mai. 2023.

Aquarius surge assim, em um contexto conturbado da política e da história recente do Brasil. A obra, pois, ficou marcada por seu cunho político, sendo associado como um filme de esquerda e “digno” de boicote⁴¹, antes mesmo de sequer ter sido visto pela população brasileira.

O filme também pode servir de paralelo, da história fictícia de Clara, com a realidade vista na história da Presidente Dilma durante o processo de impeachment em 2016. Ambas são mulheres fortes e resilientes que enfrentaram resistência e pressão de forças poderosas em seus respectivos contextos. Enquanto Clara enfrenta a especulação imobiliária e a ameaça de perder seu lar e suas memórias no filme, Dilma lutou contra um processo político bastante controverso, onde alegava ser vítima de um golpe político disfarçado de impeachment, defendendo sua honra e legitimidade como líder democraticamente eleita. Ambas as personagens representam figuras de resistência em meio a desafios políticos e sociais, personificando a força da mulher em contextos distintos.

Para além do seu lançamento conturbado e das polêmicas externas que influenciaram a opinião popular a respeito do filme, Aquarius não deixa de ser um filme político, abordando temáticas que já são velhas conhecidas e que impactam no desenvolvimento das cidades e das pessoas, sendo assim temas com fortes vertentes políticas, que influenciam nas questões econômicas, sociais e culturais de um país, dentre elas, especulação imobiliária, arquitetura do medo e valorização do patrimônio.

A abordagem voltada para a análise poética tem como princípio focar nos temas que o filme discute, em consonância com a ambientação e a forma como os planos foram postos em cena. Entendendo que o filme é uma obra subjetiva, Gomes (2004) aborda três questões fundamentais para a compreensão de uma obra, sendo estas: cognitiva, sensorial e afetiva. É preciso equilibrar esses três elementos para que se possa entender um pouco mais sobre o filme, o que não necessariamente queira dizer que cada obra possui uma mensagem a ser dita. Da mesma forma, para compreendermos um pouco sobre um filme precisamos fazermos perguntas sobre ele, entender como funciona, sua destinação, seus efeitos.

Em Aquarius, particularmente, acredita-se que muitas são as sensações, mensagens e sentimentos afetivos que o filme transmite. Como já visto brevemente na seção anterior, a obra passa por diversas nuances, abordando diferentes questões, mesmo que de forma implícita ou breve. A ambientação, os detalhes, o não dito, tudo em Aquarius tem um porquê, uma motivação.

⁴¹ Artigo: Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/reinaldo/assim-que-aquarius-estrear-no-brasil-o-dever-das-pessoas-de-bem-e-boicota-lo-que-os-esquerdistas-garantam-a-bilheteria>>. Acesso em: Mai. 2023.

Para esse trabalho, o foco será voltado nas questões referentes aos temas principais do filme, a luta de Clara contra a especulação imobiliária enquanto tenta preservar seus lugares de memória, em principal o Aquarius. Para isso, foi dividida as análises em dois temas que foram abordados anteriormente e cujo o presente trabalho tem como foco, sendo eles: Aquarius e a relação com a arquitetura e as relações com a memória social e afetiva, que veremos a seguir.

4.2 O PRÉDIO AQUARIUS: A EXPOSIÇÃO À ARQUITETURA

O filme estabelece conexões com aspectos arquitetônicos e urbanísticos ao longo da narrativa, desde o título que faz referência ao edifício Aquarius. A representação do prédio, tanto em cenas quanto em diálogos, aborda diversas problemáticas e permite discutir uma variedade de temas relacionados ao contexto apresentado anteriormente. Na análise em questão, foram escolhidas algumas dessas cenas, a critério do olhar do autor, o qual abordam momentos que conseguem traduzir as ideias presentes no filme e transmitem uma mensagem pertinente a esse trabalho, sendo estas: a relação com patrimônio, as críticas a arquitetura neoliberal e todos os problemas envolvidos.

CENA 01: TRAGO AS MARCAS DO MEU TEMPO

Desde as cenas iniciais, o diretor sinaliza sua intenção de explorar as complexas relações entre passado e presente, um tema que permeia toda a narrativa do filme. Apresentando fotografias antigas da praia de Boa Viagem (Figura 26), Kléber Mendonça insere imagens que representam como era a formação e a ocupação daquele espaço antes das mudanças urbanas que ali ocorreram, as imagens também mostram uma certa mudança na paisagem visual, mesmo que ainda inicial. As primeiras imagens mostram as pessoas ocupando a praia e a orla de Boa Viagem, nota-se também que a ocupação de cheios e vazios e a questão do gabarito de altura das edificações eram mais equilibrados. Já se fazia presente a existência de prédios verticalizados, oriundos provavelmente do crescimento econômico das capitais do Nordeste a partir das décadas de 1950 e de 1960, contudo, não eram maioria e não interferiam tanto na paisagem visual relacionada a praia e a orla de Boa Viagem (Figura 35).

Figura 35: Imagens antigas mostram a cidade do Recife com menos verticalização e mais ocupação das pessoas nas ruas.



Fonte: Aquarius (2016)

A escolha dessas imagens não se mostra apenas com intuito estético, mas também político, servindo como forma de contextualizar a temática principal do filme: A luta de Clara contra a especulação imobiliária que ameaça sua casa (o prédio Aquarius), e a cidade do Recife como um todo, representado na obra pelo bairro de Boa Viagem. Outro ponto a se destacar é a música de abertura, que, juntamente com a representação das imagens, evoca uma sensação de nostalgia e apela à memória.

“Hoje”, de Taiguara, é uma música lançada em 1969, do gênero MPB (Música Popular Brasileira), que traduz muito bem, desde o seu pedaço inicial, as sensações que o diretor busca trazer para o filme. O trecho diz: “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.” (TAIGUARA, 1968), capturam a essência das emoções exploradas na produção. Ao longo da produção, as relações com a música popular brasileira e a personagem Clara se mostram ainda mais presentes.

A música de abertura também reflete na relação de Clara e do Aquarius, enquanto Clara carrega em seu corpo as marcas do tempo e do câncer que enfrentou, o edifício, por ser antigo, carrega em si traços de desgaste físico, característicos do tempo. Assim, a música de abertura e as fotografias em preto e branco dão o tom do que será abordado ao longo de todo o filme, as marcas de Clara e do prédio Aquarius, a relação com a memória e o sentimento de perda que a vida carrega. As transformações do bairro de Boa Viagem mudaram a dinâmica das pessoas que ali moram e modificou a formação urbana daquele espaço, são mudanças que dificilmente possuem retorno e que tornaram o Aquarius um prédio “antiquado” no espaço que ele se encontra.

CENA 02: O “ANTIQUADO” AQUARIUS

No decorrer do filme, diversos são os momentos que podem ser observados elementos de significância, que tentam passar uma informação através do subjetivo, que se encontra implícito, não é algo dito verbalmente, mas algo que pode ser visto através do que as cenas querem transmitir ao espectador.

Como pode-se ver na imagem abaixo (figura 36), em diferentes *takes* a presença da verticalização no bairro de Boa Viagem se mostra uma realidade, Kléber Mendonça contrapõe em diferentes momentos o edifício que dá nome ao filme com seu entorno mais alto e exuberante. O plano utilizado nessas cenas, em *contra-plongée* desencadeia uma sensação de opressão. Esta técnica não apenas enfatiza a imponentia dos edifícios maiores em relação ao edifício protagonista, mas também destaca a opressão que recai sobre a protagonista, Clara. Essa atmosfera opressiva em torno de Clara é um elemento sutilmente construído ao longo do filme, em cenas como essa, e também em momentos de falas dos personagens sobre segurança e violência, como nos de embate da personagem com a construtora.

O uso do *contra-plongée* intensifica essa sensação, pois os edifícios maiores parecem se impor tanto ao edifício central quanto a própria Clara. O diretor tece uma narrativa na qual a opressão se manifesta não apenas como uma presença física e arquitetônica, mas também como uma força que molda as interações, decisões e desafios enfrentados pela personagem ao longo da trama.

Voltando ao filme, após um encontro que não deu muito certo, Clara sai do carro e antes de entrar em casa, se detém para observar os prédios ao lado do seu. Primeiro, o diretor filma o rosto de Clara, seus olhos focam nos prédios, em seguida é mostrado um plano das edificações, dá pra perceber pelo menos 3 prédios altos após o edifício Aquarius. Após novamente mostrar o rosto de Clara observando a vista, o plano seguinte vai seguindo o prédio imediatamente ao lado do Aquarius, a câmera (em *contra-plongée*) vai subindo, destacando a altura da edificação, ao chegar no topo do prédio, o edifício Aquarius quase some do enquadramento (figura 36, lado esquerdo).

Nota-se nessa cena uma certa simbologia implícita e de livre interpretação do autor. Primeiramente, Clara tinha acabado de ser rejeitada por Alexandre (Léo Wainer), após ele descobrir que ela não tem mais um de seus seios, fruto de um câncer que Clara teve, brevemente citado na parte inicial do filme. Logo após sair do carro e avistar os prédios ao lado do Aquarius, a impressão que se dá é a de que o Aquarius (por ser um edifício “velho” e “antiquado”) também está sendo rejeitado, em detrimento dos prédios novos que estão sendo construídos ao seu redor. Outro ponto a se ressaltar nesse plano apresentado, esse de mais

fácil compreensão, é o de que o Aquarius está sendo sufocado por seus vizinhos mais altos, novos e exuberantes.

Figura 36: Verifica-se na composição das imagens que os prédios mais verticalizados estão “sufocando” o Aquarius.



Fonte: Aquarius (2016)

Em outro momento, já na parte final do filme, após uma série de acontecimentos envolvendo os conflitos entre Clara e a construtora, Ladjane resolve mostrar a Clara o lugar em que queimaram, a mando da construtora, alguns colchões no pátio do prédio. A cena é breve, mas destaca-se aqui um plano (figura 36, lado direito), mostrando as personagens, novamente em *contra-plongée*, ao fundo a garagem do Aquarius, e mais ao fundo as altas edificações rondando e “sufocando” o Aquarius. Nota-se, mais uma vez, a presença de pelo menos 3 prédios, sendo um imediatamente atrás do Aquarius, e outros dois mais ao fundo, e sendo um deles (quadrado destacado em vermelho) um prédio que ainda está sendo erguido, dando a ideia de que a verticalização está se amplificando no seu entorno imediato.

O plano seguinte é de Diego (Humberto Carrão) chegando de carro no pátio em que fará mais uma de suas investidas para intimidar Clara. Nessa mesma cena, durante mais uma discussão entre Clara e Diego, o personagem de Carrão diz em determinado momento “Só acho que uma pessoa preparada como você tinha que ta num edifício seguro, com câmera 24h, com qualidade, com segurança, aqui não dá mais não” (AQUARIUS, 2016, 01’51”34”).

Em cena posterior (Figura 37), já na parte final do filme, é mostrado Clara caminhando por seu bairro, nota-se nessa tomada que a personagem está rodeada de prédios de grande porte. O plano aberto deixa a protagonista bem pequena em tela, dando ênfase para a composição da rua. Percebe-se também que a personagem caminha sozinha na rua⁴², evidenciando a crescente sensação de isolamento nas áreas urbanas. Afinal, em bairros cada vez mais marcados por

⁴² Recurso já usado anteriormente por Kléber Mendonça em *O Som ao Redor*, e nos curtas *Eletrodoméstica* e *Enjaulado*.

condomínios de grande altura e altos muros, poucas são as pessoas que ocupam as ruas, contribuindo também para que estas se tornem desertas e mais perigosas.

A solidão física de Clara se torna ainda mais intensa devido à opressão imposta pela arquitetura circundante. A predominância da verticalização no bairro de Boa Viagem é mais uma vez destacada através dos imponentes edifícios que a rodeiam. Essa arquitetura imponente (criatura) parece engolir Clara, a única figura humana a caminhar pela rua, destacando uma relação de criatura (os prédios), dominando e oprimindo o criador (a humanidade).

Figura 37: Clara caminhando em seu bairro. Percebe-se que a personagem ao caminhar está rodeada de edificações de grande porte.



Fonte: Aquarius (2016)

Notando o contexto urbanístico, muitas são as reflexões que essas cenas citadas podem passar. O diretor critica o tempo todo, mesmo que de forma não dita, o crescimento desenfreado e desordenado do bairro de Boa Viagem. A cidade, como um ator social, necessita de um espaço estável e ordenado, seu crescimento desorientado prejudica a conexão de relações sociais que formam a urbe, assim, perde-se a matéria prima da vida social.

Jane Jacobs (2014), defendia a alta densidade e diversidade, principalmente nos grandes centros urbanos, com o intuito de promover espaços diversos e ruas movimentadas, evitando o perigo das cidades grandes através da vigilância entre pessoas, os olhos da rua, de forma que, importa-se que haja pessoas nas ruas para que a cidade flua. Contudo, a autora entendia que o tema a respeito dessa alta densidade e da dinâmica da cidade era complexo e envolvia diversos fatores para poder ser bem sucedido. Para ela, o arranjo das cidades devia ser entendido como de alta complexidade, necessitando de diferentes estudos e variáveis para se entender e se fazer uma cidade diversificada e bem distribuída, as cidades precisam ser vivas para serem diversas e seguras.

Assim, como citado anteriormente, o que acaba ocorrendo é que se perde nas cidades os processos criativos em diferentes camadas da sociedade, acarretando em mudanças drásticas nas paisagens das cidades, em prol apenas do lucro exacerbado, e ao focar apenas na eficiência e no capital, o urbanismo liberal, representado principalmente pelas construtoras que dominam os centros urbanos, negligenciam a dimensão social das cidades.

Voltando ao filme, ao se comparar as figuras 35, 36 e 37, é visível a mudança na paisagem visual do bairro, perde-se o contato das pessoas com a rua e se “ganha” prédios sem relação com o seu entorno.

Outro ponto a ser percebido é a estética da segurança, termo dito por Bauman, citado anteriormente⁴³. Movidos pelo medo, a população e os instrumentos de poder (representados no filme pelas construtoras), promovem a construção de muros altos ao redor das edificações e utiliza de elementos de segurança como câmeras e cercas elétricas, com o intuito de promover uma certa tranquilidade aos moradores. Acontece que o discurso do medo também promove um esvaziamento das ruas, tanto pela configuração desses novos bairros cheios de muros, quanto pela insegurança em si que muitos têm de sair de casa a pé sofrerem algum tipo de violência.

Esse discurso do medo pode ser devidamente exemplificado pela cena citada anteriormente, é um dos recursos que o neto do dono da construtora utiliza para tentar intimidar Clara. Essa mesma associação sobre o medo e a falta de segurança do Aquarius é utilizado por outros personagens no decorrer do filme⁴⁴. E mesmo aparentando não ter medo, Clara ainda anda sozinha nas ruas cercadas por muros, frequenta e nada na praia de Boa Viagem, a personagem não deixa de sonhar com alguém invadindo seu apartamento⁴⁵.

Desse modo, ao dissecar um pouco mais essas cenas citadas acima, nota-se o discurso implícito, e por vezes explícito, que o diretor busca transmitir em relação as problemáticas urbanas e a nova formação das cidades, aqui representada pela cidade do Recife.

CENA 03: A RESISTÊNCIA TEIMOSA

Outro momento do filme é a passagem de Clara pelo bairro de Brasília Teimosa. A cena se inicia quando a personagem está com seu sobrinho Tomás (Pedro Queiroz) e Julia (Julia Bernat) caminhando na praia e apresentando a divisão entre os bairros de Pina e de Brasília

⁴³ Página 33.

⁴⁴ Como já citado nas páginas 74 e 75 deste trabalho.

⁴⁵ Conforme figura 32.

Teimosa para a personagem de Julia, que é do Rio de Janeiro. Apesar de corriqueira, a cena deixa aparente nas falas de Clara a questão da desigualdade e também da resistência dos moradores do bairro de Brasília Teimosa em não se deixarem serem levados pela especulação imobiliária (Figura 38).

Figura 38: Cano de esgoto, segundo Clara, simboliza a divisão entre os bairros (esq.). Plano aberto apresenta o bairro de Brasília Teimosa (dir.).



Fonte: Aquarius (2016)

Em um primeiro momento, nota-se pela fala de Clara ao explicar a divisão dos bairros que há uma divisão não apenas de espaço físico, mas também de classe social “pra cá do cano dizem que é a parte rica, pra lá do cano a parte pobre” (AQUARIUS, 2016, 01’27”09”). Outro fator a ser reparado é o fato de um cano de esgoto ser espaço “metafórico” que divide os dois bairros. Ou seja, é quando começa a parte poluída (esgoto a céu aberto) que se inicia o bairro “pobre” de Brasília Teimosa.

A fala de Clara, juntamente com os planos do bairro que são mostrados no filme, dão a dimensão da diferença social entre os bairros, que podem ser vistos também como uma forma de resistência dos moradores de Brasília Teimosa em relação a especulação imobiliária, que constrói edificações cada vez mais altas próximas a praia. Na figura 38, o plano que é mostrado logo depois da explicação de Clara citada anteriormente, nos dá o contexto do que é Brasília Teimosa. Em primeiro plano, no canto esquerdo, têm-se um edifício alto, de fachada espelhada, e ao fundo Brasília Teimosa, em que se pode perceber as edificações de porte baixo, de cerca de 2 a 3 pavimentos e sem a presença de grandes prédios multifamiliares.

Nas cenas seguintes, após mostrar a festa de Ladjane na laje de sua casa, o diretor expõe o plano final desse momento do filme. Na cena em plano aberto (Figura 39), têm-se a casa de Ladjane em primeiro plano, e ao fundo pode-se ver edificações de grande porte, o prédio espelhado é novamente mostrado, só que em outro sentido. Pode-se entender que os prédios ao fundo se tratam do bairro de Pina, mostrando assim a diferença não só de gabarito de altura, como social, entre os bairros.

Figura 39: Plano mostra contraste entre Pina (ao fundo) e Brasília Teimosa (a frente).



Fonte: Aquarius (2016)

Pela comparação entre as duas figuras (38 e 39), pode-se observar também que o bairro de Brasília Teimosa é singularmente situado, e também oprimido, entre duas forças opostas: por um lado, os arranha-céus do bairro de Pina erguem-se, criando um cenário urbano de altura imponente; por outro lado, o vasto oceano se estende ao seu redor, oferecendo uma vista panorâmica que, apesar de contrastar com a agitação da vida na cidade, o mar pode se tornar incontrollável e devastador. Assim, Brasília Teimosa se encontra em uma encruzilhada entre a verticalidade urbana e a vastidão do mar.

É intrigante observar que a ênfase na defesa da verticalização frequentemente se baseia no adensamento populacional. A ideia de ter um grande número de pessoas residindo numa mesma região é vista como vantajosa para alcançar um controle urbano mais efetivo. Assim, a construção de edifícios altos é frequentemente promovida por alguns como uma maneira de estimular o adensamento populacional em espaços limitados. No entanto, ao compararmos os dois bairros destacados no filme, é notável que, mesmo sem estruturas de grande altura, a densidade populacional em Brasília Teimosa é consideravelmente superior à de Pina.⁴⁶

Outra associação que pode ser feita nesse contexto apresentado no filme é o de que em Brasília Teimosa existe vida e interação social, representado no plano pela quantidade de gente na casa de Ladjane, que se abre para o bairro, enquanto que no outro lado, os prédios altos estão fechados, longe de qualquer relação das pessoas com seu entorno. Em vez de viver em comunidade, as pessoas estão cada vez mais isoladas. Em vez de caminhar ou andar de bicicleta, as pessoas passam a usar carros. Em vez de ar fresco, há poluição. Em vez de ruas seguras, há

⁴⁶ Pina tem 46,38 (Habitantes/Hectare), enquanto que Brasília Teimosa tem 302,81 (Habitantes/Hectare). Fonte: CENSO Demográfico, 2010. Resultados do universo: características da população e domicílios. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br>>. Acesso em mai.2023.

medo. Esse contraste entre a altura desafiadora dos prédios vizinhos e a essência única de Brasília Teimosa destaca uma batalha entre a identidade tradicional e a transformação moderna, em um cenário onde a verticalização redefine constantemente o espaço compartilhado.

Assim, o bairro de Brasília teimosa, como seu nome já indica, é também uma forma de resistência ao que vêm sendo aplicado nos bairros do seu entorno, em que se predomina a construção de condomínios de prédios altos e sem relação com o seu entorno, enquanto que em Brasília teimosa, se predomina ainda as edificações unifamiliares e de baixo gabarito, no qual ainda existe a interação entre os seus moradores e o seu redor.

CENA 4: A GARAGEM DO AQUARIUS

A relação de Clara com o Aquarius é simbolizada e representada durante diversas cenas ao longo da produção. Para essa análise, foram escolhidas cenas que mostram a garagem do prédio Aquarius, pois, através do transcorrer do filme, é interessante notar como esse espaço da edificação foi sendo representado no decorrer das cenas. Vale observar também o contraste na passagem do tempo, com o prédio cheio de gente, na primeira parte do filme, e o vazio existente no restante da obra. Um dos exemplos a se perceber esse contraste são os momentos que Clara está na garagem da edificação (Figura 40).

Figura 40: Nota-se o contraste representado pela garagem do prédio. Nos anos de 1970, a garagem se encontra bastante ocupada (esq.), enquanto que nos dias atuais, Clara é a única a utilizar o espaço, que se encontra cheio de folhas (dir.).



Fonte: Aquarius (2016)

Não somente solitário, o Aquarius também demonstra sinais de falta de conservação, podendo ser notado nas próprias cenas que se passam na garagem. No filme, o isolamento e abandono do Aquarius é proposital, o objetivo da construtora é fazer com que Clara desista de sua luta e venda o seu apartamento, para enfim eles poderem construir seu arranha-céu na praia

de Boa Viagem. Interessante notar a escolha do diretor na primeira cena a mostrar a garagem do prédio nos dias atuais (Figura 40, lado direito). As folhagens no chão passam uma sensação de descaso e falta de limpeza, contrastando com a cena anterior na 1ª parte do filme que a garagem está toda ocupada e o chão limpo. No filme, Clara sempre que pode aparenta manter o prédio em bom estado de conservação, mas nessa cena em específico o diretor buscou trazer essa sensação de isolamento e abandono do prédio.

Nota-se também uma diferença nos enquadramentos das duas cenas. Enquanto a primeira (a esquerda), foca em mostrar mais a garagem, na outra cena (a direita), os prédios em volta do Aquarius são mais uma vez enfatizados. Podendo ser apenas um recurso utilizado para não mostrar os altos prédios atuais nas cenas que se passava nos anos de 1980. No entanto, a variação nos enquadramentos desempenha um papel duplo: por um lado, realça a vitalidade passada do Aquarius, e por outro, sublinha o isolamento e, mais uma vez, a opressão imposta pelos arranha-céus sobre o edifício.

Apesar de ter uma profunda relação com sua casa, Clara também se encontra solitária e isolada na sua batalha contra a Bonfim Engenharia. Essa relação de isolamento, entre os dois se mostra presente em momentos específicos em que o diretor lembra ao espectador, através de cenas sem diálogos, a conexão que Clara tem com a sua residência (Figura 41).

Figura 41: Plano aberto mostra Clara e a garagem do Aquarius, percebe-se a solidão da personagem e do prédio após despedir dos seus filhos.



Fonte: Aquarius (2016)

A sequência de cenas na garagem estabelece uma conexão com momentos posteriores do filme, como na ocasião em que os apartamentos vazios são exibidos, bem como na cena que apresenta os cupins inseridos nos apartamentos de cima (Figura 47).

Fazendo um paralelo, o descaso representado no edifício do filme é de certa forma uma representação das inúmeras edificações da vida real que se encontram em estado de abandono nas cidades brasileiras. Diversos são os exemplos de edifícios e residências de caráter histórico e patrimonial, que se encontram hoje cada vez mais isolados e sem perspectiva de melhorias ou obras de restauro. Em caso de edificações de fases mais recentes (na história) da arquitetura, como edifícios de caráter moderno e eclético, a dificuldade também se encontra no seu tombamento como patrimônio e a falta de reconhecimento perante o poder público.

Um exemplo próximo dessa situação é o prédio do Hotel Palace, uma construção de caráter moderno situado em Aracaju-SE. Apesar de seu valor arquitetônico e histórico, o edifício encontra-se em estado constante de abandono. Embora tenha sido uma peça marcante na paisagem urbana e testemunha de momentos significativos da cidade, o Hotel Palace não recebeu reconhecimento a nível estadual nem federal, não sendo contemplado com a proteção de tombamento por nenhum órgão patrimonial (COSTA, 2019). Essa falta de atenção para com um edifício que faz parte da identidade cultural da região destaca a problemática mais ampla da conservação e valorização do patrimônio construído.

Conforme Oksman (2017)⁴⁷, a falta de reconhecimento oficial acaba por prejudicar as edificações de caráter moderno, a exemplo do prédio do Aquarius e de outras edificações modernistas existentes. Um dos exemplos pode ser visto no próprio filme, em cena posterior, a que vem a ser a próxima análise.

CENA 5: “ERA UM CINEMÃO AQUI”

Uma cena breve e aparentemente despretensiosa na parte final do filme acaba por pautar diferentes questionamentos a respeito das questões referentes ao patrimônio e sua preservação. Buscou-se trazer essa breve cena neste trabalho por seu caráter significativo para essa análise.

Explicando, já nos 30 minutos finais da obra, Clara vai até o centro da cidade do Recife se encontrar com um amigo de longa data, jornalista Ronaldo (Lula Terra), procurando encontrar alguma informação sobre a família proprietária da construtora para poder utilizar como defesa. Ao se encontrarem no centro, Clara está do lado de fora de uma loja de móveis, que é apresentada brevemente, através de um plano que mostra a loja por dentro e Clara na frente observando. Enquanto analisa a edificação com seu olhar, Ronaldo encontra Clara e os dois se cumprimentam.

⁴⁷ Como dito na página 31 deste trabalho.

Nesse momento, o diretor inverte o plano e agora apresenta a fachada externa da edificação, os personagens saem dali e vão caminhando em direção a um restaurante, onde se passará a próxima cena. O interessante a notar nessa cena é a fala de Clara a respeito daquela loja “Era um cinemão aqui hein” (AQUARIUS, 2016, 01’54”41”), dando a entender assim que o prédio antes era ocupado por um cinema famoso na cidade, e hoje é ocupado por uma loja de móveis, descaracterizando o caráter emblemático do edifício para o qual foi construído (Figura 42)

Figura 42: Cenas mostram a loja de móveis internamente e externamente (esq. e dir. respectivamente). Nenhum elemento representado na cena demonstra que ali um dia já foi um cinema.



Fonte: Aquarius (2016)

Nota-se na breve cena que a fachada está possivelmente descaracterizada, contando apenas com pintura da cor da loja externamente, e na parte de cima a fachada cega (sem nenhuma abertura ou esquadria). Assim, nenhum elemento demonstrado na cena que o diretor apresenta, tanto internamente, quanto externamente, dá a entender que ali naquele local já foi locado um cinema, apenas pela fala de Clara ao ter essa lembrança do passado.

Fora dos filmes, o cinema que ocupava o espaço da atual loja de móveis realmente existiu, se chamava Cine Moderno. Inaugurado em 1913, o que antes era um teatro, passou a ser um cinema. A edificação contava com elementos clássicos e de *art decó*, passando por uma reforma em 1932 efetuada por um arquiteto italiano, Giacomo Palumbo, sendo esse um arquiteto de grande relevância em Recife na época (CORTEZ, MOREIRA, 2021).

É natural que, com o passar do tempo, as edificações mudem conforme as demandas da sociedade, contudo, se o edifício possuir caráter significativo e valoroso de seus elementos arquitetônicos, deve-se preservar suas características fundamentais. Entende-se que, apesar de edificações tombadas (pelo IPHAN ou por órgãos estaduais) não estarem livres de serem

descaracterizadas ou abandonadas⁴⁸, o tombamento pode possibilitar, de certa forma uma maior valorização e possibilidade de "salvação" para o patrimônio edificado, do contrário, seu risco de ser demolido (como o Aquarius no filme), ou descaracterizado (como o antigo cinema citado na cena), é iminente.

Conforme Henning (2021), inicialmente as edificações que foram tombadas tiveram como princípio a valorização dos elementos nacionais, com a ideia de construir uma identidade nacional, assim, edificações que não se enquadravam nesses princípios, foram ignoradas pelos institutos. Acontece que, grande parte dessas edificações, principalmente as de caráter moderno e eclético, foram aos poucos sendo perdidas ou descaracterizadas. O exemplo retratado no filme do Cinema Moderno em Recife e outros casos em diversas cidades brasileiras reflete essa tendência. No contexto dos cinemas de rua no Brasil, a trajetória majoritária lamentavelmente se assemelha ao que aconteceu com o Cine Moderno.

Em Sergipe, diversas são as edificações que passaram por esse mesmo processo, sendo isso um acontecimento recorrente. Como por exemplo o Hotel Palace⁴⁹, o Cinema Rio Branco⁵⁰ e o Cinema Palace⁵¹, localizados na Rua João Pessoa, em Aracaju. Assim, ao se perder edifícios que fizeram parte da história de várias pessoas, grande parte da história da cidade também se perde, e aos poucos, a memória, que aquele lugar um dia preservou, deixa de existir.

Neri e Bueno (2013), apontam que para o desenvolvimento do capitalismo, sempre foi necessária essa relação com o processo de urbanização das cidades. Contudo, as contínuas mudanças nas paisagens urbanas ao longo do tempo, frequentemente entram em conflito com os interesses do capital. Edificações antigas e históricas, muitas vezes, são vistas como obstáculos para o "progresso" das cidades no contexto capitalista. Para atingir um equilíbrio entre a preservação do patrimônio e as demandas econômicas, é crucial que as políticas públicas estejam alinhadas com as políticas de tombamento das edificações. A adoção de estratégias que reconheçam o valor histórico e cultural das construções enquanto promovem o desenvolvimento sustentável é fundamental para salvaguardar a identidade das cidades e atender às necessidades do presente e do futuro.

Voltando ao filme, mesmo com a brevidade da cena mostrando o antigo prédio do Cine Moderno, o diretor habilmente enfatiza a questão da perda do patrimônio construído, e nos

⁴⁸ O tombamento de uma edificação não representa a sua solução definitiva de todos os problemas envolvendo a problemática do patrimônio no Brasil.

⁴⁹ Apesar de ainda existir, grande parte do seus elementos de significância (como as marquises, esquadrias externas e o painel de Jenner Augusto), não mais existem.

⁵⁰ No lugar onde o Cine Rio Branco operou até o ano de 2002, agora é ocupado por uma rede de farmácias. Assim como ocorreu com o Cine Moderno, o prédio e sua fachada também foram totalmente descaracterizados.

⁵¹ Hoje o prédio, situado no calçadão da rua João Pessoa, é ocupado por uma loja de roupas.

mostra novamente como Clara é uma personagem que está intricadamente conectada a diversas lembranças dos lugares que frequentou e dos objetos que fizeram parte da sua história. A respeito das memórias de Clara e sobre o Aquarius como lugar de memória, abordaremos no próximo seguimento.

4.3 O AQUARIUS COMO LUGAR DE MEMÓRIA

Como visto anteriormente, conforme Nora (1993), os lugares de memória são necessários, sejam eles físicos ou abstratos, para que a existência da lembrança seja preservada e passada para frente. Não somente a edificação do Aquarius, mas também os móveis, gestos e símbolos também são considerados por Nora como um lugar de memória. Ao longo do filme, Kléber Mendonça mostra ao espectador diversos elementos de memória, que também são lugares de memória, o qual a personagem de Clara preserva, seja através da música, dos discos, dos móveis, dos livros ou do álbum de fotografias, todos esses elementos se penduram como lugares de memória para permanecerem. Clara “respira” memória e a memória a mantém resistindo contra suas batalhas. Não apenas saudosista, Clara parece entender a todo momento o que Pierre Nora afirmava: A memória precisa desses lugares para continuar existindo (NORA, 1993). As tomadas a seguir deixarão mais evidentes como esses lugares se fazem presentes em todo momento do filme.

CENA 6: O MÓVEL DE TIA LÚCIA

De volta ao início do filme, o diretor nos apresenta elementos que servirão para o desenvolvimento do decorrer da história. A história do câncer de Clara nos é brevemente contada através do seu marido Augusto (Tavinho Teixeira), mas um trecho que chama atenção também é o destaque dado para a história de tia Lúcia (Thaia Perez).

A festa que dá início ao filme, e que se passa dentro do apartamento de Clara, é em comemoração aos 70 anos de tia Lúcia. Enquanto é homenageada por seus sobrinhos, a homenageada olha para um móvel que se encontra na sala e *flashes* de tia Lúcia mais jovem tendo relações com seu companheiro são exibidos, o destaque para a presença do móvel enfatiza que este fez parte da vida de tia Lúcia e que posteriormente foi doado para Clara (Figura 43).

Figura 43: Cenas mostram o móvel de tia Lúcia desde a época que ela era jovem (esq.), até o momento presente do filme quando mostra o móvel preservado na sala de Clara (dir.).



Fonte: Aquarius (2016)

Assim, entende-se que o móvel representa um lugar de memória que abriga as histórias de tia Lúcia e no presente também é para Clara, que na passagem de tempo dos anos de 1970 para o ano de 2016, continua com o móvel, agora preservado, em sua sala. Na cena, o diretor deixa claro ao espectador após a transição do tempo que o móvel é o mesmo do de tia Lúcia, levando a câmera da saída de Clara do apartamento até dar ênfase ao móvel (figura 43, direita).

O móvel é só um dos exemplos que ocorrerão ao longo do filme que exemplificam a valorização e preservação de Clara com objetos e artefatos antigos, como discos de vinis, posteres de filmes antigos e álbum de fotografias. Esses lugares de memória ajudam a preservar a existência da memória e Clara parece saber bem disso.

CENA 7: EU GOSTO DE MP3

A relação de Clara com a música também é um dos elementos apresentados no filme que indicam sua conexão com os lugares de memória. Logo na primeira cena do filme, após as imagens em preto e branco, Clara (nessa primeira fase interpretada por Barbara Colen) está na praia e apresenta uma música da banda Queen⁵², no carro para seu irmão, sua cunhada e seus filhos. Mais para a frente do filme, o espectador descobre que a personagem trabalhava como jornalista e escritora musical.

É intrigante observar que a música em questão, *Another one bites the Dust*, apresenta em um de seus versos "*Are you happy, are you satisfied? How long can you stand the heat?*"⁵³. Esses versos parecem quase uma previsão do futuro de Clara, simbolizando sua futura luta contra a pressão exercida pela construtora em relação ao edifício Aquarius.

⁵² *Another one bites the Dust*, música composta por John Deacon e lançada no ano de 1980, mesmo ano que se passa a cena em questão.

⁵³ Você está feliz, está satisfeita? Quanto tempo você pode suportar a pressão? (Tradução nossa).

Apegada a sua vitrola e seus discos, Clara é entrevistada por uma jornalista sobre seu gosto por músicas. Na cena, a entrevistadora parece tratar Clara como se ela fosse alheia às modernidades, como mp3 e músicas em *streaming*. Tentando mostrar o valor histórico e emocional que os discos possuem em sua vida, a personagem conta a história a respeito de um disco que encontrou em um sebo, sendo esse disco uma espécie de bilhete na garrafa.

O próprio disco apresentado por Clara em cena já é um registro da história e uma espécie de bilhete na garrafa, o álbum *Double Fantasy*, foi o último trabalho lançado pelo renomado cantor John Lennon, após um hiato de cinco anos durante o qual ele optou por priorizar sua família. O álbum, inclusive, foi lançado apenas alguns dias antes do cantor ser assassinado, em frente ao edifício Dakota⁵⁴. Clara compartilha essa parte da narrativa durante a entrevista, ao relatar suas descobertas no disco adquirido em uma loja de antiguidades. Curiosamente, há uma fotografia de John Lennon autografando esse exato álbum no mesmo dia em que foi assassinado. Todo esse contexto leva a crer que a escolha do diretor por esse disco na cena não foi ocasional.

No entanto, a entrevistadora parece não captar plenamente essa ligação de proximidade de Clara com as mídias físicas, nem mesmo se importar muito com a história que um objeto físico pode contar. Ela intitula a entrevista no jornal como "Eu gosto de MP3"⁵⁵ (Figura 44), sugerindo assim que a história de Clara sobre o disco encontrado no sebo não recebe toda a atenção que merece.

Figura 44: Clara é entrevistada pelas jornalistas (esq.). Clara se indigna ao ver que o título da sua entrevista foi deturpado "eu gosto de mp3" (dir.).



Fonte: Aquarius (2016)

⁵⁴ O edifício Dakota é o prédio onde morava John Lennon e conhecido também por servir de locação ao filme *O Bebê de Rosemary* (1968). Também aparece na foto da capa do *single* "Watching the Wheels", lançado em 1981, que apresenta John Lennon e Yoko Ono.

⁵⁵ A cena que mostra o título da matéria é apenas na parte final do filme.

Outros tantos momentos do filme demonstram essa relação de Clara com a música, seja cantando e dançando Roberto Carlos após chegar de um encontro mal sucedido, seja cantando e tocando no piano em homenagem ao aniversário de Ladjane, ou indicando que seu sobrinho toque Maria Bethânia para sua namorada. Não somente saudosista, a exposição de uma trilha sonora muito relacionada a MPB e a música popular da década de 1980, demonstra a conexão da personagem e do filme em si com a sua relação com o tempo e a memória.

Como bem dito na cena da entrevista e demonstrado em outros momentos, Clara não deixa de ouvir música no MP3, vai em bailes e em festas que tocam diferentes músicas, ela não rejeita o presente, apenas sabe valorizar seu passado. Em sua relação com a música, Clara se apresenta mais uma vez como um contraponto aos gostos e normalidades da atualidade, uma cultura que está em extinção, assim como o Aquarius.

CENA 8: ERA JUVENITA O NOME DA TAL EMPREGADA

Outro momento importante a ser revisto é a cena da família reunida vendo um álbum de fotografias antigo. Além de explorar mais uma vez a questão da relação de Clara com a memória afetiva e com mais esse objeto de memória (aqui representado pelo álbum), o diretor propõe um debate interessante a respeito das relações entre patrão e empregado doméstico.

Na cena em questão, um dos sobrinhos de Clara está procurando fotos para colocar na decoração do seu casamento, juntamente com sua noiva, seu irmão e seus pais, eles se encontram na casa de Clara, no qual os álbuns estão guardados, para procurar as fotos.

A cena é um momento interessante a respeito dos elementos de memória, pois, ao reverem as fotografias dos álbuns, os personagens relembram diversas memórias e revisitam alguns momentos de suas vidas (Figura 45), deixando evidente como os lugares de memória servem como o próprio nome sugere, lugares ou objetos para se reviver momentos e boas lembranças.

Em algumas dessas fotos, é possível perceber a presença de uma empregada doméstica negra, em duas das fotografias seu rosto aparece cortado e em outra ela aparece apenas ao fundo, como um objeto. Ao passo que Clara elogia a comida da empregada, ela critica o fato desta ter sido demitida após ter roubado algumas joias da família, elemento de valor monetário e provavelmente de valor afetivo para Clara. Após tecer esses comentários, e ninguém lembrar o nome da empregada, a cunhada Fátima (Paula De Renor) faz um comentário pertinente “É inevitável né, a gente explora elas, e elas roubam a gente de vez em quando, e assim vai né (AQUARIUS, 2016, 01’35”07”’). Esse momento do filme corrobora a questão da problemática

envolvendo as relações de patrão e empregada doméstica no Brasil, e mesmo Clara que se mostra uma personagem disruptiva para a classe social que ela compõe, apresenta pensamentos elitistas nessa relação. Válido destacar que essa cena faz, mais uma vez, uma conexão com filme *O Som ao Redor*, o qual aborda em diversos momentos as relações entre patrões e empregados, bem como trata as relações do nosso passado escravocrata com o presente de forma mais concisa.

Em outro momento da cena, ainda vendo as fotografias, os personagens comentam a relação que as pessoas antigamente tinham com o carro. Ao que o personagem de Antonio (Buda Lira), irmão de Clara, comenta que antes as pessoas tinham uma relação com o carro como se ele fosse um ente da família. A cena em questão ocorre concomitantemente a um momento em que Clara está indo para outro cômodo e relembra o nome da empregada (Figura 45). No plano, o diretor coloca “a tal empregada” passando de um cômodo a outro. Assim, de forma implícita, Kléber Mendonça crítica e compara as relações dos patrões com as empregadas domésticas, que muitas vezes são consideradas “como se fossem da família” sem ser, com o de um automóvel, um artigo de luxo inanimado, que também era considerado por muitos como se fosse um ente da família. A empregada, que trabalhou e conviveu com eles por muito tempo, muito provavelmente ajudou na criação dos filhos e fazia todos os serviços domésticos, não é vista como um ser humano, mas como um objeto a ser descartado, um lugar de memória esquecido. Ao voltar para a sala, Clara cita que lembrou o nome da tal empregada, ao passo que informa que seu nome era Juvenita (interpretada por Andrea Rosa). Ao expor esse momento em cena, o diretor nos lembra, mesmo que de forma breve, da existência de uma memória negativa, as lembranças de um passado obscuro decorrentes dos longos anos de exploração da mão de obra escrava no Brasil, um passado que ainda reflete em nosso presente respingando até mesmo em Clara que de início aparenta ter um pensamento mais progressista.

Figura 45: As fotos do álbum de fotografias remetem a boas lembranças da família (esq.). Ao voltar do quarto com mais álbuns, Clara se lembra do nome da antiga empregada, momentos antes um vulto de Juvenita passa pelo corredor (dir.).



Fonte: Aquarius (2016)

Outro momento inserido também nessa cena, aborda algo interessante nas questões da relação entre Clara, seu sobrinho Tomás e a namorada dele, Júlia, como se fosse a transmissão de uma geração para outra das questões referentes a preservação da memória, aqui representada através da música. No momento em questão, Julia e Tomás pedem para colocar uma música na vitrola de Clara, a música se trata de “Pai e Mãe” composição de Gilberto Gil. Ao tocar a música, Clara e Julia se mostram visivelmente emocionadas, passando uma sensação de conexão entre as duas personagens, a câmera busca focar bem no olhar de cada uma para com a outra. Apesar de nova, Julia carrega algum dos gostos semelhantes que Clara possui, e a conexão entre as duas em cena é muito bem representada (Figura 46). Com Julia e seu sobrinho Tomás, Clara parece ter conseguido passar um pouco do seu legado de deixar algum dos seus lugares de memória, representado aqui por sua coleção de discos de vinil, ainda vivos.

Figura 46: Tomás e Julia procuram uma música para tocar na vitrola (esq.). Clara se mostra visivelmente emocionada com a música e estreita sua relação com Julia (dir.).



Fonte: Aquarius (2016)

Um detalhe interessante colocado pelo diretor é que a música “engancha” em determinado momento, dando a entender que o disco está arranhado, um acontecimento comum para quem é acostumado com o uso de discos e cd’s e que não é mais tão conhecido pela substituição dos discos pelo mp3 e pelos arquivos digitais. O disco arranhado indica uma parte da sua história, um detalhe que não tem conserto, assim como o câncer que Clara venceu e deixou suas marcas no seu corpo, assim como as marcas do Aquarius, que já é antigo e não possui o mesmo “desempenho”⁵⁶ de edificações novas.

⁵⁶ Entenda-se aqui desempenho tanto no sentido de o prédio não ter materiais novos, nem estar mais na “moda”, como as edificações padrões atuais, tanto como no sentido de o prédio já estar com sua estrutura e seu material antigos e desgastados pelo tempo, exigindo uma manutenção mais constante e por vezes mais custosa.

CENA 9: A SENHORA TA SANGRANDO

Em mais uma cena que o sonho se faz presente⁵⁷, a antiga empregada de Clara, Juvenita, está caminhando pelo apartamento na escuridão, entra no quarto de Clara, abre o seu guarda-roupa e pega uma caixa de joias. Ao sentar na cama, Juvenita começa a olhar as joias; nesse momento, a câmera mostra Juvenita de perfil e Clara deitada na cama acordada olhando para ela. Juvenita, então, vira para Clara e diz “A senhora está sangrando” (AQUARIUS, 2016, 02’03”23”), ao mostrar Clara novamente na cama, nota-se uma mancha de sangue no lugar onde estaria seu seio, que foi retirado. A cena então muda para um cômodo de algum apartamento do prédio em estado de abandono, em seguida, uma porta bate repentinamente, se fechando, e Clara acorda assustada (Figura 47).

No decorrer do filme, Clara irá descobrir que em alguns apartamentos acima do seu, foram colocados, pela construtora, cupins de demolição, com o intuito de acelerar o processo de deterioramento do prédio (Figura 47). Desse modo, mais uma vez o diretor deixa evidente a relação de conexão entre a personagem principal e o prédio onde vive, pois, o fato dela estar sangrando no sonho aparenta ter relação direta com o fato do edifício estar correndo risco, também sendo essa uma referência ao câncer de mama que a protagonista superou em outro momento da sua vida, inclusive, a alusão ao câncer também será feita em uma das últimas falas do filme, em que Clara diz que prefere dar um câncer invés de ter um.

Figura 47: Plano mostra no sonho de Clara o apartamento vazio e o móvel, que já foi de Tia Lúcia, também vazio (esq.). Cupins de demolição são descobertos nos apartamentos de cima e complicam a situação do Aquarius (dir.).



Fonte: Aquarius (2016)

⁵⁷ Elemento já utilizado pelo diretor tanto no próprio *Aquarius*, quanto em *O Som ao Redor*, como dito anteriormente (página 62).

Outro aspecto interessante a ser notado é o jogo de cores que Kléber Mendonça utiliza para passar a mensagem ao espectador de forma ainda mais enfática. Por exemplo, no momento que Clara está indo ver os apartamentos que se encontram lotados de cupins de demolição, a personagem utiliza roupas pretas, além do notável abalo emocional que a atriz Sônia Braga consegue transmitir muito bem em cena (Figura 48). Já no momento em que Clara está indo na construtora se defender dos ataques que vêm sofrendo junto com o prédio, a personagem utiliza uma blusa branca, simbolizando uma sensação de proteção e paz. Essa escolha reflete sua esperança por um futuro melhor para o Aquarius, culminando no desfecho do filme com uma mistura agridoce de sentimentos.

Figura 48: De preto, Clara se mostra visivelmente abalada após entrar nos apartamentos infestados de cupins (esq.). Ao enfrentar a construtora, no ato final do filme, Clara usa tons claros e uma blusa branca (dir.).



Fonte: Aquarius (2016)

Como pode-se ver, os elementos presentes em cena, e no contexto do filme como um todo, retratam uma relação de muita intimidade entre Clara e o Aquarius. Além de todos os seus posters de filmes clássicos, livros, discos de vinil, móveis antigos e álbuns de fotografias (Figura 49), Clara tem na sua casa como principal elemento e lugar de memória, a ponto de, poeticamente, ela sentir quando o prédio está em perigo. Ela entende que preservar o Aquarius significa salvaguardar uma parte significativa da sua memória, existência e das vivências de muitos outros que por ali passaram, como seus vizinhos, filhos, Augusto e tia Lúcia, por exemplo.

Sendo um lugar de memória, a perda, ou demolição, do edifício é também uma perda dela mesma, um espaço que se vai, um pedaço seu que não mais existirá, assim como a sua mama, assim como os seus entes já falecidos. Do contrário, preservar o Aquarius é manter vivo um lugar de memória, uma memória sua e de seus antecessores.

Figura 49: A sala de Clara com diversos discos de vinil, um piano e várias fotografias em retratos (esq.). Clara ensinando o seu neto a utilizar a vitrola (dir.).



Fonte: Aquarius (2016)

No contexto do filme, o Aquarius se revela como uma memória quase que particular de Clara, sendo ela a única pessoa restante verdadeiramente envolvida e conectada emocionalmente com o prédio. Os antigos moradores demonstram interesse apenas no dinheiro que receberão da construtora, perdendo assim qualquer ligação afetiva com o local.

Não conseguindo formar uma memória coletiva do prédio, ou seja, de transformar esse lugar de memória em lugar de comemoração⁵⁸ a tendência é a de que o Aquarius seja derrotado pelos desejos da máquina de demolição das construtoras e venha a ser futuramente mais um prédio de muitos pavimentos e de pouca relevância na praia de Boa Viagem. Afinal, a memória somente pode ser preservada se existirem pessoas ou objetos que passem a memória adiante. Após a morte de Clara, é provável que a memória do Aquarius também se desvaneça. Ao menos que medidas mais decisivas sejam tomadas, o sonho de Clara, com a presença abandonada do apartamento e do móvel antes pertencente a tia Lúcia (Figura 48), pode em breve também se tornar uma triste realidade.

⁵⁸ Como citado por Pollak (1992), página 24 deste trabalho.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Publicado em 1831, o romance "Notre-Dame de Paris", também conhecido como "O corcunda de Notre-Dame", foi escrito por Victor Hugo com o objetivo de conscientizar a população e direcionar a atenção para a Catedral de Notre-Dame de Paris. Na época, a catedral, representante arquitetônico da era da Idade Média e do estilo gótico⁵⁹, encontrava-se em grave estado de degradação. O autor, então, resolveu escrever essa história, repleta de descrições minuciosas dos detalhes da igreja. A publicação do livro efetivamente colocou os holofotes sobre a catedral, culminando posteriormente na sua restauração. Victor Hugo acabou sendo reconhecido como um dos responsáveis pela salvação de Notre-Dame, que hoje é uma das principais referências da arquitetura gótica no mundo⁶⁰.

Aquarius destaca-se pela forma hábil com que aborda questões relacionadas a patrimônio e memória. O filme apresenta a protagonista, Clara, interpretada de forma magistral por Sônia Braga, como uma figura que personifica a conexão entre passado e presente. Ao resistir à venda de seu apartamento e enfrentar a ameaça de demolição, Clara defende não apenas seu espaço íntimo, mas também uma parte da preservação da história e da identidade de seu bairro. O edifício Oceania, no filme intitulado como *Aquarius*, que ao longo dos anos testemunhou memórias e experiências de várias gerações, transforma-se em um símbolo de resistência e de pertencimento.

O filme também expõe como a especulação imobiliária pode se tornar uma ameaça ao patrimônio arquitetônico e cultural de uma cidade, colocando em confronto interesses econômicos e a preservação da memória social e coletiva. Dessa forma, *Aquarius* se revela uma importante produção, provocando reflexões sobre a importância de proteger e valorizar o patrimônio e a memória como elementos essenciais para a construção da identidade de uma comunidade.

Guardadas as devidas proporções, *Aquarius* muito me lembra a obra de Victor Hugo citada acima. Não que o objetivo principal do diretor Kléber Mendonça tenha sido "apenas" despertar a percepção sobre o edifício Oceania e sua importância como elemento arquitetônico ameaçado de demolição. Entretanto, a produção e toda a sua repercussão, incluindo os trabalhos de divulgação e execução do filme, bem como a discussão em torno da obra, lançaram vários

⁵⁹ Estilo arquitetônico muito presente na Idade Média, sendo marcado pela construção de catedrais, principalmente na Europa.

⁶⁰ Em 2019, um incêndio de grandes proporções afetou a parte superior e a cobertura do edifício. Doações financeiras da população e de empresas, bem como o incentivo do governo, proporcionaram que a Catedral fosse restaurada, tendo previsão de finalização e reinauguração para o ano de 2024.

holofotes sobre o prédio em si e sua significância. T tamanha é a ressonância do filme que há chances de o edifício Oceania ser tombado pelos órgãos competentes, solidificando sua posição como um ícone arquitetônico e cultural. Até hoje, a discussão sobre o tombamento do edifício que foi protagonista no filme ainda se mantém em voga⁶¹. Sublinhando, mesmo que de forma modesta, a relevância do filme e seu impacto sobre a compreensão do patrimônio arquitetônico e cultural.

Este trabalho se propôs a entender se o filme *Aquarius* desenvolveu a construção de uma memória afetiva e social concernente à resistência e à preservação do patrimônio. Para isso, foi realizada uma introdução às temáticas referentes à memória social e coletiva, assim como aos lugares de memória. Além disso, procurou-se compreender os aspectos patrimoniais e contextualizar as problemáticas urbanas das cidades contemporâneas brasileiras.

A partir desse contexto, foi feito um resgate ao cinema de Kléber Mendonça, explorando como ele abordou as temáticas presentes em *Aquarius*, assim como em várias de suas obras anteriores, e como o diretor trabalhou questões urbanas desde seus primeiros trabalhos, desenvolvendo esses temas ao longo de suas produções, que culminaram na realização do filme analisado.

Ao nos depararmos com o filme e realizarmos uma análise poética, destacando algumas cenas e momentos presentes na obra, bem como o contexto em que foi produzido e exibido, compreendemos que *Aquarius* aborda e desenvolve a relação de resistência de Clara, atrelada à sua memória afetiva, na tentativa de preservação do patrimônio do edifício construído. Além disso, o filme abrange a discussão referente à presença da globalização e seus impactos na formação da cidade.

Chegando ao fim, percebe-se que este trabalho possibilitou a ampliação de diferentes campos de pesquisa envolvendo a relação entre cinema, arquitetura e patrimônio. No caso específico de *Aquarius*, podemos concluir que o filme teve impactos positivos em relação à valorização do bem patrimonial representado pelo edifício Oceania. Desde o lançamento do filme, o edifício passou a ser reconhecido e valorizado como um atrativo turístico em Recife. O trabalho concentrou-se principalmente na análise subjetiva e na percepção dos impactos do filme *Aquarius* na visão da preservação do patrimônio. Não foram abordados aspectos quantitativos ou dados concretos sobre o impacto direto do filme nas ações das pessoas em relação à preservação patrimonial.

⁶¹ “Estrela de Aquarius, Edifício Oceania pode, enfim, se tornar patrimônio do Recife junto a outros nove imóveis.” Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/pernambuco/2022/04/14992026-estrela-de-aquarius-edificio-oceania-pode-se-tornar-patrimonio-do-recife-junto-a-outros-nove-imoveis.html>> Acesso em: Julho de 2023.

Ao analisar a obra cinematográfica mais de perto, identificou-se elementos que ressaltam a importância da preservação patrimonial e a valorização de lugares historicamente significativos. O cinema, como meio de expressão artística e cultural, é capaz de desempenhar um papel fundamental ao apresentar narrativas que sensibilizam o público sobre a relevância da preservação da herança histórica e arquitetônica. Através de sua capacidade de criar uma relação de empatia e identificação com personagens e cenários, o cinema pode despertar sentimentos de conexão com o patrimônio retratado, incentivando uma apreciação mais profunda de seu valor. Ao permitir que os espectadores mergulhem nas histórias e experiências apresentadas em tela, pode colaborar para a construção de uma consciência coletiva sobre a importância de preservar e proteger os lugares que carregam significado cultural e histórico.

Nesse sentido, destacou-se nesse trabalho a relevância do cinema como um meio pertinente para influenciar a percepção do patrimônio e incentivar ações que contribuam para sua conservação. Essa abordagem subjetiva ressalta a capacidade do cinema de deixar um legado duradouro ao sensibilizar o público e despertar o interesse e a valorização do patrimônio cultural, tornando-se uma ferramenta expressiva para a construção de uma sociedade mais consciente de sua história e identidade. Além disso, o filme incita o espectador a questionar diversas questões envolvendo a cidade e a luta de classes.

Sendo um tema amplo e diverso, compreende-se que essa relação entre preservação do patrimônio edificado e a contribuição da cinematografia nessa temática abre espaço para novos estudos. Contudo, este trabalho que aqui se encerra apresenta indícios positivos para futuros questionamentos nessa área.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Caio, S. de. B. **Bacurau e as representações do Nordeste**. Revista Epistemologias do Sul, v.4, n.02 188-199, 2020.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

APOLINÁRIO, Juscilene R. **Reflexões sobre a Educação Patrimonial e experiências da diversidade cultural no ensino de História**. In: Educação patrimonial: reflexões e práticas. /Átila Bezerra Tolentino (Org.) – João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, 2012.

BARBOSA, P. da S; PAIVA C. C. da S. **Signos de nordestinidade: análise da representação das identidades nordestinas no cinema brasileiro no período de 2000 a 2010**. Revista ComSertões, nº 5, v. 01, 63-78, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1º edição, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para Consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BOHL, Charles. *New Urbanism and the City: Potential Applications and Implications for Distressed Inner-City Neighborhoods*. *Housing Policy Debate*, v. 11, issue 4, 761-801, 2000.

BRANDÃO, Luísa., S. R. **As Trabalhadoras Domésticas No Processo De Urbanização: O Quarto de Empregadas como Expressão das idiosincrasias das Cidades Brasileiras**. Pixo: Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade. v. 3, n. 9, 2019.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: [S.n.], 1988.

BRASIL. **Decreto – lei n. 25**, de 30 de nov. de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm> Acesso em: out. 2022.

BRASIL. **Decreto – lei n. 3866**, de 29 de nov. de 1941. Dispõe sobre o tombamento de bens no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del3866.htm> Acesso em: out. 2022.

CALDEIRA, Teresa P. do R. **Cidade de Muros: Crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34, 1ª edição, 2000.

CASTELLO, Lineu. **Meu tio era um Blade Runner: ascensão e queda da arquitetura moderna no cinema**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n. 024.03, Vitruvius, maio 2002 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/781>> Acesso em: out. 2022.

CAVALCANTE, M. M. P. D. **A arquitetura “globalizada” face a diluição da identidade do espaço construído: Estudo de caso – o Bairro de Ponta Verde, Maceió/AL**. Anppas, 2010. Disponível em: <http://www.anppas.org.br/encontro_anual/encontro2/GT/GT11/morgana_duarte.pdf>. Acesso em jul. 2022.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/Editora UNESP, 2001.

CHUVA, Márcia. **Os arquitetos da memória: Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CHUVA, Márcia. **Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 34, p.147-165, 2012.

CLARK, Eric. **The order and simplicity of gentrification: a political challenge. Gentrification in a global context: the new urban colonialism**. editor / Rowland Atkinson ; Gary Bridge. Routledge, 2005. pp. 261-269

CORTEZ, Karine Maria Gonçalves; MOREIRA, Fernando Diniz. **Um arquiteto Beaux-Arts na modernização do Recife: Giacomo Palumbo e o Cineteatro Moderno**. In: 14º Seminário Docomomo Brasil, 2021, Belém. Anais do 14º Seminário Docomomo Brasil.

COSTA, Pedro de B. N; NOGUEIRA, Adriana D.; CHAVES, Carolina M. G. **A arquitetura através do olhar cinematográfico**. In: Cinema e Interdisciplinaridade: Convergências, gêneros e discursos. v.2. Adriana Dantas Nogueira; Lilian Cristina Monteiro França; Renato Izidoro da Silva (Orgs). – Aracaju: Criação, 2019.

COSTA, Pedro de B, N. **Éramos Palace: O documentário como registro do patrimônio**. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2019.

DIOGO, W. C. D. SOARES, T. **Bacurau, Senhora do Destino e a Representação do Nordeste**. In: 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2020. Disponível em: <<https://docslib.org/doc/59231/bacurau-senhora-do-destino-e-a-representação-do-Nordeste1-willian-carvalho-dimas-diogo2-thiago-soares3-universidade-federal-do-pernambuco-recife-pe>>. Acesso em jan. 2023.

DOLFF-Bonekämper, Gabi. **Caminhando pelo passado dos outros**. In: Cymbalista, R.; Feldman, S.; Kühl, B.M. (Orgs.). Patrimônio cultural: memória e intervenções urbanas. São Paulo: Annablume, 2017.

FERREIRA, Maria, L. M. **Patrimônio: Discutindo alguns conceitos**. Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 10, n. 3, p. 79-88, 2006.

FLORÊNCIO, Sônia R; CLEROT, Pedro; BEZERRA, Juliana; RAMASSOTE, Rodrigo. **Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos**. Brasília, DF: IPHAN; DAF; COGEDIP; Ceduc, 2014.

FREIRE, KELINE P. **Um passado presente no Nordeste do Brasil. A história no cinema contemporâneo**. 2020. 176f. Dissertação (Mestrado interdisciplinar em cinema) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

GAMA, Felipe Brito. **Recife Frio e o Recife nos Curtas-Metragens de Kleber Mendonça Filho**. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2018. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/Nordeste2018/resumos/R62-0761-1.pdf>>. Acesso em out. 2020.

GOMES, Wilson. **Princípios de Poética (com ênfase na poética do cinema)**. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). Comunicação, representação e práticas sociais. Rio de Janeiro, 2004b, p. 93-125.

GOMES JÚNIOR, Gervásio. H. **Recife Cinemática: As paisagens fílmicas em Amarelo manga e Febre do rato**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 102f. 2016.

GONDAR, Jô.: **Quatro Proposições sobre Memória Social**, in: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. O que é memória social, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

GUATTARI, Félix. **Restauração da cidade subjetiva**. In: Caosmose: Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/11/17/restauracao-da-cidade-subjetiva-felix-guattari/>>. Acesso em out. 2022.

GUTEMBERG, Alisson. **O Nordeste no cinema brasileiro: o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens**. João Pessoa, 2016. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal da Paraíba. 111 f.

GUTEMBERG, Alisson. **O Nordeste no cinema Brasileiro: o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal da Paraíba. 111f. 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 2º edição, 1990.

HARVEY, David. **Neoliberalismo como destruição criativa**. INTERFACEHS – Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente - v.2, n.4, Tradução, 2007.

HENNING, Priscila. **A pós-modernidade e o patrimônio cultural edificado: questões contemporâneas e seu impacto na formação do cidadão.** Revista Dialectus, ano 10, n.22, 64-83, 2021.

JACOBS, Jane. **Morte e Vida de Grandes Cidades.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

LARA, Fernando Luiz. **Admirável urbanismo novo.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 009.09, Vitruvius, fev. 2001 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.009/923>>. Acesso em: out. 2022.

MARICATO, Ermínia; AKAIISHI, Ana Gabriela. **O Brasil na era das cidades-condomínio.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/brasil/o-brasil-na-era-das-cidades-condominio/>>. Acesso em: out. 2022.

MELO, Danilo H. de S. **Direito à memória e à proteção ao patrimônio histórico e cultural: reflexões e críticas a partir do filme Bacurau.** Research, Society and Development 9.8 (2020).

MIGLIANO, M; LIMA, C. S. **Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O Som ao Redor*.** REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano 2, n.03 185-209, 2013.

NAME, Leo. **Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 04, n. 037.02, Vitruvius, jun. 2003 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/676>> Acesso em: out. 2022.

NERI, Rosângela V. V.; BUENO, Fábio M. **Capital fictício e urbanização ou dos diversos usos do território.** *Espaço e Economia* [Online], 3 | 2013, posto online no dia 19 dezembro 2013, consultado em jun. 2023. URL: <http://journals.openedition.org/espacoeconomia/469>.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares.** Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

OKSMAN, Silvio. **Contradições na preservação da Arquitetura Moderna**. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo .227 f. 2017.

OLIVEIRA, Viviane J.; PINA NETO, Reginaldo P. **A intervenção no palácio governador João Alves Filho: O desaparecimento do edifício Moderno da Praça Fausto Cardoso, em Aracaju**. In: 13º Seminário Docomomo Brasil 2019, Arquitetura Moderna Brasileira. 25 anos do Docomomo Brasil. Todos os mundos um mundo só. Salvador, 2019.

PEIXOTO, Paulo. **Tudo o que é sólido se sublima no ar: políticas públicas e gestão do patrimônio**. In: Patrimônio cultural: Memórias e intervenções urbanas. R. Cymbalista, S. Feldman, B. M. Kuhl (Org.) – São Paulo: Annablume Editora, 1º edição, 2017.

PEREGRINO, Umbelino. **Patrimônio Cultural: Uma construção da cidadania**. In: Educação patrimonial: reflexões e práticas. / Átila Bezerra Tolentino (Org.) – João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, 2012.

PEREIRA, Ives da S. D.; SCOTTO, Gabriela. **Lugar, memória e resistência na representação da cidade: a produção de sentidos no filme Aquarius**. In: XVII Encontro nacional da ANPUR, São Paulo. Anais do XVII ENANPUR, São Paulo, Anpur, 2017. p. 1-15.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p.200-212, 1992.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, p. 03-15, 1989.

PRYSTHON, Ângela. **Cinema, cidades e memória**. Cadernos de Estudos Culturais, v.5, n.10, p. 24-42, 2013.

PRYSTHON, Ângela. **Paisagens em desaparecimento: Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, E-compós, Brasília, v.20, n.1, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2ª edição, 1995.

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares: A colonização da terra e da moradia na era das finanças**. Tese de livre docência. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo – USP. 351f. São Paulo, 2015.

RUFFINO, Raquel de H. **Cultura visual e Identidade: A encenação do Nordeste no cinema**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. 147f. 2012.

SALDANHA, Gabriela L. **Geração Árido Movie: O cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas. 147f. 2009.

SILVA, Gabriela. A. de S. **Arquitetura do Medo: cinema, espaços urbanos e tensões sociais**. Recife, 2016. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. 183 f.

SILVA, Paula G. da. **Recife cinemática: o imaginário urbano nos filmes de Kleber Mendonça Filho**. Recife, 2019. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal de Pernambuco. 260 f.

SILVA, Renato A. e. **O Iphan e a trajetória da arquitetura moderna como patrimônio de especialistas no Brasil**. In: 13º Seminário Docomomo Brasil 2019, Arquitetura Moderna Brasileira. 25 anos do Docomomo Brasil. Todos os mundos um mundo só. Salvador, 2019.

SOUZA, Angela M. G. **Urbanismo neoliberal, gestão corporativa e o direito à cidade: impactos e tensões recentes nas cidades brasileiras**. Cad. Metrop., São Paulo, v. 20, n. 41, p. 245-265, 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cm/a/FWkVqLT6dG6GZXZT8JyZtmr/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: out. 2022.

VERAS, Carlos, C. de. L. **Deus E O Diabo Em Bacurau: Sertão Como espaço De Resistência E diálogo Entre Passado E Presente Em Deus E O Diabo Na Terra Do Sol (1964) E Bacurau (2019)**. FDC 2020, 6, 57-74.

XAVIER, Ismail. ***O Som ao Redor: arqueologia do vertical moderno no Recife***. Galáxia, São Paulo, v. 46 n. 46, 2021. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producaoacademica/00308025.pdf>>. Acesso em: ago.2022.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martin Fontes, 5º edição, 1996.

FILMOGRAFIA

ABRIL Despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Vídeo Filmes, Haut et Court, Bac Films, Dan Valley Film AG, Miramax Films e Columbia TriStar do Brasil. Brasil, 2001. 1 DVD (105 min).

AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Produção: Olhos de Cão. Brasil, 2003. 1 DVD (101 min).

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Cinemascópio Produções. Brasil, 2016. 1 DVD (146 min).

ÁRIDO Movie. Direção: Lírío Ferreira. Produção: Lírío Ferreira. Brasil, 2005. 1 DVD (100 min).

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: SBS Productions. Brasil, França. 2019. 1 DVD (132 min).

BAILE Perfumado. Direção: Paulo Caldas e Lírío Ferreira. Produção: Rio Filme. Brasil, 1997. 1 DVD (93 min).

BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: Blade Runner Partnership Estados Unidos, 1982. DVD (117 min).

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Produção: Sony Picture e Vídeo Filmes. Brasil, 1998. DVD (112 min).

ELETRODOMÉSTICA. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Cinemascópio Produções. Brasil. 2005. 1 DVD (22 min).

ENJAULADO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Domínio Público. Brasil. 1997. 1 DVD (33 min).

ERA o Hotel Cambridge. Direção: Eliane Caffé. Produção: Aurora Filmes. Brasil/França, 2016. 1 DVD (99 min).

FEBRE do Rato. Direção: Cláudio Assis. Produção: Bela Vista Cinema. Brasil, 2012. 1 DVD (110 min).

LISBELA e o Prisioneiro. Direção: Guel Arraes. Produção: Paula Lavigne e Guel Arraes. Brasil, 2003. DVD (106 min).

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: UFA AG. Alemanha, 1927. DVD (153 min).

MON Oncle. Direção: Jacques Tati. Produção: Alter Films. França, Itália, 1958. DVD (116 min).

NARRADORES de Javé. Direção: Eliane Caffé. Produção: Videolar S.A. Brasil, 2005 1 DVD (102 min).

O Auto da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Columbia Pictures do Brasil. Brasil, 2000. DVD (104 min).

O Som ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Hubert Bals Fund. Brasil, 2012. 1 DVD (131 min).

PLAYTIME. Direção: Jacques Tati. Produção: Jolly Film. França, 1967. DVD (126 min).

RECIFE frio. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Cinemascópio Produções. Brasil, 2009. 1 DVD (24 min).

VINIL Verde. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Cinemascópio Produções. Brasil, 2004. VIMEO (16 min).