

5º Seminário Discente da PPGS USP

ST- “Bem-bolado- Cinema, teatro, futebol e jornalistas”

GT2- Cultura, arte, intelectuais e pensamento social

As tríades da trajetória social do diretor Kleber Mendonça Filho

Autora: Márcia Vanessa Malcher dos Santos
Doutoranda em Sociologia - USP

Julho
2019

1. O cinema contemporâneo de Pernambuco

A legitimidade e prestígio alcançados pelo cinema realizado em Pernambuco teve como marco inicial o lançamento do filme *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira; Paulo Caldas, 1996), o qual coincidiu com a chamada *Retomada do Cinema Brasileiro*¹. Não só o grande volume de críticas, matérias e textos na imprensa a partir de então, mas também a notável presença dessa produção em festivais nacionais e internacionais, o reconhecimento dos pares, a proliferação por todo o país de mostras, exposições e exhibições de filmes realizados no estado, além do crescimento da presença dessa produção no circuito exibidor comercial comprovam que Pernambuco ocupa hoje um lugar central no cinema brasileiro contemporâneo.

Em matéria para o *Estado de S. Paulo*, publicada em 2015, por exemplo, Luiz Zanin Oricchio afirma: “há consenso entre críticos de que o melhor cinema brasileiro de autor se faz no Recife. Por polêmica que seja a afirmação (diretores de outras regiões talvez não estejam de acordo com ela), fato é que alguns dos mais significativos títulos do cinema nacional contemporâneo têm surgido por lá”.² Ao que tudo indica, o cinema de Pernambuco, fortemente inclinado à crítica das formas estabelecidas e à ruptura herética, representa hoje uma grande parcela da produção cinematográfica que está situada no espaço simbolicamente dominante do polo erudito, mas economicamente dominado do cinema brasileiro.

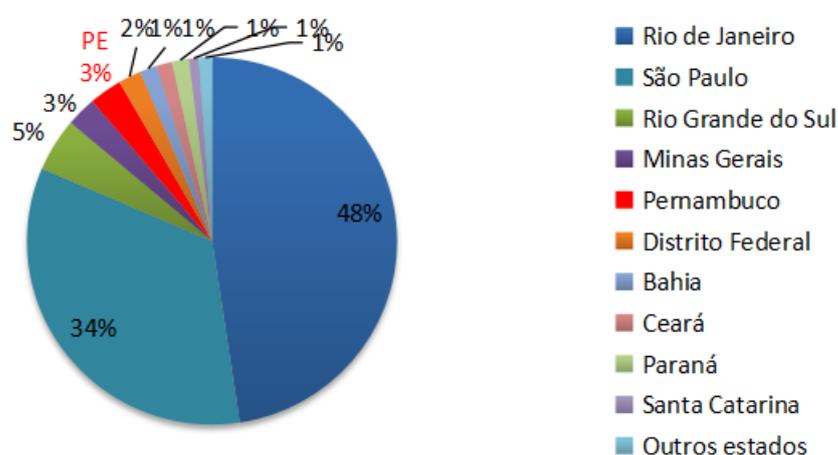
Nos últimos 20 anos, diversos fatores objetivos contribuíram para que a produção de Pernambuco se estabelecesse – resultado, em grande medida, das lutas e da organização das duas gerações de realizadores locais – que lhe conferiu estabilidade e contribuiu para que a produção se sobressaísse em relação aos demais estados (ver Gráfico 1): inúmeras mostras, cursos, seminários, festivais de cinema realizados no estado, sendo os mais importantes o Cine PE Festival Audiovisual e o Janela Internacional de Cinema do Recife, de alcance nacional e internacional; espaços de exibição local que tem uma programação alternativa ao circuito comercial, a exemplo dos cinemas da Fundação (Cinema do Derby e Cinema do Museu do Homem do Nordeste) e o Cinema São Luiz em Recife; instituições de formação de mão-de-obra

¹ Termo utilizado para designar o aumento da produção cinematográfica após um período de paralisia (durante o governo de Fernando Collor), estimulada basicamente pela criação de uma política cultural de incentivo fiscal, da qual se destacam a Lei do Audiovisual e as Leis Roaunet, a partir de meados da década de 1990.

² ORICCHIO, Luiz Zanin. Pernambuco falando para o mundo no cinema. *Estado de S. Paulo*. (21/06/15).

especializada, como o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco e o Centro Audiovisual Norte-Nordeste (Canne), sediado na Fundação Joaquim Nabuco, que promove cursos de capacitação profissional e tecnológica em audiovisual nas regiões Norte e Nordeste; além de uma política estatal consolidada de incentivo ao audiovisual, a qual tornou Pernambuco o único estado do país que assegura atualmente, por meio de lei³, um percentual mínimo de recursos (R\$ 11, 5 milhões)⁴ a serem repassados para a cadeia produtiva do audiovisual, através do Funcultura (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura).

Gráfico 1 – Percentual de filmes lançados por UF da produtora (1995-2016)⁵



A partir da definição de geração desenvolvida por Karl Mannheim (1982), percebe-se, no processo de formação da produção cinematográfica de Pernambuco – da Retomada até os dias atuais – a constituição de duas gerações de realizadores. Mannheim amplia a percepção do conceito ao não reduzi-lo ao fundamento único do

³ Lei 15.307, promulgada no dia 4 de junho de 2014.

⁴ No Edital 2015/2016 do Funcultura Audiovisual, houve uma redução desse valor para R\$10 milhões. No entanto, os recursos federais, via Fundo Setorial do Audiovisual (um apoio complementar concedido aos estados proponentes, voltado ao estímulo das produções independentes e regionais), subiu de R\$ 8,5 milhões para R\$ 9,98 milhões, o que manteve o valor disponibilizado ao Audiovisual praticamente inalterado: R\$ 19,98 milhões ao invés de R\$ 20 milhões em 2014/2015. In: MAIA, Luiza. “Apesar de cortes estaduais, Funcultura Audiovisual será de R\$ 20 milhões”. *Diário de Pernambuco* (23/12/2015).

⁵ De 1995 a 2016, em números totais, Pernambuco lançou 40 filmes no circuito comercial, ocupando o quarto lugar em números de lançamentos, próximo a Minas Gerais (37), atrás do Rio de Janeiro (667), São Paulo (474) e Rio Grande do Sul (66). Fonte: levantamento baseado nos dados da Ancine/OCA que considera os filmes lançados por UF da produtora, exceto para Pernambuco. Ainda que o critério da origem da produtora seja eficiente, notou-se no caso de Pernambuco (e supomos o mesmo em outros estados) que vários diretores recorreram a produtoras do Rio de Janeiro ou de São Paulo para realizar seus filmes, o que pode ser explicado pela falta ou escassez de produtoras locais, pelas dificuldades técnicas encontradas e/ou por escolha do cineasta que envolve outros fatores. Para conseguir uma descrição mais precisa de Pernambuco, além dos filmes descritos pela UF PE que consta na lista da Ancine, contabilizamos também aqueles que foram realizados pelos cineastas locais aqui elencados com produtoras do sudeste.

ritmo biológico ou faixa etária. Esse fator, na verdade, é o critério mais amplo para a definição de um fenômeno social que se refere a uma similaridade de situação, incrustrada em um processo histórico-social.⁶

Nesse sentido, podemos dizer que apesar da geração mais velha de realizadores experienciar hoje certos processos históricos juntamente com a geração mais jovem em Pernambuco, elas foram constituídas por situações de geração distintas. A primeira, formada pelos cineastas Paulo Caldas, Lírío Ferreira, Marcelo Gomes, Hilton Lacerda, Adelina Pontual e Cláudio Assis, cujos integrantes nasceram entre os anos de 1963 e 1965⁷, passou a se envolver e a se interessar por cinema nos anos 1980, quando se encontraram durante a universidade. Essa geração começou a fazer cinema nos anos 1990 e foi responsável pela Retomada da produção em Pernambuco.

Já a maior parte dos integrantes da segunda geração – também marcada pela experiência universitária – composta por Daniel Bandeira, Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, Leonardo Lacca, Bruno Bezerra (conhecido como Tião), Marcelo Lordello e Juliano Dornelles, nasceu entre os anos de 1979 e 1983 (hoje na faixa etária dos 30 anos) e começou a fazer cinema a partir do começo do século XXI (em termos de realização de longas metragens, o marco é meados da primeira década dos anos 2000).

As exceções nesse caso são os cineastas Kleber Mendonça Filho e Camilo Cavalcanti, nascidos em 1968 e 1974, respectivamente, e que começaram a fazer filmes ainda nos anos 1990. Considerando o critério classificatório desenvolvido por Mannheim e uma série de outros fatores, acreditamos que as trajetórias tanto de Camilo como de Kleber são marcadas por nuances intermediárias entre o sistema de orientação da geração mais velha e o da mais nova. Nuances que apresentaram, no entanto, diferentes graus de adaptabilidade.

Este *paper* tem como objetivo abordar, de forma mais detida, a trajetória de Kleber Mendonça que demonstra fortes traços intermediários entre as duas gerações citadas, tornando-se, no entanto, por meio da Cinemascópio, produtora criada por ele e por Emilie Lesclaux, uma importante referência para os diretores da segunda geração, além de uma figura proeminente na produção cinematográfica do estado. Acredita-se que essa posição excepcional na cena e o prestígio adquirido no campo do cinema, para

⁶ MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. Tradução de Cláudio Marcondes. In: FORACCHI, Marialice M. (org). *Karl Mannheim: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1982.

⁷ Com a exceção de Cláudio Assis que era o mais velho do grupo, nascido em 1959.

além do seu talento, também se devem ao acúmulo de duas tríades que caracterizam a trajetória social do realizador.

A primeira delas diz respeito às três instâncias fundamentais da cadeia do sistema cinematográfico - exibição, crítica e produção -, pois, ao longo da sua carreira, Kleber Mendonça exerceu funções e assumiu cargos ligados a esses três domínios. Ao passo que a segunda tríade faz menção às “regiões”/“lugares”/“espaços” concretos e imaginários entre os quais o cineasta circula: o local, o nacional e o internacional. Nossa hipótese é a de que essas tríades formam e informam o percurso profissional e pessoal do diretor, de modo que compõem uma experiência singular, a qual arregimentou, como um conjunto, não só a construção do seu ‘projeto estético’, mas também as posições objetivas assumidas por ele no campo do cinema.

2. Os percursos de Kleber Mendonça

Kleber Mendonça tem uma trajetória excepcional no que concerne ao campo do cinema, já que atuou e assumiu atividades ligadas às três instâncias fundamentais da cadeia do sistema cinematográfico: exibição, crítica e produção. Da mesma maneira em que simultaneamente exerceu funções em relação a esses três domínios. Nossa hipótese é a de que essa experiência singular arregimentou como um conjunto não só a construção do seu ‘projeto estético’, mas também os valores e as crenças que definiram a singularidade do lugar ocupado por ele na cena.

Recifense, Kleber nasceu em 1968 em Casa Forte, onde morou até os 11 anos de idade quando partiu para a Inglaterra, acompanhando a mãe que foi cursar o Doutorado por cinco anos. Historiadora, Joselice Jucá, que faleceu em 1995, foi uma estudiosa do abolicionista mulato André Rebouças e desde cedo familiarizou o filho nos temas sobre a formação social brasileira. Se quando criança, ele fazia visitas à sala de Gilberto Freyre, que era vizinha à de sua mãe no Instituto Joaquim Nabuco (hoje Fundação), mais velho foi inteirado da obra do ensaísta e estudioso: “Minha mãe me obrigou a ler ‘Casa-Grande & Senzala’, livro que reli antes de fazer ‘O Som ao Redor’ [...] Ela me ensinou que, no Brasil, os negros se tornaram cidadãos do dia para a noite, sem que nada fosse feito para recebê-los. As consequências disso estão aí até hoje”⁸.

⁸ MENA, Fernanda. No quintal de Kleber Mendonça Filho. *Folha de S. Paulo* (17/02/2013).

De acordo com ele, também foi a mãe nos anos 1970 que o ensinou a valorizar a experiência de assistir a filmes na sala de cinema. Em entrevista à *Série Olhar*, Kleber enfatizou uma experiência marcante na sua infância ligada à mãe e ao cinema:

[...] um acontecimento que eu nunca esqueço que é muito importante na minha infância é a cheia de 1975. A gente morava em Casa forte. De certa forma é um incidente que foi muito marcante e muito cheio de imagens, muito forte. [...] Teve um incidente muito marcante na minha infância que foi o momento em que eu com nove anos de idade, meu irmão com sete, minha mãe na época ela teve um câncer e de uma certa forma, meu tio, meus tios, não que eles esconderam isso, mas eles transformaram isso numa coisa meio nebulosa... Utilizaram a ideia do cinema pra desviar um pouco a atenção daquela situação muito seria, muito dramática que estava acontecendo em casa. E foi num período de um mês em que a gente ficou indo pro cinema praticamente todo dia como uma maneira de ele drogar a gente pra gente tirar um pouco a cabeça do que estava acontecendo. [...] Então, ironicamente, essa época muito sombria na minha casa foi um dos momentos mais felizes e cheios de entusiasmo pela ideia de ir ao cinema.⁹

Para ele, o tempo que passou na Inglaterra foi fundamental na ampliação do seu repertório fílmico:

Me deu acesso a um mundo de filmes que talvez eu não veria aqui, principalmente naquela época. As novas gerações não têm noção do que significa um mundo sem internet, na época era impensável o que você pode fazer hoje em termos de acesso à informação. Eu tenho certeza de que foi muito importante neste sentido, você estar em um lugar onde com certeza a informação era mais fácil do que no Recife dos anos 80.¹⁰

Nesse sentido, Kleber compartilha da mesma dificuldade de acesso à informação notada na primeira geração, até mesmo pela aproximação etária, já que, de forma diferente, a internet e a informática cumpriram um papel central para a formação da segunda geração. No entanto, e esse é um aspecto fundamental do traço intermediário do cineasta, a adaptação dele ao digital coincide com a parceria estabelecida com os mais jovens: por exemplo, ele conhece Daniel Bandeira em um curso de edição digital e como exercício final os dois realizam *A menina do algodão* (2003). Primeiro filme em que coloca em prática um plano de ação, do qual, de acordo com ele, era muito consciente: “Eu tinha já vivido tudo nos anos 1990 com o vídeo e editando em VHS, pegando horário livre na Center [...]. Então você ter a liberdade de editar na sua casa, e fazer o filme que você quer, [...] era tudo que eu queria naquela época”¹¹.

⁹ Depoimento para *Série Olhar* (Camilo Cavalcante, 2012).

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

Ainda antes disso, ao retornar a Recife, começa a cursar Comunicação Social na UFPe em 1988, estagia no cineclube *Jurando Vingar*, criado por Marcelo Gomes, e começa as primeiras experiências de produção em vídeo durante a graduação: realiza os documentários *O homem de projeção* (1991), sobre Seu Alexandre, operador de projeção que viveu a época de ouro das salas de cinema de rua na cidade; e, junto com Elissama Cantalisse, como trabalho de conclusão de curso, *Casa de Imagem* (1992), sobre a decadência dos cinemas de bairro em Recife.

Ao observar a produção curta metragista de Kleber, é notável o acúmulo estético, visual e temático que se consolidaria nos seus longas-metragens de ficção posteriormente, a exemplo da preocupação com a memória (*Vinil verde*, 2004), a questão da cidade e modos de vida (*Recife frio*, 2009), afinidade com o gênero suspense/terror (*A menina do algodão*) e a investigação dos *habitus* e medos de uma classe média urbana (*Enjaulado*, 1997; *Eletrodoméstica*, 2005). Essa construção foi realizada *pari passu* à sua atuação profissional produzindo reportagens e críticas de cinema para o Caderno C do *Jornal do Commercio*¹² e como colaborador eventual da *Folha de S. Paulo* por 12 anos¹³, somada a sua atuação na coordenadoria do Cinema da Fundação Joaquim Nabuco por 18 anos. Função esta assumida em 1998 com o objetivo de estabelecer uma política de programação e formação de público.

Em sua carta de desligamento do cargo¹⁴ de 2016 quando, segundo Kleber, tornou-se inviável equilibrar a rotina fixa e diária na instituição com os projetos de produção, pode-se notar outros indícios da interlocução estabelecida entre a sua trajetória, o envolvimento com o campo cultural recifense e as diferentes “frentes” de atuação profissional. Nela, ele cita a relação primeira com a Fundação por conta da mãe que foi diretora do Centro de Estudos da História Brasileira (Cehibra) e do Departamento de História; e conta que o convite para assumir a coordenadoria foi feito

¹² Com o anúncio da extinção do Caderno C da versão impressa do *Jornal do Commercio* em 2016, Kleber se posicionou contrário à decisão em seu perfil do Facebook. MENDONÇA FILHO, Kleber. “[...] Extinguir o Caderno de Cultura de um jornal com quase um século de relatos é uma decisão infeliz. Acabar com um caderno de cultura numa cidade tão forte em produção cultural como Recife é um erro e um gesto que revela desconexão preocupante com o que há em volta. [...] A luta pela relevância de um jornal impresso hoje é grande, mas temo que a estrada não será necessariamente mais fácil daqui pra frente com um gesto como esse de hoje, tão distante o pulso de uma cidade”. 5 de abr. 2016. Post do Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/kleber.m.filho.1>>. Acesso em: 23 de ag. 2018.

¹³ FIORATTI, Gustavo. Muito barulho por algo. *Folha de S. Paulo* (01/01/2013).

¹⁴ MENDONÇA FILHO, K. [Carta] 05 out. 2016, Recife [para] CAVALCANTI, Luiz Otávio; SILVA, Valéria Costa e; JOAQUIM, Luiz, Recife. Solicita desligamento da Coordenadoria do Cinema da Fundação. Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2016/10/06/veja-a-carta-em-que-kleber-mendonca-filho-pede-exoneracao-da-fundaj-255808.php>>. Acessado em: 5. Jan. 2019.

pela então diretora do Instituto de Cultura, Silvana Meireles, na ocasião de uma entrevista para o *Jornal do Commercio*.

A sala José Carlos Cavalcanti Borges, conhecida como Cinema da Fundação, mesmo lugar onde funcionou o cineclube *Jurando Vingar* (idealizado por Marcelo Gomes) passou por uma série de atualizações técnicas e estruturais ao longo do tempo em que Kleber Mendonça exerceu a atividade.¹⁵ Além desta sala que fica no Derby, centro da cidade, também foi inaugurado, em agosto de 2015, o Cinema do Museu do Homem do Nordeste no bairro Casa Forte. Ambos mantêm uma programação diária alternativa ao circuito comercial de filmes nacionais e internacionais com preços mais acessíveis.

Todo esse trabalho de programação e formação de público na Fundação, de certa forma, além de concomitante, foi retroalimentado pela função de crítico, devido ao acesso facilitado de Kleber aos festivais nacionais e internacionais: o que implica uma experiência acumulada não só de curadoria, mas também da dinâmica de funcionamento dos festivais. Não por caso, ele e a produtora de origem francesa Emilie Lesclaux, também esposa do diretor, que compõem juntos a *Cinemascópio*, são os responsáveis pela fundação, produção e direção artística do festival *Janela Internacional de Cinema* desde 2008, o qual se tornou um verdadeiro catalisador dos anseios e expectativas da segunda geração, especialmente como uma forma de estabelecer um contraponto ao tradicional *Cine PE*, em atividade desde 1999.

Na verdade, essa contraposição já fazia parte de um sentimento latente na cena desde antes do Janela. Nesse mesmo sentido, foi criada em 2005 a *Mostra de Cinema Sapo Cururu*¹⁶ pela *Telephone Colorido*¹⁷. Uma organização espontânea, autofinanciada que incluía shows musicais, para exibir filmes experimentais e independentes os quais não tinham espaço no tradicional festival. Após a criação do Janela, outro episódio que expressou esse sentimento compartilhado de crítica ao perfil de curadoria, à organização e mesmo à questão técnica (por ex., ao corte de alguns filmes antes do final dos créditos), dessa vez interna ao *Cine PE*, foi um protesto em 2011 durante a premiação.

¹⁵ Por exemplo, em 2006, é inaugurado o sistema de projeção digital profissional; e, após ser fechado em 21 de dezembro de 2015 por conta de uma reforma do prédio da Fundaj, reabriu em 26 de março de 2018, contando com 160 lugares, assentos especiais para obesos e espaços para cadeirantes.

¹⁶ Em 2012, a mostra completou sua oitava edição.

¹⁷ “Telephone Colorido Produções Imaginárias e Guerrilha”, coletivo fundado em 1997 por Grilo e Ricardo Brandão, a que se integraram Fernando Peres, Jura Capela e Ernesto Teodósio. In: Cinemateca Pernambucana. <<http://cinematecapernambucana.com.br/diretores/telephone-colorido/>>. Acessado em: 25. Jan. 2019.

Vários realizadores locais subiram ao palco e estenderam uma faixa na qual se lia “Menos glamour, mais cinema”¹⁸.

Essa dinâmica do trabalho de crítico vinculada à rotina de festivais é mostrada explicitamente no primeiro longa de Kleber Mendonça, o documentário *Crítico* (2008), em que ele entrevista inúmeros diretores (por ex., Tom Tykwer, Elia Suleiman, Claudio Assis, Sergio Bianchi, Walter Salles, João Moreira Salles, Catherine Hardwicke, Eduardo Coutinho, Gus van Sant, Daniel Burman, Alex de la Iglesia, Costa-Gravas, Jafar Panahi), críticos (por ex., Michel Ciment, Pierre Murat, Deborah Young, Jérôme Garcin, Pedro Butcher, Eduardo Valente, Ruy Gardnier, Luiz Zanin), além de produtores, atores e um distribuidor a respeito da qualidade da profissão, do seu funcionamento, efeitos e da relação cineastas/crítica. Dedicado à mãe, “que sempre me falava sobre História Oral”, o longa reúne entrevistas gravadas por ele entre 1998 e 2007 em inúmeros festivais nacionais e internacionais e em espaços de sociabilidade, cafés e restaurantes, que fazem parte mesmo da geografia desses eventos.

Muitas vezes, é perceptível a descontração por parte dos entrevistados em relação a Kleber, o que demonstra não apenas a familiaridade, mas também o grau de inserção do cineasta no meio. O documentário como um todo é, sobretudo, um rico material de dados “implícitos”, já que a sua matéria não deixa de revelar o entrevistador. A variedade dos diretores ouvidos, a sobreposição de opiniões de críticos e cineastas e as imagens dos bastidores, por exemplo, além de expressar a proximidade de Kleber do ambiente social dos festivais, também mostra o ampliado e variado repertório fílmico a que ele teve contato. Afora que a montagem dinâmica, conjugando a todo o momento depoimentos de brasileiros e estrangeiros se assemelha à própria circulação contínua do diretor entre o Brasil e o exterior ao longo da carreira de crítico.

No importante estudo sobre os festivais de cinema e a circulação internacional de filmes latino-americanos, realizado por Laura Rodríguez Isaza, os festivais são percebidos como uma atividade coletiva que envolve um processo contínuo em que múltiplos agentes individuais e institucionais envolvidos em todo o ciclo de desenvolvimento, produção, circulação e recepção afetam a acumulação simbólica e posterior comercialização de um filme. Para ela, esses eventos, com todos os seus mecanismos classificatórios e capacidade de reunir uma ampla gama de influentes

¹⁸ MENDONÇA, Fernando; ALMEIDA, Rodrigo. O cinema pernambucano entre gerações. *Catálogo da Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural*, agosto, 2012. Disponível em: <http://www.filmologia.com.br/?page_id=5774>. Acessado em: 06. Fev. 2019.

profissionais de mídia e cinema, “são o lugar mais importante onde os filmes e realizadores do cinema mundial contemporâneo podem estabelecer uma reputação “artística” com inevitáveis efeitos sobre a sua visibilidade e circulação internacional” (tradução nossa)¹⁹.

Nessa rede, críticos e jornalistas são uma parte constitutiva dos mecanismos de seleção que irão regular a circulação e visibilidade de um dado filme ou cineasta. De acordo com Laura Isaza, eles

[...] interagem e influenciam uns aos outros, criando uma comunidade relativamente fechada que viaja e povoa vários festivais ao longo do ano. Portanto, não é particularmente surpreendente que, como um grupo social, representantes da mídia internacional - cujas origens e ideias sobre o cinema podem não ser tão radicalmente diferentes entre si - frequentemente concordam com o significado e valor dos filmes (e cineastas) que também estão visitando os eventos. (tradução nossa)²⁰

É evidente, portanto, que a trajetória de crítico conferiu a Kleber um elevado conhecimento do mecanismo de consagração existente no campo do cinema para as produções candidatas ou que se inscrevem no marco destinado às “obras artísticas” (polo autônomo), especialmente no que concerne à importância da mídia, dos agentes da informação e dos festivais para a reputação de um filme. O episódio em que Kleber foi vestido com uma camiseta na qual se lia “todo cineasta é um crítico frustrado” na exibição do seu curta *Recife Frio* no *Cine PE* de 2010 reforça esse argumento.²¹

A frase inverte a opinião mais usual de muitos diretores a respeito dos críticos (destes últimos como cineastas frustrados), por conta da maior notoriedade ou *status* que designa o cineasta como um criador/artista. Para além da intenção irônica óbvia na exposição da tensão existente entre críticos e realizadores, o excerto imprime a ideia de que apesar dos realizadores também possuem critérios de julgamentos estéticos e fazerem avaliações dos trabalhos realizados pelos pares (como demonstra alguns depoimentos de *Crítico*), são os críticos que detêm o poder de aferição de valor,

¹⁹ [...] are the most important place where the films and filmmakers of contemporary world cinema can establish an ‘artistic’ reputation with inevitable effects on their international visibility and circulation. In: ISAZA, Laura Rodríguez. *Branding Latin America: film festivals and the international circulation of latin american films*. University of Leeds, School of Modern Languages and Cultures. Leeds, 2012, p. 246 (tradução nossa).

²⁰ [...] interact and influence each other, creating a relatively closed community that travels to and populates several festivals throughout the year. It is thus not particularly surprising that, as a social group, representatives of international media – whose backgrounds and ideas about cinema might not be so radically different to each other – frequently agree on the meaning and value of the films (and filmmakers) that are also touring the events. In: *Ibidem*, p.203.

²¹ OROSCO, Dolores. Filme sobre balada gay da 3ª idade se destaca entre curtas do Cine PE. *GI* (28/04/2010)

legitimação e consequente ‘reconhecimento’ de um determinado filme. E foi justamente devido a isso que *O Som ao redor* ganhou projeção nacional e internacional após ter sido incluído na lista dos melhores do ano em 2012 pelo crítico A.O. Scott, no *The New York Times*, a que se seguiu uma série de prêmios²² e a indicação para que o filme representasse o Brasil no Oscar de 2014²³.

Junto com a repercussão positiva do longa, veio à tona uma polêmica entre o cineasta e o diretor executivo da Globo Filmes àquele momento, Carlos Eduardo Rodrigues²⁴, importante de ser citada para compreender melhor a posição de Kleber. Na ocasião do lançamento de *O som ao redor* no país, o diretor criticou publicamente a empresa: “Minha tese é a seguinte: se meu vizinho lançar o vídeo do churrasco dele no esquema Globo Filmes, ele fará 200 mil espectadores no primeiro final de semana”²⁵. Isso incitou a resposta de Carlos Eduardo Rodrigues, que desafiou o diretor a produzir e dirigir um filme com o apoio da Globo Filmes e alcançar 200 mil espectadores: “Se fizer, nada do nosso trabalho será cobrado do filme dele. Se não fizer os 200 mil, assume publicamente que, como diretor, ele talvez seja um bom crítico”. Por sua vez, Kleber questionou a associação da qualidade artística à meta comercial e respondeu que a Globo Filmes “atrofia o conceito de diversidade no cinema brasileiro e adentra um público cada vez mais dopado para reagir a um cinema institucional e morto”²⁶.

Ao ser lançado no Brasil, o segundo longa de ficção de Kleber contou com o aporte da Globo Filmes (e as facilidades de divulgação daí advindas). De 1996 a 2016, foi o único filme de Pernambuco com coprodução da empresa. Se *O som ao redor* alcançou um público de 95.515 espectadores no país, de acordo com os dados da Ancine, ocupando o máximo de 24 salas, *Aquarius* foi a 15º maior bilheteria nacional em 2016²⁷, com um público de 356.690, em 140 salas. Esse dado, junto a outros aspectos, longe de indicar uma “mudança” de opinião do cineasta e/ou adesão ao polo heterônimo do campo, demonstra que surgem novos elementos que complexificam a

²² Por exemplo, foi eleito melhor filme pela Federação Internacional de críticos de cinema (FIPRESCI) em Roterdã, premiado no Festival do Rio, na Mostra Internacional de São Paulo e no Festival de Gramado.

²³ COSTA, Fabiano. Brasil indica ‘O som ao redor’ para tentar vaga no Oscar 2014. *GI* (20/09/2013).

²⁴ Nesse mesmo ano, 2013, logo após o debate público, o diretor executivo da Globo Filmes foi substituído por Edson Pimentel, que permanece no cargo até o momento.

²⁵ MENA, Fernanda. No quintal de Kléber Mendonça Filho. *Folha de S.Paulo*. Ilustríssima (07/02/2013).

²⁶ ARAÚJO, Beatriz Braga Mateus. Crítica de Kléber Mendonça Filho incomoda executivo da gigante Globo Filmes. *Jornal do Commercio* (22/02/2013).

²⁷ No total foram 142 filmes brasileiros lançados em 2016, dos quais as cinco maiores bilheterias foram: *Os dez Mandamentos – O filme* (Alexandre Avancini), *Minha mãe é uma peça 2* (César Rodrigues), *Carrossel 2 – O sumiço de Maria Joaquina* (Maurício Eça), *É Fada* (Cris D’Amato) e *Tô ryca!* (Pedro Antônio).

análise das estratégias e negociações assumidas por ele a partir de *Aquarius*, conferindo-lhe peculiaridade em relação tanto à segunda como à primeira geração. Vejamos alguns desses elementos.

Considerando que a média de custo dos primeiros filmes da segunda geração é mais baixa em relação ao grupo da retomada, o orçamento de *O som ao redor*, que custou R\$ 1,7 milhão, aproxima-se dos valores praticados pela primeira geração. *Aquarius* que, segundo o diretor custou R\$ 3,4 milhões²⁸, está mais próximo, por exemplo, de *Era uma vez eu, Verônica* (Marcelo Gomes, 2012) que custou um pouco mais do que R\$ 3 milhões²⁹, e o filme de Lírio Ferreira, *Sangue Azul*, cujo valor girou em torno de R\$ 4 milhões³⁰. Por outro lado, o último longa representou, em uma escala elevada, o caminho de acumulação simbólica mais frequentemente praticado pelos mais jovens por meio do circuito de festivais, para os quais é central a legitimação da crítica e mídia especializada.

A atenção global recebida a partir da indicação para concorrer à Palma de Ouro, principal competição do Festival de Cannes, o qual ocupa, por sua vez, o topo da hierarquia no universo dos festivais, com subsequente participação em inúmeros outros que formam uma rede de instituições de prestígio, a que se seguiu a distribuição do filme para mais de 75 países³¹, *Aquarius* seguiu o percurso exitoso de circulação nesses eventos, através dos quais os filmes adquiriram “o capital cultural e a proeza crítica necessária para posteriormente entrar nos mercados de exposições nacionais ou locais com a força do sucesso acumulado por eles nos festivais” (tradução nossa)³².

Outro caminho seguido por *Aquarius* se assemelha a um ‘requisito’ de êxito internacional apontado por Laura Isaza para a cinematografia latino-americana de um modo geral. De acordo com ela, os filmes “latino-americanos” melhor avaliados internacionalmente “não tendem a ser aqueles que foram produzidos e recebidos localmente por audiências e críticas domésticas, mas aqueles feitos em colaboração com

²⁸ HERMSDORFF, Renato. *Aquarius*: “Eu não tenho o menor interesse em fazer filmes ‘de arte’”, diz diretor. *Adoro Cinema* (02/09/2016).

²⁹ Fonte: Dados fornecidos pela plataforma “Consulta de projetos audiovisuais”, da Ancine. Disponível em: <<http://sif.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/>>.

³⁰ Idem.

³¹ PINHEIRO, Amilton. Kleber Mendonça Filho faz um balanço de 'Aquarius', fala de 'Bacurau' e da curadoria do IMS. *O Estado de S. Paulo* (27/04/2017).

³² [...] the cultural capital and critical prowess necessary to subsequently enter the national or local exhibition markets on the strength of their accumulated festival successes. In: ELSAESSER, Thomas, 2005 b, p. 87 apud ISAZA, Laura R., 2012, op. cit., p. 20.

parceiros internacionais e apoiados e celebrados principalmente por festivais europeus” (tradução nossa)³³.

Especificamente no caso de Cannes, as chances de entrar na mais importante competição internacional de filmes sem o apoio da indústria cinematográfica francesa local são bastante escassas, tendo em vista que 92% dos participantes da competição principal entre 1999 e 2003 tiveram pelo menos um parceiro francês. Isso demonstra que nenhum festival “é livre de pressões da indústria cinematográfica, nem mesmo Cannes, o rei do circuito de festivais que reivindica defender a “excelência artística” e a “preeminência do talento”” (tradução nossa)³⁴.

Aquarius seguiu justamente esse perfil: foi coproduzido pela produtora internacional sediada em Paris, a SBS, criada pelo experiente franco-tunisiano Saïd Ben Saïd, que já assinou títulos de prestigiados cineastas do campo internacional do cinema, como Paul Verhoeven, Brian De Palma, David Cronenberg e Roman Polanski, contando também com o produtor Michel Merket, conhecido por emplacar filmes ecléticos e homenageado em 2017 com o Prêmio Produtor Criativo da *Variety* em Cannes³⁵. Isso somado à coprodução da Videofilmes, do cineasta Walter Salles, cuja imagem e legitimidade são estabelecidas internacionalmente.

Supomos que a repercussão do seu primeiro longa de ficção, acrescido do capital simbólico acumulado anteriormente por meio da atuação como crítico/programador/curador/produtor, proporcionou a Kleber prestígio e autonomia suficiente para se associar internacionalmente à SBS e recorrer nacionalmente ao eixo dominante do cinema nacional (coprodução Globo Filmes e Videofilmes) como uma estratégia para que a divulgação e exibição do filme fosse feita de forma ampliada no país, e com maior legitimidade no seu percurso internacional.

No que se refere à relação com a Globo Filmes, supõe-se que para além da negação do modelo estético hegemônico da empresa, trata-se, centralmente, da negação das regras do jogo tais como são instituídas pela coprodutora. Isso já estava contido na sugestão dada pelo cineasta ao ex-diretor da empresa no momento da polêmica em relação ao *O som ao redor*:

³³ [...] do not tend to be those which have been locally produced and welcomed by domestic audiences and critics, but those made in collaboration with international partners and supported and celebrated, mostly by European festivals. In: *Ibidem*, p.206.

³⁴ [...] is free from film-industry pressures, not even Cannes, the king of the festival circuit which has claimed to defend ‘artistic excellence’ and the ‘pre-eminence of talent’. In: *Ibidem*, p.209.

³⁵ VIVARELLI, Nick. ‘Elle,’ ‘Toni Erdmann’ Producer Michel Merkt Back in Cannes With More Eclectic Titles. *Variety* (18/05/2017).

Que a Globo filmes [...] invista em pelo menos três projetos por ano que tenham a pretensão de ir além, projetos que não sumam do radar da cultura depois de três ou quatro meses cumprindo a meta de atrair alguns milhões de espectadores que não sabem nem exatamente o porquê de terem ido ver aquilo.³⁶

Ressalte-se que justamente em 2012, mesmo ano do lançamento de *O som ao redor*, a Globo Filmes passou por uma reorganização estética e empresarial a partir da institucionalização do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). A empresa, que coordenava de maneira mais centralizada seus projetos, passou a estabelecer parcerias com outras produtoras, “emprestando mais o seu selo e a sua marca para determinados filmes, ingressando, em muitos casos, nos projetos como uma das distribuidoras e, em outros projetos, aqueles mais robustos (como os telefilmes) atuando de modo mais centralizador e unificado”³⁷³⁸.

A fala citada acima de Kleber não deixa de apontar a afinidade do diretor com o “mecanismo” de valoração presente em Cannes, por exemplo, no qual, por mais que haja determinações de ordem econômica, elas não são o único critério de definição de sucesso, de modo a “guiar” diretamente as escolhas estéticas. Trata-se da crítica a uma lógica regida estritamente por critérios comerciais e da defesa de um “sistema” mais aberto ou mais permeável a valores propriamente artísticos.

Essa mesma postura está presente na maneira através da qual Kleber encara a crítica de cinema:

Me parece um embate entre as ideias e o poder do dinheiro e do mercado. Enquanto a crítica talvez tivesse algo de muito positivo a dizer sobre um blockbuster, milhões de pessoas irão ver o mesmo filme pois foram adestradas, via marketing, pela onipresença da marca em todos os formatos de divulgação. Quando um filme torna-se produto tão caro num nível assim, o fato de ele ser um filme é o que menos importa. Um pouco como os multiplexes que se preocupam mais com a pipoca do que com a projeção e o som. O crítico, para mim, estaria preocupado sempre com o filme que existe ali por baixo. [...] Para quem ama o cinema, o parque de ideias disponível hoje é sensacional, e se você lê inglês e-ou francês, há uma reserva fantástica de pensamentos sobre filmes, música, literatura. É animador. Além disso, a

³⁶ Globo Filmes faz mal à cultura e "adestra público", diz diretor. Ilustrada. *Folha de S. Paulo* (22/02/2013).

³⁷ ALVES, Elder P. Maia. A expansão do mercado de conteúdos audiovisuais brasileiros: a centralidade dos agentes estatais de mercado – o FSA, a Ancine e o BNDES. *Caderno CRH*, Salvador, v.29, n.78, set-dez., 2016, p. 489.

³⁸ A saída do diretor-executivo Carlos Eduardo Rodrigues, atribuída pela imprensa à polêmica com Kleber Mendonça, e a entrada de Fernando Meirelles, em 2015, no comitê artístico da empresa podem ser medidas que demonstram essa reestruturação interna.

crítica é também uma maneira muito rica de um filme existir. Textos são documentos.³⁹

Considerando a aproximação de Kleber com a França – acredita-se, reforçada pela aliança profissional e pessoal com a esposa Emilie Lesclaux, com quem tem dois filhos – vale ressaltar que essa ‘desconfiança’ ou contraposição ao domínio irrestrito do mercado e das forças econômicas é também um imaginário característico da intelectualidade francesa, que faz menção à ideia construída historicamente no país, de responsabilidade dos intelectuais. A investigação dessa genealogia e o estudo dos modelos de intervenção política dos intelectuais realizado por Gisèle Sapiro, a partir do campo literário francês⁴⁰, fornecem-nos elementos importantes a fim de pensar a atuação política de Kleber Mendonça, emblematicamente representada pelo ato no lançamento de *Aquarius* em Cannes.

Na pré-estreia mundial do filme em maio de 2016, logo após o afastamento da ex-presidente da República Dilma Rousseff, em decorrência do processo de *impeachment* que a retirou do cargo definitivamente em agosto do mesmo ano, a equipe protestou nas escadarias do tapete vermelho do festival, empunhando cartazes que denunciavam o golpe de Estado, nos quais se lia: “Brazil is experiencing a Coup d’Etat”, “un coup d’État a eu lieu au Brésil”, “54.501.118 votes set on fire!”.

No estudo sobre o campo literário francês, Sapiro afirma que a noção de que a escrita compromete e implica uma ética da liberdade e justiça foi encarnada no mais alto nível por Zola e teorizada por Sartre após a Segunda Guerra Mundial. De acordo com ela, o termo “intelectual”, que se refere tanto ao conjunto dos produtores culturais quanto àqueles que intervêm no espaço público enquanto tais, tornou-se de uso corrente na França a partir do *Caso Dreyfus*⁴¹. Ou seja, a definição política precedeu a definição profissional, sendo que essa é uma tensão herdada que permanece no campo intelectual, cuja configuração faz menção a um “universo relativamente autônomo”, no qual se encontram em concorrência indivíduos e grupos de diferentes campos – político,

³⁹ In: ALMEIDA, Carol. “Todo cineasta é um crítico frustrado”. Ou: Provocar é preciso. Terra Magazine (13/10/2011)

⁴⁰ Ver: SAPIRO, Gisèle. Os processos literários e a construção da imagem do intelectual engajado. *RBCS*, vol. 28, n° 83. São Paulo, outubro, 2013; _____. Modelos de intervenção política dos intelectuais: o caso francês. *R. Pós Ci.Soc.*, vol. 9, n.17, jan/jun. 2012.

⁴¹ Como ficou conhecido o episódio do oficial francês de origem judaica, Alfred Dreyfus, acusado e condenado injustamente por traição e espionagem em 1894 que deflagrou um movimento político amplo de dissidência na França entre a direita ligada às Forças Armadas e à Igreja e os republicanos liberais e frações da esquerda. O fato levou inúmeros intelectuais a se posicionarem a favor da sua libertação e motivou Émile Zola a escrever o artigo/carta intitulado *J'accuse!*, publicado em 13 de janeiro de 1898, no jornal *L'Aurore*, endereçada ao então presidente Félix Faure. Por conta disso, Zola foi processado e condenado por difamação, motivo que o levou a se exilar na Inglaterra.

sindical, midiático, acadêmico, etc. – numa luta pela “imposição da visão legítima do mundo social”.

Acreditamos que o posicionamento político de Kleber Mendonça no campo intelectual afigura-o na classificação ideal-típica do “intelectual crítico”, representado em alto grau por Sartre, seguindo a definição de Gisèle Sapiro. O intelectual engajado que ao mesmo tempo em que reivindica o direito à política, em nome de valores universais como a liberdade e a justiça, também reivindica autonomia em relação a filiações partidário-institucionais.

Ao ser lançado em um contexto político disjuntivo no país, declarando a defesa das liberdades democráticas, *Aquarius* terminou por se tornar um ícone de resistência para os que compartilharam da oposição ao *impeachment* (posição amplamente defendida pela cena de Pernambuco de um modo geral), mas também um alvo para aqueles que o apoiaram. E disto advieram implicações – no mínimo, questionáveis – ou, em outras palavras, retaliações políticas em relação ao diretor e ao filme – as quais, por sua vez, encorparam ainda mais os debates em torno do longa. Como afirma Sapiro, produtor de representações coletivas e de uma interpretação do mundo, o intelectual crítico funda a legitimidade de suas tomadas de posição sobre sua autoridade carismática junto a um público, capital frequentemente ligado antes a seu nome próprio, e ao fazê-lo, assume riscos “expondo-se ao opróbrio e à repressão dos poderes por sua mensagem herética”⁴².

Uma série de eventos que se seguiram ao lançamento de *Aquarius* podem ser considerados exemplos disso. Seis dias após o protesto na França, por conta de uma denúncia anônima que alegava irregularidades na captação de verba para realizar o filme e descumprimento de exclusividade de contrato com a Fundação Joaquim Nabuco, o Ministério Público abriu inquérito e ação pública para investigar o cineasta⁴³. Antes da estreia do longa no Brasil, o Ministério da Justiça determinou que a classificação indicativa seria de 18 anos, em resposta a qual a distribuidora Vitrine Filmes recorreu da

⁴² SAPIRO, Gisèle, 2012, op. cit., p.27.

⁴³ O advogado de Kleber alegou que o contrato na Fundaj nunca o impediu de desempenhar funções públicas; e que além do erro na denúncia a respeito da captação de verba, já que cita Lei Rouanet, ao passo que a produção se valeu da Lei do Audiovisual para captar R\$1 milhão, há ainda uma inconsistência: de fato, a regulamentação da Lei Rouanet prevê que nenhum funcionário do MinC ou de órgãos ligados a ele pode utilizar o mecanismo de fomento a fim de evitar conflito de interesses, no entanto, a Fundaj é um órgão vinculado ao Ministério da Educação e não da Cultura. In: FERNANDES, Eduarda. Ministério Público abre inquérito contra cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho. *Diário de Pernambuco* (20/02/2017)

decisão e teve o pedido negado⁴⁴. Após críticas e depois de uma reunião entre Silvia Cruz, sócia da Vitrine, com o então secretário nacional de Justiça e Cidadania, Gustavo Marrone, o Ministério da Justiça reconsiderou a decisão e diminuiu a classificação indicativa de 18 para 16 anos no dia em que o longa entrou em cartaz no país (01/09/2016)⁴⁵. Afora isso, a não indicação do longa como representante do Brasil no Oscar 2017 também envolveu uma polêmica a respeito da isenção de julgamento da comissão escolhida para a seleção⁴⁶.

Voltando à nossa hipótese sobre as estratégias assumidas a partir de *Aquarius*, observou-se que a legitimação e reconhecimento no campo pelos pares advindos com *O som ao redor* funcionaram como uma espécie de “currículo” para que o diretor se utilizasse desse prestígio adquirido sob a lógica do polo autônomo a fim de “escapar” às regras instituídas do polo heterônomo. Isso leva a crer que o lançamento do filme com a marca Globo Filmes resultou da busca em romper as “amarras” estruturais presentes no mercado brasileiro no que tange a distribuição e, dessa forma, ampliar o público (que passa a afigurar como um elemento de consequência ao invés de justificativa).

Ou seja, Kleber traça uma terceira via. Não adere ao modelo estético de sucesso da empresa, mas acumula capital simbólico, especialmente no exterior, para então recorrer à coprodutora a fim de ampliar o alcance de público e as fronteiras de exibição de *Aquarius*. Dessa forma, ao mesmo tempo que compartilha da importância dos mecanismos de legitimação das instituições e agentes especializados que tem um papel relevante para a segunda geração, também partilha da importância do alcance de público, um valor central para primeira geração como parte mesmo dos anseios que os moldou como grupo.

Esse “hibridismo” de *Aquarius* também está presente, por exemplo, na configuração da equipe e escolha dos atores. No primeiro caso, a partir da observação da ficha técnica do filme, é possível notar que permanece a parceria de trabalho

⁴⁴ No texto que pede a revisão do pedido, a distribuidora afirma: “Aquarius teve sua estreia mundial na competição do Festival de Cannes e tem distribuição comercial garantida em mais de 60 países onde nenhum distribuidor estrangeiro apontou [...] problemas de classificação máxima”. In: NOGUEIRA, Amanda; PESSOA, Gabriela Sá. Em nova polêmica, ‘Aquarius’ recebe classificação indicativa 18 anos. *Folha de S. Paulo* (23/08/2016).

⁴⁵ RISTOW, Fabiano. Classificação indicativa de ‘Aquarius’ cai para 16 anos. *O Globo* (01/09/2016).

⁴⁶ Um dos membros da comissão, o crítico paulista Marcos Petrucelli, havia se posicionado publicamente contrário ao ato de protesto em Cannes, ao escrever em sua página no Facebook “Vergonha é o mínimo que se pode dizer”. In: GENESTRETI, Guilherme. Comissão brasileira do Oscar nega partidização em escolha de indicação. *Folha de S. Paulo* (19/08/2016). Após a escolha do filme o *Pequeno segredo* (David Shurmann), Kleber afirmou que o processo de seleção ‘foi completamente corrompido desde o início’. In: JANSEN, Roberta. ‘Houve retaliação a Aquarius’, diz Kleber Mendonça Filho sobre Oscar. *G1* (20/09/2016).

estabelecida nas produções anteriores com os mais jovens – nomes como Juliano Dornelles, Daniel Bandeira, Thales Junqueira, Leonardo Lacca –, a que se supõe uma maior filiação à lógica mais colaborativa de associação da segunda geração, mas também se percebe um expressivo crescimento da especialização no aumento da quantidade de cargos e funções, algo presente na busca da primeira geração em firmar as bases profissionais de produção no estado. Um indício disso é o fato de que em *Aquarius*, ao mesmo tempo em que se utilizou artistas majoritariamente conhecidos por seus trabalhos na televisão, como o mais jovem Humberto Carrão e a veterana Sônia Braga⁴⁷, também se manteve atores que foram descobertos em Pernambuco e/ou fazem parte da “broadagem” local, a exemplo de Irandhir Santos⁴⁸ e Maeve Jinkings.

Nesse sentido, vale ressaltar uma cena de *Aquarius* na qual Sônia Braga contracena com Irandhir Santos. No filme, Irandhir interpreta o bombeiro salva vidas, Roberval, amigo de Clara, personagem de Sônia Braga. Considerando a trajetória do primeiro, impulsionada e vinculada ao cinema de Pernambuco, e a trajetória da atriz fortemente ligada à Rede Globo, cremos que ela pode ser interpretada como uma imagem-símbolo dos termos em que aconteceu a aproximação de Kleber Mendonça (representado pelo personagem de Roberval) com a Globo Filmes ou polo hegemônico do campo do cinema (representada na personagem de Clara).

Na cena, preocupada com as ameaças que vem sofrendo, Clara pergunta, sem explicitar as razões, se Roberval poderia lhe passar o telefone dele por “precaução”. Após ele questionar os motivos exatos do pedido, ela desconversa: “Roberval, não presta atenção em nada que eu tô falando hoje. Sabe o que acontece? Eu tô com uma ressaca daquelas [...]”. Depois de um curto diálogo entrecortado, ele emenda: “Dona Clara, a senhora não me leve a mal não, mas a senhora tá dando em cima de mim é?”. Ela sorri, hesita brevemente, e responde: “Roberval, eu acho você um homem lindo, mas você sabe tem tanta coisa rolando na minha cabeça essa semana... Mas não, não, eu não tô dando em cima de você”. Ao que ele responde, no mesmo momento em que a

⁴⁷ A escolha de Sônia Braga não deixa de ser emblemática e estratégica, considerando a própria trajetória da atriz. Duas personagens se tornaram um marco da sua consolidação na televisão e no cinema: Gabriela, na telenovela de mesmo nome da Rede Globo; e Dona Flor, em *Dona flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1977). Inúmeros outros papéis lhe apregoaram no Brasil a imagem da mulher sensual/musa/*sexy simbol*. Por outro lado, ao ganhar o Globo de Ouro de melhor atriz coadjuvante em *Beijo da Mulher Aranha* (Hector Babenco, 1985), Sônia Braga também consolida uma carreira internacional, assumindo diversos papéis em Hollywood.

⁴⁸ Formado em Artes Cênicas pela UFPE, apesar de Irandhir Santos haver atuado como ator coadjuvante em filmes da primeira geração (por ex., *Baixio das Bestas* e *Cinema, aspirinas e urubus*), assumiu o papel de protagonista de *Amigos de Risco*, tornando-se um ator ícone da cena de um modo geral, mas particularmente da segunda geração.

câmera muda o enquadramento, assumindo um plano médio e dividindo-os no quadro (**Figura 4**): “Tranquilo dona Clara, sempre bom perguntar né!?”.

Trata-se de um diálogo que resolve um mal entendido e elucida as intenções, um esclarecimento dos termos da relação. Nesse sentido, podemos interpretar o quadro final como marcante e definitivo. Esclarecidas as intenções, a tomada de câmera explicita: no interior de um enquadramento mais amplo (tela/campo do cinema), as duas personagens (representação dos polos dominante/dominado do cinema nacional ou cinema de Pernambuco/Globo Filmes) pertencem a posições distintas, “quadrados” diferentes.

Figura 4 – Roberval e Clara



Fonte: *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016)

As escolhas de Kleber após *Aquarius*, com toda certeza, se por um lado eleva o grau de complexidade na análise das vantagens e/ou desvantagens no que tange às gratificações materiais e simbólicas em relação tanto ao polo autônomo como heterônomo daí advindas⁴⁹; por outro confere a ele um lugar específico na cena. Kleber

⁴⁹ Dois exemplos nesse sentido foi o aceite do convite em dezembro de 2016 para assumir a coordenadoria de cinema e programação das salas do Instituto Moreira Salles (IMS); e o aceite para se tornar um votante da Academia de Artes e Ciências Cinematográfica de Hollywood, sobre o qual ele comentou: “As pessoas dizem que o Oscar é muito da indústria americana, e ele é efetivamente, mas também mexe muito com a ideia da cultura do cinema. Admiro muito alguns dos nomes que foram indicados comigo, como Takashi Miike, e ter brasileiros, japoneses, etc., é um esforço do Oscar para trazer pessoas de todos os cantos do mundo, inclusive mais mulheres, mais diversidade racial, mais visões diferentes”. In: PINHEIRO, Amilton. Kleber Mendonça Filho faz um balanço de 'Aquarius', fala de 'Bacurau' e da curadoria do IMS. *O Estado de S. Paulo* (27/04/2017) e Kleber Mendonça Filho: ‘É uma honra estar na comissão do Oscar’. *JC Online* (28/06/2017), respectivamente.

pode ser considerado um agente intermediário cujas escolhas singulares o situam em uma posição própria, ainda que mais próxima da segunda geração. Tal como as tomadas de decisão mais objetivas, cremos que as escolhas estéticas também são reveladoras da sua trajetória social e dessa singularidade na cena de Pernambuco.

3. *O Som ao redor e Aquarius*: alguns apontamentos comparativos

Ambos os filmes tem como locação a Zona Sul de Recife. *O som ao redor* foi filmado em uma rua do bairro de Setúbal, região de classe média a poucos quarteirões da praia de Boa Viagem, enquanto *Aquarius* teve como locação principal o edifício Oceania, bairro do Pina, que também fica na orla de Boa Viagem. Das 80 locações do primeiro, o apartamento, repleto de grades, em que Kleber morava há 25 anos quando do lançamento do filme, foi transformado no cenário onde vive a personagem de Beatriz (Maeve Jinkings) no longa⁵⁰; ao passo que o Edifício Oceania, uma construção de 1958, cujo modelo residencial multifamiliar é um dos últimos remanescentes em meio a prédios altos e condomínios que prevalecem ao longo da orla, tornou-se o Edifício Aquarius, principal símbolo de resistência da personagem Clara, já que ela se opõe à venda do apartamento em que mora para a construtora Bonfim, que deseja demolir o lugar a fim de construir um prédio moderno chamado “Novo Aquarius”.

A descrição feita por Kleber sobre Setúbal é esclarecedora dos seus valores e ideias a respeito do modo de vida urbano:

É um bairro que eu acho que sintetiza de maneira muito brutalista todas as neuroses de uma vida em cidade grande, principalmente no Recife hoje. É um bairro que foi demolido pra construir sempre prédios. As poucas casas têm muros muito altos. Mas cada vez mais as ruas de Setúbal são só muros de três ou quatro metros de altura que são muros de prédios, então nesse sentido eu acho um lugar interessante, mas como área de convívio não é um lugar interessante, porque não há um convívio na rua. A partir de 7 horas as ruas são vazias, e eu acho que de certa forma tudo isso é muito fotogênico [...], essa relação de desumanização da cidade é algo que fotografa muito bem, mas que na verdade é algo que eu combato. Não quero isso. Eu quero viver numa cidade onde as pessoas saem na rua, onde as pessoas possam andar e cada vez mais eu acho que Recife tá sendo moldado e espancado pra não ser assim.⁵¹

É interessante pontuar que na história social e espacial do Recife, de acordo com Louise Claudino Maciel, as elites locais tradicionalmente estabeleceram moradia na Zona Norte, como demonstra *Sobrados e Mucambos*, de Gilberto Freyre. Durante o

⁵⁰ MENA, Fernanda. No quintal de Kleber Mendonça Filho. *Folha de S. Paulo* (17/02/2013).

⁵¹ Depoimento para *Série Olhar* (Camilo Cavalcante, 2012).

século XIX, os engenhos dessa região deram lugar a bairros “nobres”, a exemplo de Casa Forte, Apipucos, Madalena e Poço da Panela. Maciel afirma que o bairro de Boa Viagem, lugar de veraneio das elites locais, só se torna um espaço de moradia permanente para setores abastados em meados do século XX, por conta das cheias que atingiram os bairros da Zona Norte nessa época.⁵²

Essa informação coincide com um fato biográfico de Kleber, citado pelo próprio diretor na *Série Olhar*: “um acontecimento que eu nunca esqueço que é muito importante na minha infância é a cheia de 1975. A gente morava em Casa forte. De certa forma é um incidente que foi muito marcante e muito cheio de imagens, muito forte”⁵³. Os seus dois primeiros longas terem como locação a Zona Sul da cidade indica a centralidade dessa experiência na trajetória do diretor, primeiro da mudança durante a infância e depois da sua inserção na dinâmica de sociabilidade da região, lugar onde se estabeleceu.

Nota-se que é fundamental para o projeto fílmico de Kleber não só os espaços que lhe são familiares, mas as relações implicadas por eles. É recorrente que o próprio diretor explicita esse dado: “As pessoas se espantam com o fato de o filme tratar da classe média. Isso é muito estranho, já que 90% dos cineastas brasileiros são de classe média”. De fato, esse foi o principal motivo pelo qual *O som ao redor* foi aclamado pela crítica e por importantes nomes do cinema nacional, já que abordou a classe média – largamente representada pelos filmes vinculados à comédia popular, especialmente nas produções Globo Filmes – sob uma perspectiva estética e representacional distinta dos marcos usuais do cinema nacional.

A pesquisadora e crítica Lucia Nagib, por exemplo, escreveu em artigo para a *Folha de S. Paulo*:

[...] embora limitado a uma rua de Recife, “O Som ao Redor” produz identidade regional e nacional. Mas, para isso, usa o reverso do paisagismo grandioso que caracterizou o Brasil no cinema novo e depois no cinema da retomada, o sertão imenso e as imagens de mar prometendo, e continuamente frustrando, a realização utópica do paraíso sonhado pelo colonizador europeu.⁵⁴

Cacá Diegues também elogiou o longa à *Folha de S. Paulo*, afirmando: “Não sou contra filme de favela ou do sertão, mas a novidade de ‘O Som ao Redor’ é o fato

⁵² MACIEL, Louise Claudino. Dos sobrados às casas da Aurora: moradia e distinção social na Região Metropolitana do Recife. *41º Encontro Anual da Anpocs*, Caxambu, Minas Gerais, 2017, p.9.

⁵³ Depoimento para *Série Olhar* (Camilo Cavalcante, 2012).

⁵⁴ NAGIB, Lucia. Morte sem drama. Ilustríssima. *Folha de S. Paulo* (17/02/2013).

de ter seccionado com tamanha precisão um pedaço da sociedade brasileira pelo qual o cinema em geral não se interessa: a classe média de condomínio”⁵⁵. Nessa fala, Diegues se refere a dois pilares temáticos os quais, como já dissemos, marcou a Retomada e continuou presente na filmografia contemporânea.

O que ele intitulou de “favela”, na verdade, trata-se da vertente ligada à esfera pública, na qual ganha força a violência, inserida no âmbito da ficção urbana e marcada pela revitalização de um realismo/naturalismo, especialmente temáticas relacionadas ao crime, às periferias e/ou ‘zonas de exclusão’. Apesar de a lista relacionada ao tema ser extensa, são exemplos de filmes que marcaram esse eixo: já presente em *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), revela-se de forma mais direta em 1999 - com *Primeiro dia* (Walter Salles e Daniela Thomas) e *Orfeu* (Cacá Diegues) - e é marcante no ano de 2002, com o lançamento de quatro filmes: *Ônibus 174* (José Padilha), *O invasor* (Beto Brant), *Madame Satã* (Karim Aïnouz) e, principalmente, *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles.

Este último talvez tenha sido o maior exemplo da representação da cidade cindida, entre “centro”/“periferia”, “favela”/“asfalto”, “cidade”/“subúrbio”, um traço também marcante dessa disposição desde a Retomada. Ainda que retrate de um lado, o mar dos ricos, e de outro, a favela dos pobres, segundo Lucia Nagib, *Cidade de Deus* acentua a *neofavela* como um universo que contém regras próprias.⁵⁶ Luiz Oricchio, ao traçar um panorama das produções ficcionais que abordam as relações de classe na retomada, definiu o movimento que vai da perplexidade, no filme *Como nascem os anjos*, ao apagamento do conflito, como acontece em *Domésticas, o filme* (Fernando Meirelles; Nando Olival, 2001).

Nesse contexto, ele ressalta a singularidade de *O Invasor*, cujo enredo conta a história de dois engenheiros, Ivan e Gilberto, que contratam um assassino, Anísio, para matar o terceiro sócio da empresa, Esteves. No entanto, após cumprir o acordo, Anísio “invade” o asfalto, permanecendo no universo dos engenheiros. Para Oricchio, o filme, talvez pela primeira vez na produção contemporânea, esboça a existência de relações entre os dois polos da cidade cindida, sugerindo uma interdependência, já que “o usual,

⁵⁵ MENA, Fernanda. No quintal de Kleber Mendonça Filho. *Folha de S. Paulo* (17/02/2013).

⁵⁶ NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.152-154.

até então, tem sido registrar um nicho específico, os ricos, ou os pobres, ou a classe média, isoladas ou em leve interação”⁵⁷.

Além do fato de Kleber estar inteirado dessa cartografia fílmica do cinema nacional, outra questão ligada a isso muito presente nos textos críticos escritos por ele, reunidos em seu blog *Cinemascópio*, é a preocupação central em relação à problemática da representação do *outro*. Por exemplo, ao analisar o filme *Estômago* (2008), do diretor Marcos Jorge, ele afirma:

Cineastas continuam filmando estereótipos sociais que só existem em clichês de larga grossura, o que explica olhares enviesados como os de *Domésticas* (1999), de Fernando Meirelles e Nando Olival, *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, ou este *Estômago*. Essencialmente, são realizadores que trabalham intimamente com universos que eles não conhecem. Os resultados são bonecos grotescos confundidos com personagens.⁵⁸

O acúmulo de conhecimento proveniente do trabalho como crítico, somado ao capital cultural adquirido nos festivais, na prática cineclubista e de curadoria, mais os seus valores e ideias vindas da relação com o espaço urbano e a trajetória de vida, conferiram a Kleber um repertório que, aliado ao seu talento, permitiu-lhe aventar um projeto estético inovador no campo do cinema brasileiro. Diferente de um tom naturalista, da dualidade “favela”/“asfalto”, da temática do crime e da violência mais explícita, pode-se dizer que ele propõe um “novo cinema urbano” a partir de Recife. Um realismo mais afinado às relações entre classes vinculadas à sociabilidade urbana e suas implicações. Um olhar amparado nos dilemas condensados desde o nosso passado histórico, a partir de uma inspiração estilística do cinema de gênero.

Tanto n’*O som ao redor* como em *Aquarius*, a intrincada rede de hierarquia em torno da posse e não posse de capital econômico, cultural e social que acabam por colidir no espaço urbano – o qual congrega e aparta ao mesmo tempo – é representada como resultado de um processo histórico, continuamente atualizado e ressignificado. Considerando a trajetória social, bem como o repertório intelectual adquirido por Kleber Mendonça, para quem a mãe foi uma referência central, é notável que o cineasta também tenha elegido, à semelhança da matriz metodológica de Gilberto Freyre nos clássicos *Casa-grande & senzala* e *Sobrados e mucambos*, a moradia como o ponto de apoio da narrativa.

⁵⁷ ORICCHIO, Luiz Zanin. Classes em choque. In: ___. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 178.

⁵⁸ MENDONÇA FILHO, Kleber. *Estômago*. *Cinemascópio* (21/09/2008). Disponível em: <http://cinemascopio.blog.uol.com.br/>. Acessado em: 13.out.2018.

De forma semelhante, nos dois filmes, a forma de morar, a “casa”, funciona como uma categoria sociocultural, agência de sentimentos e instituição econômica, que serve como ponto de partida analítico⁵⁹. Tal qual na obra de Freyre, a moradia nos dois filmes é a linha nevrálgica que sustenta uma espécie de investigação da nossa (como “nação”) constituição econômica e sociocultural, a partir do *locus* regional.

Em *O som ao redor*, a posição social das personagens que fazem parte da narrativa coincide com os lugares em que elas habitam. Francisco, antigo proprietário de terras e engenho, agora mora em um apartamento *duplex* e é dono de mais da metade dos imóveis da área. Negócio este gerenciado pelo neto, João, que mora em outro apartamento da região e circula pelo bairro cuidando da venda e dos alugueis dos imóveis da família. As empregadas domésticas do avô usam uniforme de trabalho e tem uma relação impessoal com o patrão, enquanto Maria, empregada do neto, mantém uma relação de afeto e proximidade com João. Mais abaixo na escala social, a personagem Beatriz mora em um apartamento estilo residencial, com o marido e os dois filhos, Fernanda e Nelson, cuja janela é voltada para um quintal com piscina de onde os latidos de um cão de guarda a perturba e estressa.

Através da personagem secundária do garoto que joga bola no bairro também se pode identificar outro estrato. Ele mora em um conjunto habitacional, localizado socialmente abaixo da família de Beatriz (ela, inclusive, fura a bola do menino ao sair de carro para levar os filhos ao curso de inglês em uma das cenas, o que também sinaliza uma diferença entre ele e os filhos dela). Para além desses espaços de habitação, existe a rua, lugar de circulação de ambulantes, vendedores e da equipe de Clodoaldo, que oferece o serviço de ‘segurança privada’ aos moradores. Estes últimos vindos de bairros distantes da cidade para trabalhar ali. O filme constrói, dessa forma, a partir da localização espacial e social das personagens, em uma analogia com a perspectiva teórica de Pierre Bourdieu, as classes não como “grupos reais”, mas como um “espaço de relações”⁶⁰.

Em *Aquarius*, o apartamento de Clara, além do lugar onde ela mora, também é o motivo mesmo que justifica a narrativa: a personagem resiste às investidas de Geraldo, e do neto, Diego, que intentam demoli-lo para construir um prédio ‘moderno’ no lugar. Ela tem uma empregada, Ladjane, com quem mantém uma relação próxima de

⁵⁹ DAMATTA, Roberto. O Brasil como morada. Prefácio. In: FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2013, p.15.

⁶⁰ BOURDIEU, P. Espaço social e gênese das <<classes>>. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p.136-137.

afeto e amizade. Ladjane, por sua vez, como a própria Clara explica à namorada carioca do sobrinho que visita Recife, mora em Brasília Teimosa. Um bairro popular fronteiriço com o Pina que surgiu de uma ocupação no começo dos anos 1950, cujos moradores resistiram a inúmeras tentativas de desocupação.

Apesar de *O som ao redor* ser composto por uma rede de personagens cujo enfoque são as linhas e pontos de tensão entre eles, ao passo que *Aquarius* centra a narrativa na personagem de Clara, os dois apresentam diversas similaridades estruturais e estilísticas. Já na abertura, ambos iniciam com imagens de arquivo: o primeiro com diversas fotografias históricas de elementos típicos da sociedade agrária pernambucana (por ex., cercas, porteiros, casa grande, um fazendeiro que posa à frente de uma massa de trabalhadores rurais); e o segundo com fotografias do Recife e da orla de Boa Viagem nos anos 1980.

Se no caso de *O som ao redor* a sequência seguinte às fotos – um *travelling* que segue duas crianças até chegarem a uma quadra onde outras brincam confinadas em um condomínio, vigiadas por empregadas domésticas, observando um homem que solda uma grade na casa vizinha por entre uma cerca de proteção – liga passado e presente, já ressaltando a continuidade das “cercas”, divisões sociais e herança colonial presentes na genealogia do nosso composto social; em *Aquarius*, as imagens de arquivo com a música “Hoje” de Taiguara⁶¹, seguidas por uma sequência que acontece em 1980 na *diegese* – em que Clara passeia de carro com o irmão e a cunhada na areia da praia – enfatizam a vivência de Clara e a ligação da sua história de vida com o lugar.

Nos dois longas também é similar o uso da divisão em capítulos, cujos letrados informam os subtítulos ao espectador. N’*O som ao redor*: Cães de guarda, Guardas noturnos e Guarda-costas. Em *Aquarius*: O cabelo de Clara, O amor de Clara e O câncer de Clara. Acreditamos que esse recurso formal cumpre uma função também presente em outra marca de Kleber nos dois filmes: o uso do *zoom* em inúmeras cenas. Não só os letrados dos capítulos que “interrompem” momentaneamente a narrativa, mas também o *zoom* que explicita a presença da câmera funcionam como métodos anti-ilusionistas na forma-cinema, uma evidente distinção do melodrama clássico que, de maneira oposta,

⁶¹ Um trecho da música “Hoje”, de Taiguara: Hoje/Trago em meu corpo as marcas do meu tempo/Meu desespero, a vida num momento/A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo/Hoje/Trago no olhar imagens distorcidas/Cores, viagens, mãos desconhecidas/Trazem a lua, a rua às minhas mãos.

busca desfazer essas marcas em um espelhamento mimético entre o real e o real filmado.

Em ambos também se percebe uma interpretação do cinema de gênero, especialmente do suspense/horror, utilizado como um molde estilístico da ‘semântica social’ presente na narrativa, da qual se destaca o uso dos sons e silêncios. Por exemplo, em *O som ao redor*, o suspense que envolve a figura de um menino negro que ‘assombra’ a vizinhança até se tornar ‘real’ ao ser pego e agredido pelos seguranças da rua, torna-se uma alusão ao ‘terror’/horror fantasmagórico e ao mesmo tempo concreto da nossa herança escravocrata, dada as suas consequências atualizadas nas condições de vida da população negra e periférica no país. Em *Aquarius*, o recurso reforça o clima atrelado à perseguição à personagem de Clara. Ou seja, o gênero se torna uma espécie de enquadramento para um suspense social, demonstrando um espectro de insegurança e intranquilidade que ronda as personagens.

Tanto em um como em outro, tece-se uma forte crítica às elites proprietárias, especialmente àquela ligada ao mercado imobiliário que intervêm no espaço urbano. Esse poder social de estabelecer “padrões de consumo” na cidade é relacionado diretamente ao mandonismo do passado agrário. Para além disso, nossa hipótese, comparando os dois filmes, é a de que Kleber, a partir mesmo do desígnio, como ele afirmou, de filmar o que conhece, a classe a qual pertence, constrói principalmente uma crítica a determinados valores, ideias e modos de vida de uma parte da classe média em *O som ao redor*, ao passo que tece em *Aquarius*, principalmente, uma contraposição a isso, muito provavelmente compartilhada por ele, se considerarmos as suas crenças, expressadas publicamente. As duas personagens que melhor representam esse desígnio é Beatriz, no primeiro caso, e Clara, no segundo.

São os filhos da dona de casa atormentada pelo cachorro da vizinhança, Beatriz, que apaziguam o *stress* da mãe (a exemplo da cena em que fazem uma massagem nela ao som de “Charles, anjo 45”⁶², de Caetano Veloso), com uma diferença: Fernanda parece representar a introjeção dos valores, medos e *habitus* familiar⁶³, ao passo que o irmão demonstra um desajuste a esse *modos operandi*. É a

⁶² Acreditamos que a música – cuja letra canta a volta da “paz e alegria geral” ao morro na figura de Charles “protetor dos fracos e dos oprimidos, Robin Hood dos morros”, já que com a sua ausência “o morro que era o céu, sem o nosso Charles um inferno virou” – funciona como um verdadeiro elo semântico que antecipa a sequência seguinte, da chegada do irmão de Clodoaldo e, portanto, da resolução final do filme.

⁶³ [...] A ação não é uma resposta cujos segredos estariam inteiramente no estímulo detonador. Ela tem como princípio um sistema de disposições, que chamo *habitus*, que é o produto de toda a experiência

menina, por exemplo, que sugere aos pais pagar aulas de mandarim ao invés de pagar o curso de inglês, idioma já incluso como disciplina na escola particular, como argumenta a garota. Os pais elogiam a esperteza da menina, ao passo que o irmão a chama de metida. Também é ela que – em uma sequência de suspense, por meio de um sonho em que homens negros pulam os muros da casa até ocupar todo o pátio e os pais e o irmão desaparecem – sintetiza os medos e as angústias dessa fração da classe média representada pela família.

Fração que demonstra uma preocupação excessiva com a segurança, investe na educação dos filhos ou no acréscimo do capital cultural a fim de que ele seja convertido em capital econômico no futuro, e na aquisição de bens de consumo como marcas de distinção social. Não à toa é enfatizada a todo o momento a relação de dependência e valorização dos eletrodomésticos e eletrônicos por parte de Beatriz. A cena em que ela usa o aspirador de pó para sugar a fumaça do cigarro de maconha é uma das mais enfáticas nesse sentido, como se o aparelho, literalmente, roubasse a alma da personagem.

A família de Beatriz pode ser interpretada como a representação de um estrato/parcela da classe média que intenta ascender socialmente ao mesmo tempo em que é atormentado pelo fantasma da perda material e da ‘invasão’ do seu lugar no espaço das relações sociais. De um lado, o *stress* e o ressentimento como “traço fisionômico de uma classe média feita de denegações, infeliz porque está no seu lugar e gostaria de estar fora dele”⁶⁴, e de outro, a preocupação com o declínio na escala social. Vale ressaltar que para além da classe média, esse medo de uma “invasão” ou da “vingança” dos subalternos (do rompimento das ‘cercas’), reforçado pela repetição dos letreiros (Cães de Guarda, Guardas-noturnos e Guarda-costas), também se estende à família de Francisco, que representa as classes abastadas no filme, só que no sentido de autopreservação.

Por outro lado, em *Aquarius*, Clara se opõe a esse modelo, uma antítese de Beatriz. Mais velha, viúva que teve um casamento feliz, superou um câncer quando jovem ao lado do marido, aposentada, mãe de três filhos, mora sozinha em um

biográfica (o que, como não existem duas histórias individuais iguais, faz com que não existam dois habitus idênticos, embora haja classes de experiências e, portanto, classes de habitus – os habitus de classes). Esses habitus, espécies de programas (no sentido da informática) montados historicamente estão, de uma certa maneira, na origem da eficácia dos estímulos que os detonam, pois estes estímulos convencionais e condicionais só podem se exercer sobre organismos dispostos a percebê-los. In: BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983, p.60.

⁶⁴ MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p.172.

apartamento sem grades, iluminado, em frente à praia. Ao que tudo indica, pertence a uma fração elevada da classe média, também proprietária, que lhe permite, por exemplo, contratar uma empregada doméstica, ao passo que Beatriz é auxiliada por uma diarista.

Ao mesmo tempo em que Clara é apresentada como imersa nas contradições do sistema social brasileiro, principalmente no que tange as relações patrão/empregados, ela representa valores e um modo de vida que se distancia daqueles demonstrados pela personagem de *O som ao redor*. Em relação ao primeiro aspecto, pode-se dizer que ela encarna o “mal-estar de uma classe média intelectualizada diante não apenas de um projeto frustrante de cidade, mas também de um processo autoanalítico de relações de poder que ela estabelece particularmente com as empregadas domésticas”⁶⁵, em que pese a persistência das relações provenientes do nosso modelo colonial de subserviência.

No que tange o segundo aspecto, diferente de Beatriz (que grita com a diarista Francisca ao descobrir que ela havia queimado o aparelho eletrônico usado para emitir uma frequência que ‘espantava/torturava’ o cachorro do vizinho), Clara é educada e trata os empregados e/ou subalternos pelo nome; critica o modelo de reprodução e preservação da hierarquia de poder tipicamente brasileira, atrelada às relações familiares⁶⁶; defende a primazia das memórias afetivas, dos laços de humanidade, da cultura adquirida, do acúmulo de experiência vivida em contraposição à primazia do dinheiro e aos valores de uma modernização irrestrita e anômica, esvaziada dos usos coletivos e/ou humanos.

Para concluir, em ambos os filmes, Kleber parece compartilhar da perspectiva freyreana de que o sistema social brasileiro é regido por uma lógica específica de conciliações contraditórias – hierarquia/igualdade; familiarismo/individualismo; divisão/relação. Ou ainda, como argumenta Ismail Xavier, para quem *O som ao redor* além de Gilberto Freyre, evoca Sérgio Buarque de Holanda: “Tudo se resolve no plano das relações pessoais, de poder, mando e serventia, fora da noção abstrata de cidadania e fora da ordem institucional democrática. É a sobrevivência de certas tradições que a modernização não dissolve”⁶⁷.

⁶⁵ ALMEIDA, Carol. Aquarius, de Kleber Mendonça Filho. *Fora de quadro* (20/08/2016).

⁶⁶ Em uma cena na qual conversa com o amigo jornalista, Clara afirma a respeito disso: “[...] extensão dos vínculos familiares aos ciclos de amizade. Uma coisa bem pernambucana, bem brasileira, né Ronaldo Cavalcante? Quem não é Cavalcante, é Cavalgado”.

⁶⁷ MENA, Fernanda. No quintal de Kleber Mendonça Filho. *Folha de S. Paulo* (17/02/2013).

No entanto, se em Gilberto Freyre a sociedade patriarcal é tomada como um exemplo de sociabilidade por equalizar os conflitos ao estar baseada na relação entre pessoas e não entre classes, grupos e instituições, ou ainda, se ele inventa um Nordeste que busca “dissolver as contradições sociais, regionais e culturais, explicitando-as, levando-as em conta inicialmente, para depois, sobre elas, operar no sentido estético do apagamento”⁶⁸, parece-nos que os filmes de Kleber apontam para o tensionamento dessa dinâmica e não para uma diluição. É como se o cinema do diretor preservasse a forte oposição, presente em Freyre, contra a despersonalização impingida pela modernidade, mas agora traduzida como uma “barreira de contenção” a um capitalismo predatório, o qual se vale, justamente, das nossas contradições sociais.

⁶⁸ ALBUQUERQUE JUNIOR, ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011, p.116-117.