

## RETRATOS (FANTASMAS?) DA CORDIALIDADE NOSSA DE CADA DIA: *O SOM AO REDOR* E *AQUARIUS*

[PHANTOM PICTURES OF EVERYDAY BRAZILIAN CORDIALITY:  
AN ANALYSIS OF THE FILMS *O SOM AO REDOR* AND *AQUARIUS*]

MARCELO MAGALHÃES LEITÃO<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-2359-2198>

Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, CE, Brasil

**Resumo:** O presente ensaio propõe análise de *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), longas-metragens ficcionais de Kleber Mendonça Filho. A análise proposta se desenvolve a partir de sugestões metodológicas de um terceiro filme do mesmo realizador, o documentário *Retratos fantasmas* (2023). Focalizando as narrativas ficcionais dos longas-metragens em tela, e considerando a interlocução deles com outras referências da cinematografia ocidental, o que se pretende evidenciar é a figuração da cordialidade e do homem cordial no cotidiano da sociedade brasileira.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; cordialidade; cotidiano

**Abstract:** The present essay aims to analyse the two fictional, feature-length films *O som ao redor* (2012) and *Aquarius* (2016) by Kleber Mendonça Filho. The analysis takes place according to methodological suggestions extracted from a third film by the same director, the documentary *Retratos Fantasmas* (2023). By focusing on the fictional narratives that the two movies depict, and considering the dialogue they establish with other western cinematography references, what we intend to highlight is the depiction of cordiality, and the “cordial man”, in everyday Brazilian society.

**Keywords:** Brazilian cinema; Cordiality; Everyday life

“A fábula pela qual o cinema diz sua verdade  
extrai-se das histórias que suas telas contam.”  
(Jacques Rancière)

“Onde escavar no Nordeste as mais legítimas  
raízes da cultura brasileira?  
Raízes de cultura?  
Isto é ou não é complexo de intelectuais?”  
(Jomard Muniz de Britto)

“Como todo mito, o da democracia racial oculta  
algo para além daquilo que mostra.”  
(Lélia Gonzalez)

### Uma carga bem forte de Brasil



Imagem 1 – *Retratos fantasmas*. O centro do Recife e as assombrações da cordialidade.

Na primeira parte de “Retratos fantasmas” (2023), longa-metragem realizado por Kleber Mendonça Filho, a voz *off* do diretor narra um acontecimento curioso, que aqui nos servirá ao desenvolvimento de uma reflexão crítica e conceitual. Na sequência referida, o que vemos são imagens transpostas de outros filmes do mesmo realizador, que nos conta o seguinte:

Uns anos atrás, eu cheguei do cinema [...] num domingo à noite, sentei na mesa da cozinha pra fumar um cigarro e, de repente, eu ouvi um latido que fazia anos que eu não ouvia: era o latido de Nico, o cachorro da casa vizinha. Só tinha um problema: Nico tinha morrido, ele morreu uns dois anos depois de *O som ao redor* ficar pronto. Eu me levantei, ouvindo os uivos e latidos de Nico, e de repente eu entendi que o filme tava passando na Rede Globo, em rede nacional, e que os vizinhos estavam assistindo o filme. E Nico tinha virado um fantasma.

“O apartamento de Setúbal” é o título da primeira das três partes de *Retratos fantasmas*, e nela o diretor articula um acervo de imagens de procedências as mais diversas: registros fotográficos de família, fotografias pessoais do diretor, arquivos da imprensa televisiva, curtas-metragens e, com especial destaque, imagens do longa-metragem *O som ao redor*. O filme, realizado anteriormente pelo mesmo Kleber Mendonça Filho, teve como uma de suas principais locações o tal “apartamento de Setúbal”, propriedade da família do realizador, que serviu para a realização de experimentos e realizações cinematográficas.

Apresentando-se quase como um *making off* de *O som ao redor*, a primeira parte de *Retratos fantasmas* é bem mais que isso. Nela, Kleber propõe uma reflexão que articula — com fina perspicácia — metodologia e afeto. O aspecto afetivo decorre do próprio espaço familiar focalizado, e uma espécie de contingência metodológica vai sendo sugerida entre um e outro evento em tela. É o que se evidencia quando o diretor comenta a “ideia meio boba” de fotografar a rua à noite sem iluminação cinematográfica, ficando por fim dissuadido diante dos resultados obtidos. Enquanto acompanhamos as imagens registradas, sem e com iluminação especial, o realizador arremata: “É quando você junta o normal com a imagem do cinema, e aí fica com a cara de um filme”.

A narrativa de *Retratos fantasmas*, cujas três partes se elaboram na articulação do “normal” com “a imagem do cinema”, vai trazendo *presenças fantasmáticas* à superfície do filme. Essas presenças se insinuam inicialmente em elementos aparentemente fortuitos daquilo que o realizador designa como “o normal”: fotografias de um arquivo pessoal que registram imagens capturadas no apartamento de sua família. Em uma delas, surge uma figura desconhecida, que parece sugerir a captura imprevista de um fantasma: “Eu não sei até hoje como essa figura veio parar na minha câmera nem no meu filme” [15:18].

“Durante muitos anos, eu fotografei o apartamento [de Setúbal] e a vizinhança, e uma vez eu tirei a foto de um fantasma”. É assim que a voz *off* do realizador faz referência, verbalizado pela primeira vez de modo explícito, a uma tal presença fantasmática,

capturada como que casualmente. Essa aparente casualidade do fato fantástico (ou *mediúnico?*), no entanto, não deixa de sugerir *o tipo de real* muito próprio das narrativas ficcionais do realizador pernambucano. “Trata-se [...] das margens onde a ficção acolhe o mundo dos seres e das situações que estavam anteriormente nas suas beiradas: os acontecimentos insignificantes da existência cotidiana ou a brutalidade de um real que não se deixa incluir” (Rancière, 2021a, p. 14). Algo que se aproxima daquelas “informações que não ficaram na história”, referidas por uma das personagens de *Retratos fantasmas*<sup>1</sup>.

Nossa análise, no entanto, não se detém na narrativa desse mais recente filme do realizador pernambucano, filme que se apresenta como documentário. O que dele destacamos nos servirá antes como chave de leitura das narrativas ficcionais de *O som ao redor* (2012) e de *Aquarius* (2016). O que buscaremos nesses filmes é o que neles parece figurar uma série de retratos da cordialidade do nosso cotidiano, daquilo que seria uma suposta “contribuição brasileira para a civilização” (Holanda, 1995, p. 146) — e alguns de seus fantasmas. Na fabulação dos dois longas ficcionais, deparamo-nos com uma fantasmagoria que parece figurar “uma carga bem forte de Brasil” — fantasmas do “homem cordial”, que se supôs “um traço definido do caráter brasileiro” (Holanda, 1995, p. 146), e fantasmas daqueles que *cordialmente* são excluídos ou apagados.

O cinema pode não apenas projetar fantasmas no cotidiano — como aliás ficara sugerido na cena aqui citada, em que o realizador constata que “Nico [o cachorro que atua em *O som ao redor*] tinha virado um fantasma”. A *fábula cinematográfica* pode também colocar em cena fantasmas que a cordialidade nossa de cada dia pretende empurrar para além das *margens* — apagamento que se processa tanto na “experiência corriqueira” do cotidiano quanto na “racionalidade ficcional” da própria fabulação cinematográfica. “O cinema está em todas as partes” — é o que sugere um dos cartazes de *Retratos fantasmas*, sugestão que não deixa de ter certa fulguração fantasmática<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A referência a “informações que não ficaram na história” é apresentada por Joselice Jucá, mãe do realizador, que aparece em registro filmado de entrevista (para a Rede Globo, em 1981) sobre “a técnica da história oral”; Kleber informa ainda que Joselice era historiadora e “estudou os abolicionistas Joaquim Nabuco e André Rebouças no Brasil do século XIX”. E acrescenta: “Na Fundação Joaquim Nabuco, onde trabalhava, brincavam que ela traía Nabuco com Rebouças, de quem ela tinha uma gravura emoldurada na parede de casa. Joselice dizia que essa piada tem *uma carga bem forte de Brasil*”. *O som ao redor* é dedicado a Joselice.

<sup>2</sup> Há neste parágrafo uma evocação de *As margens da ficção*, de Jacques Rancière, que logo no início explicita: “Nossos contemporâneos já quase não escrevem tragédias em versos, mas é fácil verificar que os

## Era uma vez no engenho

Colagem de imagens, gravuras e fotografias históricas da Zona da Mata de Pernambuco. Engenhos, cana-de-açúcar e trabalhadores rurais. As imagens nos levam gradual e cronologicamente em direção ao passado, com registros em preto e branco do fotojornalismo de décadas recentes e gravuras dos séculos XVIII e XIX. Em determinado momento, cercas são temas recorrentes nas imagens, e a montagem cresce em ritmo (p. 45).

É assim que o roteiro de *O som ao redor* esboça sua abertura, que não irá corresponder exatamente ao que visualizamos no início do filme realizado. O que na montagem restará das indicações do roteiro para a abertura são as “fotografias históricas da Zona da Mata de Pernambuco”, que de fato nos levam “em direção ao passado”. Passado, no entanto, que se delineia na evidência sugestiva de “registros [...] do fotojornalismo de décadas recentes”, ficando as “gravuras dos séculos XVIII e XIX” fora do filme que se projeta em tela (pouco mais ou menos que *fantasmas*). No momento contemporâneo que será representado no filme, bem poderiam figurar assombrações de séculos coloniais — mas as imagens de “décadas recentes” serão o bastante para a fabulação encenada “no labirinto que é o bairro de Setúbal” em 2010.

Do momento inicial da abertura, em que a fabulação se propõe partir de imagens fotográficas de arquivo (que por si já projeta seus *fantasmas*), até a peripécia final, que desestabiliza o andamento cordial de crônica urbana de bairro recifense (Setúbal), o que transparece é “a presença do passado no presente dentro do truncado processo de modernização brasileira” (Xavier, 2020, p. 23). A antiga área de mangue, agora ocupada pela presença quase absoluta de uma verticalidade imponente (no número de andares e nos nomes que batizam os prédios), apresenta-se com feição labiríntica e é agora domínio de uma família considerada “gente grande, de dinheiro”, proprietária de velhas terras de engenho no interior do Estado<sup>3</sup>.

---

princípios aristotélicos da racionalidade ficcional continuam formando hoje a matriz estável do saber que as nossas sociedades projetam sobre si mesmas” (Rancière, 2021a, p. 8).

<sup>3</sup> No roteiro de *O som ao redor*, João (o neto de Francisco) explica para Sofia: “Essa área era do meu avô, que virou um loteamento, que viraram casas, que agora estão quase todas derrubadas, e quase tudo é edifício. Muita coisa ainda é da família, que é do interior, de Bonito, de um engenho. Meu avô ganhou esses terrenos num jogo, nos anos 50, na época em que Setúbal era descampado, área de mangue. Ele mora na cobertura, na entrada da rua” (Mendonça Filho, 2020, p. 97).



Imagem 2 – *O som ao redor*. Acervo fotográfico da cordialidade senhorial.

A narrativa de *O som ao redor* se articula em três capítulos (“Cães de guarda”, “Guardas noturnos” e “Guarda-costas”), articulação que se dá também com a narrativa de *Aquarius*. Os títulos são sugestivos da cordialidade cotidiana que condiciona as relações entre os personagens da crônica, e poderiam sugerir uma coesão romanesca ou literária em sua articulação. Sobre esse aspecto, parece pertinente considerar o que o realizador indica: “A origem aparentemente literária dessas divisões me sugere uma traição da literatura pelo próprio cinema. Vejo esses capítulos como efeitos especiais ópticos que surgiram de pedidos da montagem” (Mendonça Filho, 2020, p. 12).

Kleber Mendonça Filho evidencia, pouco adiante em seu texto, que a articulação em capítulos atendeu a “questões de ritmo, força e pontuação dramática” (Mendonça Filho, 2020, p. 12), ainda que possam sugerir suposta origem literária. Essa indicação, que se coloca singelamente nas páginas iniciais da edição de *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*, parece-nos significativa. O realizador fala de “traição da literatura”, e cremos que isso possa evocar uma presença fantasmática da formação moderna do cinema brasileiro: a de certa imposição de credenciais literárias na cinematografia nacional — o que, décadas atrás, foi problematizado em síntese paródica da famigerada divisa do cinema novo, por voz crítica das mais agudas do seu tempo, a de Beatriz Nascimento: “uma câmera nas mãos e uma tese na cabeça” (Nascimento, 2022, p. 58).

O realizador acrescenta, por fim, que a projeção, na narrativa de *O som ao redor*, de uma estrutura em capítulos — “efeitos especiais ópticos” —, proporciona ao filme “certa beleza de um sentimento literário estampado na tela” (Mendonça Filho, 2020, p.

12). Daí a sugerida “traição da literatura pelo próprio cinema”, que representaria passo adiante na concepção crítica posta em tela. Uma espécie de via alternativa pela qual o cinema pode se redescobrir, “sem repetir as estruturas de outras artes” (para retomar as palavras de Jomard Muniz de Britto em entrevista concedida em 1960, em que fala sobre cinema): “tudo que tiver uma aparência de seriedade fica legitimado, embora seja mais pintura, teatro ou literatura do que realmente cinema” (Britto, 2013, p. 16).

“O cinema está em todas as partes”, sugere o letreiro no cartaz de *Retratos fantasmas*. E a virtual presença do próprio cinema na fabulação de *O som ao redor* nos parece crucial para relativizar um antigo “complexo de intelectuais” (Britto, 2013, p. 47) — que se identifica justamente com aquela “tese na cabeça” de que falava Beatriz Nascimento. “Como seria um filme sobre um engenho de cana pernambucano clássico, mas transplantado para uma rua moderna urbana no Recife, sem jamais falar isso para os espectadores?” — questiona o realizador. Sem “tese na cabeça”, talvez estivesse sugerida uma resposta. E com o compromisso inventivo de que “o cinema permanecerá cinema” (para retomarmos ideias de Jomard Muniz de Britto, em entrevista já referida).



Imagem 3 – *O som ao redor*. Fachada de cinema no interior de Pernambuco.

Como indica o próprio realizador, o filme retrata “situações corriqueiras da vida, os fantasmas das classes que se toleram, ou se exploram e são exploradas” (Mendonça Filho, 2020, p. 14). Na concepção dessa narrativa, que evita “repetir as estruturas de outras artes”, é mesmo do cinema que se projeta um fio deflagrador da fabulação. Ainda articulando indicações de Kleber acerca de seu primeiro longa-metragem, valerá seguir pouco mais suas palavras em torno de roteiros seus: “Eduardo Coutinho e João Pedro

Teixeira não são citados no roteiro nem no filme, mas estão presentes desde a primeira fotografia de arquivo. O cabra marcado para morrer agora é o mandante de crimes do campo, no Brasil” (Mendonça Filho, 2020, p. 14).

*Cabra marcado para morrer* (1984), o filme fundamental de Eduardo Coutinho, será muito mais determinante na fabulação de *O som ao redor* que a clássica sociologia romanesca que decantou “a nostalgia dos meninos de engenho” (Britto, 2013, p. 47). O filme em torno de João Pedro Teixeira — homem negro, um dos fundadores das Ligas Camponesas na Paraíba, assassinado a mando de latifundiários da região em abril de 1962 — constitui uma das denúncias mais contundentes do “truncado processo de modernização brasileira” (Xavier, 2020, p. 23), com sua *cordial* violência cotidiana. O que é bem a contraparte do que o famigerado mito da democracia racial procura esconder — seus fantasmas<sup>4</sup>.

Como revela o próprio realizador, o “cabra marcado para morrer agora é o mandante de crimes do campo”. O clássico latifundiário criminoso, antigo senhor de engenho arruinado, e agora instalado no “labirinto que é o bairro de Setúbal”, mal percebe que as condições para seu cordial domínio se transformaram radicalmente. Nessa figuração do revide, por parte de quem foi vitimado pela criminalidade senhorial, outras referências cinematográficas são também fundamentais para a fabulação em tela — como é o caso de *Era uma vez no Oeste* (1968), clássico faroeste de Sergio Leone. A virtual presença do documentário de Eduardo Coutinho, que dá o tom crítico e reivindicatório à fabulação de *O som ao redor*, convive com a presença virtual do filme de Sergio Leone, que parcialmente sugere a fabulação e o imaginário do primeiro longa-metragem de Kleber Mendonça Filho<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Em *Cabra marcado para morrer* (1984), Eduardo Coutinho faz referência à notícia publicada no *Diário de Pernambuco* de 7 de abril de 1964, na qual grotescamente se relatava a apreensão do material de filmagem no engenho Galileia: “A película ensinava como os camponeses deviam agir de sangue frio, sem remorso ou sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação [...]. Enquanto isso, um sociólogo pernambucano, que pediu para omitir seu nome, iniciou a elaboração de um plano a ser aplicado ao referido Engenho, a fim de ajudar na mais rápida possível recuperação moral e social da sub-raça a que os comunistas quiseram reduzir os camponeses de Galileia” (*Diário de Pernambuco*, 7 de abril de 1964).

<sup>5</sup> O contexto contemporâneo, nesse sentido, distancia-se radicalmente da cinematografia anterior ao cinema novo, período sobre o qual reflete José Carlos Avellar: “O real, então, importava pouco como matéria-prima. A informação que servia de base vinha do próprio cinema. A atitude era acadêmica. Escolhido determinado assunto, ele era trabalhado de modo a se encaixar numa forma já pronta” (Avellar, 1986, p. 66). Será válido lembrar ainda que o filme de Sergio Leone conta a história de uma disputa de terras e de um misterioso pistoleiro movido pelo desejo de vingança. No roteiro de *O som ao redor*, mais de uma

Nas palavras de Gilberto Freyre, “no Recife o sobrenatural é sobretudo uma perseguição do presente pelo passado” (Freyre, 1987, p. 18) — e, nesse caso, podemos concordar com o sociólogo/romancista pernambucano. Mas o que não caberia na sociologia *proustiana* de Freyre, e que o filme em tela atualiza, é uma mais radical insubordinação de antigos subalternos, que podem agora virar o jogo da violenta cordialidade cotidiana, entre campo e cidade, no Brasil contemporâneo. “Não há violência explícita no filme, embora ele seja, a meu ver, um relato extremamente violento” (Mendonça Filho, 2020, p. 14), pontua o cineasta pernambucano. Relato violento que põe em xeque “nossa [suposta] continuidade social” — que para Freyre representaria o “caráter brasileiro”, expresso com mais clareza justamente no território *cordial* das casas-grandes<sup>6</sup>.



Imagem 4 – *O som ao redor*. Francisco, João e Sofia almoçam na casa-grande.

A figuração da casa-grande no filme, aliás, é mais uma das aparições fantasmáticas desse “relato extremamente violento”. A terceira parte da narrativa — “Guarda-costas” — tem início em espaço até então evocado apenas: o que resta da antiga casa-grande de

---

sequência indica “close-up Leone” (Mendonça Filho, 2020, p. 102), em alusão, sobretudo, ao clássico *Era uma vez no Oeste* (1968).

<sup>6</sup> “A história social da casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro: da sua vida doméstica, conjugal, sob o patriarcalismo escravocrata e polígamo; da sua vida de menino; do seu cristianismo reduzido à religião de família e influenciado pelas crendices da senzala. O estudo da história íntima de um povo tem alguma coisa de introspecção proustiana” (Freyre, 2006, p. 44). A “introspecção proustiana”, referida por Freyre, já sugere a consideração crítica de Muniz Sodré: “Freyre [...] não consegue enxergar a dimensão da regra simbólica, do jogo das aparências, da ordenação ritualística. Da janela de sua casa-grande, ele deixa de perceber que a instituição da senzala não é uma forma negra” (Sodré, 2023, p. 120). As autênticas formas negras, bem pouco visíveis para olhos senhoriais, se projetarão como mais uma das *assombrações* das casas-grandes.

Francisco (W.J. Solha), o patriarca da família, em Bonito. Depois de uma visão aérea em que brilha algum bucolismo matinal, acompanhamos perspectiva de quem chega de carro, por estrada de terra, frente a alpendre de velha casa-grande. Postado diante de sua propriedade, o patriarca aguarda a chegada, que na sequência saberemos ser do neto de Francisco, João (Gustavo Jahn), e de Sofia (Irma Brown), sua namorada. A casa evidencia um claro vazio, que parece ser antes de tudo morada das figuras que aparecem em retratos pendurados nas paredes caiadas.

Logo depois da chegada de João e de Sofia aos domínios rurais da família, o que vemos é o casal de namorados com o patriarca, sentado à cabeceira da mesa em torno da qual estão os três. Além deles, apenas dois cachorros pretos que rodeiam a mesa, atraídos pelas migalhas que Francisco distribui (em representação de família brasileira à mesa, à maneira de Debret), e faces em fotografias fixadas nas paredes. O velho casarão patriarcal, além de decadente, apresenta-se esvaziado de presenças humanas, nesta e nas sequências seguintes que se passam no espaço da casa-grande — o que contrasta claramente com o número de serviçais em constante atividade nos domínios urbanos do patriarca Francisco, em Setúbal.

Pouco adiante, ainda na zona rural de Bonito, João e Sofia passeiam pela vizinhança e passam por uma escola primária em que crianças vocalizam um enérgico silabário (“TRA... TRA... TRA...TRA...”). Acompanhamos também a passagem do casal pelas ruínas de um velho cinema tomado por matagal, momento em que escutamos, com João e Sofia, a banda sonora de clássicos fantasmas cinematográficos, que ali um dia foram projetados. “O cinema está em todas as partes”, e seus fantasmas se juntam aqui a toda uma linhagem de fantasmas próprios das casas-grandes, dominadas por uma cordial “justiça patriarcal” (Freyre, 2006, p. 41)<sup>7</sup>.

Depois da passagem do casal de namorados pelas ruínas do pequeno cinema agreste, e de ouvirmos os seus fantasmas, em cena estarão novamente Francisco, João e Sofia, dessa vez em banho torrencial de cachoeira (— *cinema é cachoeira?*). A câmera inicialmente focaliza o patriarca e seu neto sob o jorro vertical, e é João quem começa a berrar, seguido logo depois pelo forte grito de Francisco. Sofia entra também sob a

---

<sup>7</sup> O sociólogo proustiano revela “os dois fortes motivos das casas-grandes acabarem sempre mal-assombradas”: um deles é o fato de senhores “enterrarem dentro de casa as joias e o ouro do mesmo modo que os mortos queridos”; e que houve senhor que “mandou enterrar no jardim mais de um negro supliciado por ordem de sua justiça patriarcal” (Freyre, 2006, p. 41).

torrente, e os três surgem enquadrados na força das águas. É ao final da sequência da cachoeira que assombrações ganharão evidência — como a representar a culpada consciência do neto do “mandante de crimes do campo”: a câmera põe João em primeiro plano, e, subitamente, o que passa a jorrar sobre sua cabeça é sangue.



Imagem 5 – *O som ao redor*. João sob o jorro de sangue derramado pela cordialidade.

Entre o “senso de crônica do cotidiano” e o “relato extremamente violento” que o filme alterna, são muitos os fantasmas, do passado e do presente, a pregar assombros naqueles que sentem “a nostalgia dos meninos de engenho”, como também nos seus netos e demais familiares. “O mistério continua conosco” (Freyre, 1987, p. 23), mulheres e homens do século XXI — diríamos em pastiche do sociólogo proustiano, que romanceou o mito da democracia racial (sempre condescendente com a própria imagem, ignorante do revide que virá). “Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra” (Gonzalez, 2020, p. 80), revela Lelia Gonzalez, na intuição certa dos fantasmas que agora vem à cena. Se Freyre dizia que “o folclore recifense talvez fale mais de assombrações do que de revoluções” (Freyre, 1987, p. 12), o cinema de Kleber faz fantasmas evidenciarem o que o mito oculta, para o devido acerto de contas com o que resta de um patriarcado tradicional.

### **Canções de cordialidade**

Há mais de uma referência a *Aquarius* entre aparições que figuram nos *Retratos fantasmas* — documentário que articula sua fabulação recorrendo frequentemente a

filmes anteriores, do próprio Kleber e de outros cineastas pernambucanos citados (Katia Mesel, Claudio Assis, Jomard Muniz de Britto, Fernando Spencer). E é na segunda parte do documentário (“Os cinemas do centro do Recife”) que acompanhamos uma sequência que parece se projetar significativamente sobre a narrativa de *Aquarius*, longa-metragem que tem Clara (Sonia Braga) como protagonista. Aqui, novamente, as aparições do documentário nos servem de chave de leitura — ou antes nos servem de espelhos em que as assombrações que figuram também em *Aquarius* evidenciam sua história.

“É muita história!”, é o que diz em *off* a voz do realizador no início da sequência que destacamos para confrontar com as fantasmagorias da história de Clara, em *Aquarius*. As primeiras imagens da sequência acompanham Kleber entre estantes, e, de uma dessas estantes, ele retira um grande volume encadernado. O realizador está em algum arquivo público, percorre corredores, à maneira da “casa de Kafka”, passa pelo que parecem ser restos de estandartes carnavalescos, entre os quais se lê “beco da memória”, e chega, enfim, à mesa em que vai folhear o volume que tem em mãos. O volume é de edições da imprensa diária pernambucana, e a atenção do realizador logo se depara com coluna social em que figuram “senhoras elegantes”: “Senhora Ricardo Pessoa de Queiroz, Senhora Júlio, Senhora Antiógenes”, ele lê nas legendas sob fotografias um tanto fantasmáticas, e nosso olhar o acompanha percorrendo as folhas dos jornais<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> A coluna social com “senhoras elegantes” representa bem a fantasmagoria de uma sociedade patriarcal, reduzindo mulheres ao anônimo papel de “bela, recatada e do lar”. A sequência em que Kleber percorre corredores e visita fantasmas de um arquivo lembra a sequência de *Aquarius* em que Clara percorre um dos arquivos da cidade, que no roteiro do filme é descrito como “a casa de Kafka” (Mendonça Filho, 2020, p. 199).



Imagem 6 – *Retratos fantasmas*. Os cinemas do centro do Recife.

Da coluna social, em que brilham “senhoras elegantes”, o realizador passa aos anúncios dos cinemas da cidade, muitos deles desaparecidos da paisagem urbana. Pelo que podemos ver nas colunas e anúncios, e pela sugestão do realizador, houve uma “febre King Kong em 1977”. Há também anúncio de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, uma das maiores bilheterias de todos os tempos, com Sonia Braga — e Kleber informa que “umas 150.000 pessoas viram Sonia em *Dona Flor* só no [cinema] Moderno”. É quando Sonia Braga parece se projetar de um momento histórico do cinema brasileiro para o cenário do Recife atual, onde o Moderno já não existe: “Eu terminei filmando uma cena com Sonia Braga, no lugar onde era o Moderno, para o filme que fizemos juntos” [57:30]. Na cena de *Aquarius*, Clara comenta com quem está conversando: “Era um cinemão aqui”<sup>9</sup>.

*Aquarius* conta a história de Clara e de seu embate diante do assédio cordial e cotidiano da especulação imobiliária — a “dolorosa [...] troca de pele de uma cidade, que é reconstruída a partir de demolições e extinções” (Mendonça Filho, 2020, p. 15). A

<sup>9</sup> “O quinto filme brasileiro com maior bilheteria da história, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, teve 10.735.524 de ingressos vendidos. Dirigido por Bruno Barreto e baseado na obra de Jorge Amado, conta com Sônia Braga, José Wilker e Mauro Mendonça como os protagonistas. Considerado um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos pela Abraccine, por 34 anos foi recordista de público no cinema brasileiro, quando em 2010 foi ultrapassado por *Tropa de Elite 2*. Sua história gira em torno de uma professora que recebe visitas do espírito do seu falecido marido enquanto está casada com outro homem” (Disponível em: <https://www.institutodecinema.com.br/mais/conteudo/lista-10-sucessos-de-bilheteria-brasileiros>). É sintomático que o filme de Bruno Barreto tenha sido desbancado pelo filme de José Padilha, em 2010.

narrativa do filme, que se articula em três partes (“O cabelo de Clara”, “O amor de Clara” e “O câncer de Clara”), tem seu ponto de partida em 1980. Nesse primeiro momento, a jovem Clara (Bárbara Colen) aparece em festa de família, em seu apartamento no edifício Aquarius, festa na qual se comemoram os setenta anos de Tia Lúcia (Thaia Perez). O apartamento na praia de Boa Viagem está cheio de gente da família, Clara ao lado do marido Adalberto (Daniel Porpino) e dos filhos, e o que se festeja é a trajetória da tia de setenta anos — que, enquanto ouve as homenagens, devaneia lembrando de momentos de prazer sexual com seu companheiro, já falecido, depois de olhar para uma cômoda que está na sala e que parece evocar suas lembranças. Nesse momento inicial de 1980, ficamos sabendo que, no ano anterior, Clara se curou de um câncer.

Depois das homenagens e dos parabéns à Tia Lúcia, todos dançam ao som de “Toda menina baiana”, de Gilberto Gil, e o plano fixo que nos mostra a sala em festa vai aos poucos (fusão) retratando a mesma sala, 35 anos depois, então vazia, janelas abertas por onde entram a brisa e a luz da manhã. Pouco adiante, será nessa sala que conheceremos a coleção de discos de Clara. A protagonista concede entrevista a duas jovens jornalistas sobre “cultura e tecnologia”, e ficaremos sabendo que Clara pesquisa e escreve sobre música. A coleção de discos da protagonista é o primeiro dos arquivos a figurar no filme. Sobre esse aspecto, é significativo o que o realizador revela: “sempre vi *Aquarius* como um filme sobre arquivos de vários tipos, especialmente os afetivos, o arquivo da casa de cada um e da cidade como organismo vivo” (Mendonça Filho, 2020, p. 15). E um arquivo, quando não nos traga algo “feito uma mensagem na garrafa”, terá sempre alguma coisa de spectral. A coleção de discos de Clara é, em alguma medida, “o coração e a explicação” da protagonista<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> É o próprio realizador quem indica, sobre *Aquarius*: “O arquivo seria o coração e a explicação das coisas e das pessoas” (Mendonça Filho, 2020, p. 15). Jacques Derrida, colocando em cena “uma impressão freudiana” da psicanálise, reflete sobre a noção de arquivo e arquivamento: “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira” (Derrida, 2001, p. 31). E reflete também a presença de fantasmas e da spectralidade dos arquivos: “a estrutura do arquivo é *spectral*” (Derrida, 2001, p. 110). “É feito uma mensagem na garrafa” é expressão de Clara, na entrevista em que conta a história de um disco comprado em sebo, junto ao qual havia encontrado um surpreendente recorte de jornal.



Imagem 7 – *Aquarius*. O registro da cordialidade em álbuns de família.

Um segundo arquivo nos é apresentado já no final da segunda parte do filme (“O amor de Clara”), arquivo dessa vez composto por fotografias de álbuns de família. Na mesma sala em que conhecemos “o coração e a explicação” de Clara, no mesmo apartamento arejado pela luz litorânea, a protagonista está acompanhada do irmão, da cunhada, de netos e sobrinhos, um deles com a noiva e outro com a namorada. Em casa está também Ladjane (Zoraide Coletto), preparando comida na cozinha, empregada doméstica que trabalha na casa de Clara há muitos anos. Clara, seu irmão, Antônio (Buda Lira), e sua cunhada, Fátima, (Paula de Renor) folheiam juntos álbuns e fotografias avulsas. Na mesma sala, um dos sobrinhos também folheia álbuns de fotografia com a noiva, o outro com a namorada passa em revista a coleção de discos da casa.

Uma das primeiras fotografias que provoca comentários de Clara, ao lado do irmão e da cunhada, é bastante reveladora, em sua figuração fantasmática, de certo cotidiano cordial de classe média. Na fotografia estão bem enquadrados Adalberto, falecido marido de Clara, com um de seus filhos ainda bebê no colo — e ao lado de pai e filho está uma mulher negra que, pelo uniforme com que se veste, imaginamos ser a babá da criança. Chama atenção a presença mal-enquadrada da babá, que tem sua cabeça deixada de fora do enquadramento. Clara bate com o dedo indicador na imagem da empregada “como um gato torturando um camundongo” — sugere o roteiro neste ponto da narrativa. A empregada aparece em outras fotografias, sempre com seu uniforme branco, e quase sempre retratada como espécie de “alma penada”, desfocada ou excluída do enquadramento. Clara comenta que “todo mundo adorava ela”, e que ela teria se revelado uma “filha da puta” por ter roubado as joias da casa. A cunhada de Clara conclui a

sequência com uma ponderação doméstica: “É, mas é inevitável, né? A gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando, e assim vai, né?”.

Ainda na mesma sequência, Clara se levanta para pegar mais fotografias em seu quarto — e logo depois dela quem atravessa o corredor feito fantasma é o vulto de mulher negra que mal divisamos, uniforme branco, que reconhecemos ser a mesma mulher negra que aparece nas fotografias, também nelas feito vulto fantasmático. A conversa descontraída continua em torno das imagens fotográficas, destacando pessoas e costumes que desapareceram, até que Ladjane aparece diante de Clara, do irmão e da cunhada, garrafa de vinho na mão para servi-los, e diz: “quero mostrar pra senhora também a foto do meu filho, que eu carrego na carteira”. Em sequência anterior, ficáramos sabendo que o filho de Ladjane, voltando do trabalho em sua moto, foi atropelado e morto por um motorista bêbado, que permaneceu impune. O plano fixo que enquadra Clara, o irmão e a cunhada, quando chega Ladjane, dela mostra apenas o tronco (a cabeça fora do enquadramento, tal como a babá de branco nas fotografias da família) — e, diante da lembrança dolorosa da empregada, o que transparece com grande evidência é um vasto constrangimento silencioso.

O terceiro arquivo, que aparece na terceira parte da narrativa (“O câncer de Clara”), dará à protagonista material de combate para sua investida contra a construtora que cordialmente tem atormentado os seus dias ao longo do filme. Clara encontra Ronaldo (Lula Terra) “no lugar onde era o Moderno”, agora uma grande loja de eletrodomésticos, justamente a cena referida pelo realizador em uma das sequências de *Retratos fantasmas*. Com Ronaldo, Clara se afasta da frente da loja e comenta: “Era um cinemão aqui”. O comentário de Clara frente ao antigo cinema do centro do Recife antecipa, à sua maneira, o testemunho do próprio realizador diante da “dolorosa [...] troca de pele de uma cidade, que é reconstruída a partir de demolições e extinções” (Mendonça Filho, 2020, p. 15). E valeria ainda lembrar a fábula russa referida por Kleber, que possivelmente reverbera na conversa entre a protagonista e seu velho amigo: “A cobra troca de pele, mas não de coração” (Mendonça Filho, 2020, p. 15)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> A conversa entre Clara e Ronaldo, experiente jornalista da imprensa diária do Recife, é bastante reveladora, desde a locação escolhida. Clara comenta “a extensão de vínculos familiares aos círculos de amizade... Uma coisa bem pernambucana, bem brasileira”. E arremata com o adágio local: “Quem não é Cavalcanti é cavalgado”.

O amigo jornalista revela à Clara a existência de documentos que podem lhe servir de trunfo no embate contra os proprietários da construtora — ainda que Ronaldo confesse vínculos de interesse com tal família proprietária. “Uma coisa bem pernambucana, bem brasileira”, ironiza Clara diante do amigo. E é logo depois dessa conversa que a protagonista, acompanhada de sua advogada, visitará um dos arquivos da cidade, na busca de documentos que possam atingir seus antagonistas. Os corredores de estantes altas se assemelham à “casa de Kafka”, como sugere a descrição do roteiro. Clara e sua advogada percorrem corredores guiadas por um funcionário do arquivo, até chegarem ao ponto em que devem estar os documentos: o corredor apontado pelo funcionário, “beco da memória” em pleno caos, onde registros que comprometem o prestígio de homens de bem e de senhoras elegantes restam quase inacessíveis. O “coração e a explicação” dos antagonistas de Clara formam um monturo em um arquivo público da cidade.

Entre “arquivos de vários tipos”, entre o *coração* de Clara e a *explicação* de seus antagonistas, o que transparece é um cotidiano em que a cordialidade estabelece um ordenamento social que produz fantasmas — e “não necessitamos crer em fantasmas para elencar essas possibilidades”, diríamos com Freud. A “mensagem na garrafa” que Clara guarda entre os discos de sua coleção, mensagem que remete ao mundo em 1980, ano em que John Lennon é assassinado e no qual a fabulação de *Aquarius* tem início, parece anunciar uma nova era — que pouco ou nada tem da utopia figurada em *Hair* (1979), o filme de Milos Forman. No Brasil, era ainda tempo de uma ditadura desavergonhada, em que as marcas do tempo permaneciam sendo “a fossa, a fome, a flor, o fim do mundo” (como canta Taiguara na abertura do filme, enquanto antigas fotografias do Recife são exibidas). A cobra voltaria em breve a trocar de pele, *mas obviamente não trocaria de coração*<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Em *Retratos fantasmas*, Kleber comenta sobre *Hair*: “Até hoje, os mais velhos falam da experiência de imagem e som que foi ver *Hair*, de Milos Forman, em 70mm. [...] O governo militar, que definhava na época, deu censura 18 anos. Eles acharam *Hair* subversivo e antimilico. O filme virou um fenômeno no Recife maior que qualquer outra cidade do Brasil. Mais de 200 mil pessoas viram *Hair* no Veneza em quase seis meses” [01:07:50]. *Aquarius*, nome do edifício onde Clara vive e título do filme, é evidente alusão ao filme de Milos Forman.



Imagem 8 – *Aquarius*. Clara diante do lugar em que ficava o Cinema Moderno.

Clara, força mobilizadora da fabulação de *Aquarius*, atravessa o filme de ponta a ponta, em suas três partes. De 1980, depois de vencer um câncer que deixou a marca de seu “cabelinho Elis Regina”, ao momento em que deflagra seu revide, preferindo dar a ter um câncer, acompanhamos o cotidiano de uma protagonista para quem a cordialidade é também uma canção (que não conseguimos ver). Essa trajetória não estará isenta das contradições próprias da classe média brasileira — e as fotografias de família que figuram na segunda parte do filme revelam boa medida dessas contradições. Aliás, é significativo que a protagonista, em suas pesquisas sobre música brasileira, tenha dedicado seu interesse a Heitor Villa-Lobos e sobre sua obra tenha escrito um livro com título sugestivo para nossa análise — *Todas as músicas que não conseguimos ver*. Invisível à maneira dos espectros, a cordialidade — “a contribuição brasileira para a civilização”, como sugeriu Sérgio Buarque de Holanda? — estabelece o ritmo do nosso cotidiano, povoado de fantasmas.

### **E não vai ter *Happy Ende***

O cinema está em todas as partes. Nos domínios de velhos engenhos ou nos centros urbanos de novas metrópoles, a presença do cinema é uma evidência — ainda que, por vezes, fantasmática. Para além dos vestígios de uma presença propriamente arquitetônica, evocação concreta de uma época passada, a busca reiterada pela construção de uma cultura cinematográfica no Brasil, a partir dos anos 1960, foi precariamente propiciando veredas inovadoras *por onde o cinema segue procurando se descobrir*. O desejo de

realizar “retratos brasileiros”, em autêntico contato com a realidade cotidiana do país, permanece como força mobilizadora, agora contornando as mediações de consagrados “intérpretes do Brasil” — passando a colocar em cena aquilo que o mito da democracia racial romanescamente ocultava. E para isso será sempre crucial superar “a tese na cabeça”, como já advertira décadas atrás a perspicácia de Beatriz Nascimento.

“Era um retrato da realidade, borrada pelo cinema de gênero”, comenta o cineasta acerca de *Bacurau* (2019), longa-metragem de Kleber e Juliano Dornelles. De acordo com as palavras do realizador dos filmes que temos analisado, “havia uma vontade de misturar energias distintas: José Mojica Marins com Sam Peckinpah, Glauber com Spielberg, Geraldo Vandré com John Carpenter e Sérgio Ricardo” (Mendonça Filho, 2020, p. 17). As energias relacionadas sugerem com relativa nitidez a feição particular de *Bacurau*, mas o que tomamos como válido para a realização de outros filmes de Kleber é a evidência de uma cultura cinematográfica que propicia o “retrato da realidade” — sem deixar de fora nem mesmo seus fantasmas<sup>13</sup>.

*O som ao redor* e *Aquarius* são “retratos brasileiros” dos mais reveladores que nosso cinema contemporâneo realizou nas duas últimas décadas. A “presença do passado no presente dentro do truncado processo de modernização brasileira” (Xavier, 2020, p. 23) é o que transparece em cada uma das narrativas, sem a mediação tradicional da “tese na cabeça” ou o ranço refinado de “complexo de intelectuais”. E os fantasmas retratados em ambos encarnam uma violência que é cotidiana na sociedade brasileira — enquanto os “intérpretes do Brasil”, com suas teses marcadas por interesses de classe, quiseram definir como caráter da “nossa continuidade social” (Freyre, 2006, p. 45). Os fantasmas trazem de volta o que foi cordialmente recalcado, revelando, enfim, o velho coração da cobra que tantas vezes já trocou de pele.

---

<sup>13</sup> O realizador acrescenta ainda: “Momentos de seca criativa eram resolvidos vendo filme. Algumas sessões que nos destravaram de alguma forma: *Major Dundee* (1965), de Sam Peckinpah; *Zulu* (1964), de Cy Endfield; *Rio Bravo* (1959), de Howard Hawks; *Fort Apache* (1948), de John Ford; *Django* (1966) e *Compañeros* (1970), de Sergio Corbucci; *The Island* (1980), de Michael Ritchie” (Mendonça Filho, 2020, p. 17).



Imagem 9 – *Retratos fantasmas*. Lembranças de cinema na calçada do Trianon.

### Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

FREUD, Sigmund. O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, v. 8. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

GONÇALVES, Marcos Antonio. Assombrações de Apipucos: ‘O som ao redor’ e os antagonismos em perpétuo desequilíbrio. In: *Novos Estudos Cebrap*, v. 39, p. 187–207, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor: Aquarius: Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Tradução Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021a.

RANCIÈRE, Jacques. *Tempos modernos*. Tradução Pedro Taam. São Paulo: n-1 edições, 2021b.

SODRÉ, Muniz. Cultura negra. In: SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2023.

XAVIER, Ismail. Documentando processos de criação. In: MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor: Aquarius: Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

### Filmografia

BARRETO, Bruno. *Dona Flor e seus dois maridos*. 110 min. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976.

COUTINHO, Eduardo. *Cabra marcado para morrer*. 119 min. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1984.

FORMAN, Milos. *Hair*. 121 min. California: MGM Studios, 1979.

LEONE, Sergio. *Once Upon a Time in the West*. 175 min. California: Paramount Pictures, 1968.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Aquarius*. 141 min. Recife: CinemaScopio/Globo Filmes, 2016.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *O som ao redor*. 131 min. Recife: CinemaScopio, 2012.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Retratos fantasmas*. 91 min. Recife: CinemaScopio, 2023.

Recebido em: 01/07/2024  
Aceito em: 23/08/2024

---

<sup>i</sup> **Marcelo Magalhães Leitão** é professor do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará. Realiza pesquisa sobre cinema brasileiro e suas articulações com a literatura e o pensamento brasileiros. Atualmente investiga também a trajetória e o pensamento de Luiz Gama “neste país clássico da liberdade”. **E-mail:** marmagtao@ufc.br