

## **Cinema e cidade: uma análise sobre a construção da imagem da capital pernambucana no curta-metragem “Recife frio”<sup>1</sup>**

Fellipe Luís de Melo FERNANDES<sup>2</sup>

Guilherme Carréra Campos LEAL<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### **Resumo**

Este artigo propõe uma reflexão sobre o curta-metragem brasileiro “Recife frio” (2009), dirigido por Kleber Mendonça Filho. Fazemos uma breve introdução ao trabalho do cineasta pernambucano, destacando a relação contínua entre seus filmes e o Recife, cidade em que vive. A partir disso, investigamos a construção da imagem da cidade, ancorada em um intenso debate contemporâneo sobre urbanismo. De que forma o filme aciona o presente real, em qual regime estético o mesmo está inserido e como se dá essa crítica cinematográfica, disfarçada de cinema de gênero e perpassada pela figura de linguagem da ironia.

**Palavras-chave:** cinema; cidade; estética.

Na cinematografia brasileira contemporânea, a obra do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho parece incidir sobre temáticas intrínsecas ao modo de vida da sociedade pós-capitalista (JAMESON, 1996). A observação da cidade e o posterior diagnóstico de suas mazelas apontam para uma preocupação em filmar o real. A cidade em questão é o Recife e a abordagem de Mendonça Filho quase sempre enlaça esse real via cinema de gênero, o horror, via figura de linguagem, a ironia. Em seu primeiro curta-metragem, “Enjaulado” (1997), um homem entregue ao medo da classe média se faz vítima da própria paranóia, em uma alusão a esse cinema de horror. Dezesesseis anos atrás, os itens medo, classe média e paranóia já se sobressaiam como interesse do cineasta, interesse transformado em estilo no decorrer das décadas seguintes. Em “Eletrodoméstica” (2005), é a mesma classe média recifense a protagonista, ainda enjaulada pelas chaves, portões e grades que delimitam apartamento, área comum e rua, mas, desta vez, fascinada pelo progresso econômico da década de 1990, com o aumento do poder de compra, desejo representado na aquisição de eletrodomésticos.

Em seu primeiro longa-metragem de ficção, Mendonça Filho apura esse olhar. “O som ao redor” (2012) retoma o Recife, seus homens, seu medo, sua classe média, sua paranóia, suas chaves, seus portões e suas grades. Uma rua na região de Setúbal, extremo

---

<sup>1</sup> Trabalho submetido ao GP de Cinema, do DT 4 – Comunicação Audiovisual, do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação do PPGCOM-UFPE.

<sup>3</sup> Mestrando em Comunicação do PPGCOM-UFPE.

sul do bairro de Boa Viagem, Zona Sul do Recife, serve como metonímia à discussão sobre as relações sociais estabelecidas entre as classes sociais, moldadas por uma noção particular de urbanismo. A divisão de classes, a herança do patriarcalismo, a especulação imobiliária, a tensão que prenuncia uma tragédia sempre iminente, o distanciamento e a aproximação exigidos nas relações sociais: o maior trunfo de “O som ao redor” talvez seja ter captado um mal-estar social recifense (que, curiosamente, descobriu-se comum a brasileiros e estrangeiros, vide críticas e prêmios acumulados mundo afora, tendo o filme sido eleito pelo jornal *The New York Times* como um dos dez melhores de 2012). A nosso ver, a construção cinematográfica dessa sensação está amparada em dois pontos: no que a cidade, como personagem, oferece para ser ressignificado como elemento fílmico (suas tensões, sua arquitetura, sua paisagem, etc) e na relação (objetiva e, sobretudo, subjetiva) que o espectador tem em relação à cidade filmada.

Fazendo um recuo temporal, a lógica que foi sendo burilada por Mendonça Filho até “O som ao redor”, já aparece também em seu curta-metragem “Recife frio” (2009), nosso objeto de análise. Em 25 minutos, o que surge na tela como ficção científica se encerra como uma acurada crítica social. A sinopse: no Recife, cidade localizada no nordeste do Brasil, turística, litorânea e solar, uma mudança climática, que já dura sete meses, afeta a até então ordem natural das coisas. Uma frente fria ininterrupta se apoderou do céu da capital de Pernambuco, provocando chuvas e uma queda considerável na temperatura. A premissa pode parecer absurda, uma vez que o Recife possui temperatura média anual de 28°C, mas aos poucos fica claro que não está no termômetro o interesse de Mendonça Filho. Embora apoiado em outro gênero cinematográfico, a ficção científica (ora, o Recife nunca esteve associado a um inverno rigoroso), o curta-metragem nunca abandona a realidade tangível: a ponte entre o “Recife frio” que o filme nos apresenta e o Recife do nosso dia-a-dia, do urbanismo agressivo, dos interesses do mercado imobiliário, da ocupação do espaço público, do conflito entre patrão e empregado (temas, já sabemos, caros ao cineasta) vai sendo erguida aos olhos do espectador. Emulando o formato de um programa jornalístico, o curta-metragem de ficção se revela um estudo da cidade real. Em “Recife frio”, Mendonça Filho articula o que a capital de Pernambuco pode oferecer como imagem, ao ponto de formular sua crítica social a partir da inversão da realidade da cidade. Esta, por sua vez, sendo “um grande cenário de imagens e de linguagens, uma esfera intercambiante de fronteiras de sentido” (PRYSTHON, p. 7, 2006).



Figura 1 – Centro do Recife coberto pela neve, em imagem de “Recife frio”

### **Recife fictício, Recife verdadeiro**

Nossa observação sobre a poética de “Recife frio” ecoa nas palavras da pesquisadora Rosana de Lima Soares (2006). Ela acredita em um conjunto de filmes considerados “híbridos”, que, segundo a própria, “não possuem forte apelo comercial ou produção televisiva e que, possuindo uma postura crítica em relação à sociedade brasileira, não propõem soluções nem otimistas nem pessimistas para seus problemas”, mas apontam “caminhos não apenas para a produção cinematográfica brasileira, mas também para nossa realidade social” (p. 211). Híbridos por misturarem formatos, estarem alheios a hierarquias e não se colocarem como esperançoso ou fatalista.

Detalhemos essa abordagem: “Recife frio” funciona como um falso documentário. Nele, um repórter de um programa intitulado “El mundo en movimiento” vem ao Recife para tentar entender “uma mudança climática que está revolucionando toda uma cultura”, nas palavras do personagem. Sem sucesso, pesquisadores tentam relacionar a queda de um meteorito na praia de Maria Farinha, a 20 km da capital, à diminuição brusca da temperatura. Mas não há explicação aparente para o fenômeno. O repórter, portanto, vem à cidade para investigar o que se passa e como isso está afetando a dinâmica de seus habitantes. Fecha seu primeiro pronunciamento (na abertura do que seria o programa, ou na abertura do que seria o falso documentário, ou na abertura do filme em si), afirmando: “nesta edição, Recife, a cidade que deixou de ser tropical”.

No que diz respeito ao imaginário da capital, temos um “conjunto de referências visuais, sonoras, impressas, de expressões culturais das mais diversas: críticas, elogios, escândalos, belezas naturais, noções de cidadania que geram imagens de aspectos da

cidade” (DUARTE, p. 107, 2006). Mendonça Filho parte do consenso de seus cartões-postais para ressignificá-los. Desse modo, o Capibaribe que aparece não é mais o mesmo, a praia que aparece não é mais a mesma, o artesanato que aparece não é mais o mesmo, a cantoria dos repentistas não é mais a mesma, a previsão do tempo na TV não é mais a mesma e, sobretudo, o uso do espaço público (os shopping centers, por exemplo) e do espaço privado (o interior de um apartamento) vão ganhar outra conotação, que nos faz refletir sobre a realidade original.



Figura 2 – Apresentador do falso documentário, posando em frente às Torres Gêmeas, construídas no centro histórico da capital pernambucana

Em cima dessas oposições, mobilizadas pelo filme e apreendidas pela memória coletiva do público, o documentário, por consequência, vai sendo construído. O estranhamento que a plateia sente diante da tela parece ser o mesmo que os personagens sentem na tela. Como a imagem de um Recife solar cedeu lugar à imagem de um Recife chuvoso? “As cidades incorporam como parte de sua história as circunstâncias geográficas que, juntamente com a tecnologia, moldaram as condições físicas de sua existência” (DUARTE, p. 104, 2006). Paradoxalmente, essa representação fictícia do Recife na tela serve a um movimento de aproximação em relação à cidade. Aproximação, observação e análise. É uma estratégia disponível a realizadores, mas, aqui, acionada com um argumento nada óbvio. “(...) Na narrativa midiática das cidades, ora prevalece uma relação de proximidade absoluta com o real (...), ora as cidades são mero artifício de aproximação ao real, indícios de um referente nem sempre existente”, frisa Prysthon (p. 265, 2006). É o caso de um Recife frio em “Recife frio”. No enredo do filme, ainda que tudo tenha se

transformado a partir de uma mudança climática, ironicamente, muitos desses supostos novos hábitos já parecem familiar à sociedade recifense contemporânea. Passar mais tempo dentro de um centro comercial do que no comércio ao ar livre do centro da cidade, por exemplo, se justificaria em tempos de inverno, mas se mostra uma realidade tropical por excelência. Mendonça Filho nos mostra esses elementos por meio de uma lente que aumenta e deforma, mas que também desnuda a cidade real.

### **As representações do espaço**

Para entender como se dá a construção da imagem do Recife no curta-metragem, sublinhamos alguns apontamos sobre a discussão de tempo e espaço na arte cinematográfica. Não podemos negar que o tempo, grande responsável pela percepção de movimento, é o principal elemento que distingue o cinema das outras artes imagéticas. Podemos considerar que a ele cabe construir a essência do cinema, funcionando como sua matéria-prima (TARKOVSKI, 2002). No entanto, como arte figurativa, o cinema mantém também incontornável dependência da noção de espaço. É sabido, desde o início da representação pictórica que o homem se debruça sobre a problemática da representação espacial. Tentar codificar uma paisagem e transformá-la em imagem impulsionou diversos avanços técnicos na pintura, por exemplo, como a elaboração da perspectiva. Com o desenvolvimento tecnológico, o cinema passou a ocupar papel central no debate sobre a construção imagética de um determinado espaço. As primeiras imagens em movimento exibidas pelos irmãos Lumière, por exemplo, já estavam firmemente ancoradas em um referencial de espaço – explícitos, inclusive, no título de algumas obras: “L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat” e “La sortie de l’usine Lumière à Lyon”, ambas de 1895. Em tradução livre, “A chegada de um trem na estação de La Ciotat” e “A saída da usina Lumière em Lyon”. O teórico francês Marcel Martin analisou a relação estrutural entre tempo, espaço e cinema e fez a seguinte proposição quanto à essência desta arte:

Podemos afirmar, portanto, que o universo fílmico é um complexo espaço-tempo (ou ainda, um continuum espaço-duração) em que a natureza do espaço não é fundamentalmente modificada (mas apenas nossas possibilidades de experimentá-lo e percorrê-lo), ao passo que a duração desfruta aí de uma liberdade e uma fluidez absolutas [...]. (MARTIN, 2013, p. 224).

Publicado originalmente em meados da década de 1950, a teoria de Martin (2013) leva em consideração uma representação simplificada do espaço. Pouco mais de três

décadas depois, no fim dos anos 1980, quando os estudos de cinema já haviam se consolidado academicamente, um conterrâneo de Martin se propôs a aprofundar essa relação entre cinema e espaço. É Jacques Aumont (2002) quem chega a fazer a afirmação que Martin se dedicou a refutar: “Trata-se simplesmente, agora, de considerar o cinema como uma arte do espaço” (p. 141). A principal diferença entre os olhares de Martin (2013) e Aumont (2002) está na maneira como o segundo entende a própria percepção do espaço. Aumont (2002), inclusive, subverte a ideia original do filósofo Immanuel Kant (1724-1804), que o entendia como categoria natural, como noção inata ao homem:

Dizer do espaço que ele é visto não é, com efeito, senão uma enorme facilidade de linguagem: o espaço não é um percepto, como são o movimento ou a luz, ele não é visto diretamente, e sim construído, a partir de percepções visuais, como também cinéticas e táteis. Ver o espaço seria portanto interpretar, à custa de uma construção já complexa, um certo número de informações visuais (p. 142).

Nas últimas décadas, a análise da espacialização tem sido valorizada nos estudos de cultura e sociedade. Desse modo, o estudo da representação do espaço no cinema tanto referencia a própria linguagem específica dessa arte, já que podemos considerá-la como uma arte do espaço, quanto nos ajuda a compreender questões socioculturais referentes à própria noção de espaço. Mais do que isso, o cinema se revela como expressão cultural propícia a esse tipo de análise, como aponta Mark Shiel (2001): “[...] cinema is the ideal cultural form through which to examine spatialization precisely because of cinema’s status as a peculiarly spatial form of culture” (p. 5). Em tradução livre, “o cinema é a forma cultural ideal pela qual se examina precisamente a espacialização por conta de o status do cinema ser peculiarmente uma forma espacial da cultura”.

Seguindo esse raciocínio, não seria errado deduzir que, diante das escolhas estéticas, técnicas e temáticas de cada artista, algumas obras privilegiam e potencializam a relação estrutural do cinema com o espaço. Filmes como “Taxi driver” (1976), de Martin Scorsese, e “Noivo neurótico, noiva nervosa” (1971), de Woody Allen, transformam a cidade de Nova York em um personagem, por exemplo, que disputa o posto de protagonista com os atores principais desses longas-metragens. E produções como “Arca russa” (2002), de Alexander Sokurov, e “Ano passado em Marienbad” (1961), de Alain Resnais, vão além, estabelecendo relações estreitas entre a representação do espaço filmado e a construção da narrativa, uma vez que a história fica suscetível à forma como esse espaço é apresentado.

Nesse sentido, acreditamos que “Recife frio” enquadra-se na categoria de filmes que são criados com o intuito de construir uma paisagem específica. A cidade, presente desde o título, é o ponto de partida e de chegada de Mendonça Filho. A manipulação dos gêneros cinematográficos, seja ficção científica, seja documentário, servem, aqui, como veículo estético de uma crítica social fundamentada em uma análise urbanística e cultural da cidade. Esse olhar, que questiona o modo como a própria cidade vem se estruturando e procura analisar como a arquitetura reflete as relações sociais, diz muito a respeito do atual momento vivido pelo cinema pernambucano, que deu origem a filmes, como “Eiffel” (2008), de Luiz Joaquim, “Menino aranha” (2008), de Mariana Lacerda, “Um lugar ao sol” (2009), de Gabriel Mascaro, e “Praça Walt Disney” (2011), de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira. Essa relação merece desdobramento por ser fundamental à construção da imagem do Recife na tela.

Particularmente, duas construções espaciais chamam a atenção no curta-metragem, para além da construção da imagem da cidade em si. Já citadas neste texto, as sequências enfatizam o uso do shopping center e de um apartamento de classe média alta, após a mudança climática. No primeiro caso, em decorrência da brusca queda de temperatura, a população local teria esvaziado as ruas e preenchido os corredores dos centros comerciais, como se para se proteger do frio. A estratégia de deslocar a função do espaço shopping é irônica: independentemente do frio, a população vem lotando espaços privados como aquele, habitualmente. Um sintoma de que a cidade real esfriou a relação de seus cidadãos com as áreas públicas, verdes, livres.

Um pouco antes, é o apartamento de classe média alta que deixa escapar, por meio de seu espaço, formas de se relacionar. Na avenida mais cara da cidade, a família Nogueira anuncia que está deixando o edifício por conta do frio que vem enfrentando, por morar diante do mar. Antes de sair, no entanto, o programa de TV percebe uma situação embaraçosa em relação à família e sua empregada. O quarto da serviçal, sempre localizado na área de serviço da casa, se transformou no melhor cômodo: é longe da varanda, onde o sol se põe, sem janela e menor (uma senzala moderna, sugere o filme). Devido à queda de temperatura, ironicamente, o ambiente torna-se o mais desejado. “Esse quarto aqui é mais quente que o meu antigo”, diz o adolescente, enquanto Gleice, a empregada doméstica, olha para ele. Em um quarto maior, ela se sente com frio o tempo todo. “É um peixe fora d’água”, como faz questão de dizer a senhora de engenho/patroa. “Ela não está acostumada a viver em uma suíte”.

## **Crise urbana**

O crescimento econômico que o estado de Pernambuco vem desfrutando nas últimas décadas foi acompanhado por uma rápida verticalização do espaço urbano da capital. Um estudo feito pela Emporis, empresa alemã que pesquisa o desenvolvimento urbano das metrópoles, indicou que o Recife ocupa o terceiro lugar no ranking brasileiro de cidades que possuem os prédios mais altos e o 21º lugar no ranking mundial (ZIRPOLI; PASSOS, 2011). Essa verticalização funciona como a expressão de uma ideia de progresso que prioriza a capitalização do solo em detrimento do bem estar social. E sua velocidade impressiona e desnorteia: 19 dos 20 prédios mais altos da cidade erguidos até 2011 haviam sido construídos entre 2001 e 2010. Como resultado, um crescimento urbano desordenado guiado pelas leis de mercado. Não há como dissociar a recente safra de filmes pernambucanos desse contexto histórico.

Nos últimos anos, enquanto alguns setores da sociedade civil (Direitos Urbanos, Ocupa Estelita, Bicicletada Recife, entre outros) passaram a protestar de maneira sistemática contra essa visão de desenvolvimento, que parece transformar espaços públicos em privados e não privilegia a cidade como lugar de convivência, a produção cinematográfica local, com um histórico de filmes com temáticas sociais, teve um papel ativo nesse embate, com obras preocupadas em refletir esse cenário urbano.

Recife ocupa o cinema e o cinema ocupa o Recife. Dispostos a repensarem a forma como o projeto de desenvolvimento urbano vem sendo conduzido, apontando contradições e propondo alternativas aos empreendimentos, cineastas vêm se reunindo, inclusive com diversos segmentos da sociedade, de maneira sistemática, todos acusando a própria prefeitura de ter se transformado num mero balcão imobiliário. [...] O cinema pernambucano está prontamente mobilizado contra a construção desenfreada de edifícios, muitos dos quais sem estudos de impacto ambiental e que anotam efeitos ampliados na vida coletiva, formulando uma urbanização – ou desurbanização – que desumaniza o espaço compartilhado da cidade (MENDONÇA; ALMEIDA, 2012).

Em entrevista concedida a Fellipe Fernandes (2012), Mendonça Filho falou sobre o papel do artista de desconstruir o olhar que se tem sobre a cidade e provocar novas percepções. Nesse sentido, ao transformar o clima da cidade do Recife em seu curta-metragem, ele nos força a olhar sobre o estabelecido. Entre tantos questionamentos que o filme levanta sobre a identidade cultural da cidade, um pode ser emblemático para desconstruir nossa visão pré-estabelecida: até onde essa é uma cidade tropical? “Recife

frio” parece constatar que temos praia, mas que ela tem tubarões; que temos ruas, mas que as mesmas estão vazias em comparação aos shopping centers; que temos Papai Noel, mas que a indumentária que ele veste em nada tem a ver com o clima em que ele vive; que temos um casario secular, mas que prédios espelhados se alastram horizontal e verticalmente. Isso torna mais complexa a ideia de uma cidade vendida nos souvenirs ou nas propagandas reproduzidas em “Recife frio”.

As sociedades da modernidade tardia, (...), são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos” (HALL, p. 17, 2006).

No Recife, agora frio, o céu está sempre nublado e o clima hostil subverte a lógica da cidade como espaço destinado à promoção do encontro, ainda que esse encontro possa gerar tensões (FERNANDES, 2005).

### **O regime estético de “Recife frio”**

No cinema, as imagens se desdobram. São “antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (RANCIÈRE, p. 14, 2012). A citação anterior nos debruça sobre o pensamento do teórico francês Jacques Rancière, defensor de uma ruptura com o regime representativo da arte e da instauração do regime estético da arte, aquele que “se dá quando as palavras e as formas, o dizível o visível, o visível e o invisível se relacionam uns aos outros segundo novos procedimentos”. Ele acredita que a imagem a partir do século XIX não mais decodifica um pensamento, mas, sim, passa a ser “uma maneira como as próprias coisas falam e se calam” (p. 21-22), não como uma oposição à figuração, mas como um novo modo de inteligibilidade. A crença nesse sistema de pensar, criar e realizar uma imagem e de apreender, refletir e reagir a ela parece guiar o falso documentário de Mendonça Filho. Diferentemente do que acontece no regime das representações, onde deve haver um encadeamento narrativo pré-definido e uma imagem necessariamente correspondendo a uma ideia pré-determinada, o cinema pós-moderno contestaria essa absolutização. “O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, p. 33-34, 2005). Esse abandono de toda e qualquer regra específica corresponde, inclusive, ao formato do curta-metragem: se pretende um documentário (narração em *off*, repórter em frente à câmera, enquadramentos televisivos, entrevistador X

entrevistado, etc), mas se trata de uma ficção. Em detrimento da “racionalidade da intriga”, vale mais o “efeito sensível do espetáculo” (RANCIÈRE, p. 8, 2013).

Aproximando-nos do raciocínio de Jacques Rancière, é importante destacar que “o regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte. (...) O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo” (RANCIÈRE, p. 36, 2005). Dito isso, fica mais fácil perceber a relação de oposição que “Recife frio” sustenta entre o presente e o passado: o desejo de, fincado no presente, remeter ao passado. Essa oposição, já assinalada, entre o que era solar e se tornou chuvoso, entre o que significava antes e não significa mais, é levada à tela pelo canal da ironia. A equação, enfim, se fecha: a fim de exemplificar os contrastes, a figura de linguagem da ironia é acionada, sedimentando o discurso crítico do filme.

Na entrevista a Fellipe Fernandes (2012), a ironia também se faz presente no discurso do próprio cineasta. Mendonça Filho afirma que, embora “feia”, a arquitetura em voga fotografa “bem”, justificando a recorrência em suas obras de críticas a muros altos, calçadas estreitas, prédios espelhados e pastilhas de porcelana em substituição às casas de jardim e quintal, cada vez mais raras no Recife. Ao analisar essa afirmativa, podemos entender que, para ele, algo que pode ser fotografado não é, necessariamente, belo. Na verdade, o que ele tenta explicar é que a experiência estética que uma imagem de uma arquitetura questionável é capaz de proporcionar é mais impactante, e talvez por isso mais atrativa. Ou seja, as imagens desses portões automáticos, das ruas cheias de prédios e vazias de pedestres parecem ser capazes de estimular um número ainda maior de relações entre o dizível e o visível, de que fala Rancière (2012).

É a partir das relações estimuladas por essas imagens que podemos refletir sobre alguns dos problemas das cidades contemporâneas, questionando, inclusive, suas identidades culturais. Diante do jogo de significados estabelecidos entre o dizível e o visível presente em “Recife frio” podemos inferir, por exemplo, que a ideia de progresso que guia o planejamento urbano da cidade está relacionada a um modelo antigo, como se preso à uma lógica que não dialoga com a cidade. De uma forma ou de outra, essa celeuma sempre esteve presente. Como aponta Prysthon (2006), “as cidades latino-americanas sempre buscaram modelos de urbanidade e de modernidade”, (p. 255). Ao tratar da relação entre as obras de arte e a paisagem urbana, Nelson Brissac Peixoto faz uma pergunta fundamental, que é o subtexto, a questão que norteia a leitura de “Recife frio”: “Essas paisagens seriam

capazes de revelar a alma das cidades – o horizonte do nosso tempo – perdida na indistinção arquitetônica e na crise urbana?” (PEIXOTO, 2003, p. 15).



Figura 3 – Close em Lia de Itamaracá, personagem retratado pelo curta-metragem

### **A memória afetiva por trás do filme**

A lógica cinematográfica de “Recife frio” se apóia na memória coletiva do público. Na verdade, o curta-metragem faz uso de uma memória urbana para incitar a memória coletiva do público. Mais ainda, manuseia os falsos depoimentos colhidos para o falso documentário que é o filme em si, para que, em suas lembranças sobre o passado tropical da cidade, a memória urbana venha à tona e se comunique com a memória coletiva desse público. Dessa relação, nasce uma espécie de memória afetiva, um dos pilares do filme. Para Rancière (2013), “uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (p. 159). Ao entender o regime estético das artes como um novo regime em relação ao antigo, reitera o movimento de volta ao passado característico da pós-modernidade (JAMESON, 1996). Essa preocupação com o tempo pretérito é um sintoma incontestável. “Há alguns anos vários autores (HUYSSSEN, 2000; SARLO, 2007) vêm identificando na sociedade contemporânea um fenômeno cultural caracterizado por uma obsessão pelo tema da memória, chamado por alguns de ‘cultura da memória’” (CRUZ, p. 104, 2013).

O termo citado pela pesquisadora Nina Velasco e Cruz (2013), na verdade, é uma referência ao trabalho de outra pesquisadora, Beatriz Sarlo (2007). A teórica argentina está preocupada em tensionar a inquietação do presente em relação às lacunas do passado. Essa

tensão, por sua vez, encontraria eco na atual tendência acadêmica e no mercado de bens simbólicos que revalorizam a subjetividade, a primeira pessoa como narração e a equiparação da História Oficial e das histórias múltiplas. O imbricamento sobre passado e presente, história e memória, obviamente, não sugere ponto pacífico. No parágrafo inicial de “Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva” (2007), vem o posicionamento categórico de Sarlo (2007):

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum (p. 9).

O conflito, portanto, está presente todo o tempo: no discurso, na imagem, no cinema que é “Recife frio”, se o tomamos como produto inserido nesse contexto sócio-histórico. Ao articular memória narrativa e memória coletiva, nas palavras de Sarlo (2007), “poderíamos dizer que o passado *se faz presente*” [grifo da autora]. É esse passado, essa memória afetiva que sustenta parte do discurso do filme. Em relação ao que se rememora neste curta-metragem especificamente, o mais curioso é que a lembrança vem como oposição. Afinal, lembra-se de algo, algum costume, alguma paisagem, que já não existe mais na cidade representada em “Recife frio”. Ao contrastar dois Recifes, Mendonça Filho mistura temporalidades, parece dialogar com Rancière (2013).

O cinema é uma arte nascida da poética romântica, como que pré-formado por ela: uma arte eminentemente própria a essas metamorfoses da forma significante que permitem construir uma memória como entrelaçamento de temporalidades defasadas e de regimes heterogêneos de imagens (p. 166).

Assim, o filme se utiliza da memória para, a partir de um presente fictício, contrapor o presente real a um passado. Baseado nessa construção (como vimos, entrelaçada por questões urbanísticas, culturais, sociais e políticas), é erguida a imagem da cidade em “Recife frio”. Um lugar que questiona sua identidade, a partir de uma mudança climática. Fora da ficção, o Recife não diegético visita questionamentos parecidos, impulsionados não por fenômenos climáticos, mas, entre outras coisas, por produtos culturais como o próprio “Recife frio”.

## Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUARTE, Eduardo. Desejo de cidade – múltiplos tempos, das múltiplas cidades, de uma mesma cidade. In: **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.
- FERNANDES, Fellipe. Cada um com seu cinema. E Kleber com todos. **Revista Aurora, Diário de Pernambuco**. Recife, p.3-9, 29 abr. 2012.
- FERNANDES, Fernando Lannes. Os discursos sobre as favelas e os limites ao direito à cidade. **Cidades**. Presidente Prudente: Grupo de estudos urbanos, v. 2, n. 3, p. 37-62, jan/jun 2005.  
Disponível em:  
[http://redbcm.com.br/arquivos/bibliografia/os\\_discursos\\_sobre\\_as\\_favelas\\_e\\_os\\_limites\\_ao\\_direito\\_cidade.pdf](http://redbcm.com.br/arquivos/bibliografia/os_discursos_sobre_as_favelas_e_os_limites_ao_direito_cidade.pdf) . Acessado em: 8 set. 2013.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JAMESON, Fredric. **A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MENDONÇA, Fernando; ALMEIDA, Rodrigo. O cinema pernambucano entre gerações. In: LIMA, Dellani; IKEDA, Marcelo. **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- PRYTHON, Angela. Metrôpoles latino-americanas no cinema contemporâneo. In: **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.
- \_\_\_\_\_. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SHIEL, Mark. Cinema and the city in history and theory. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (orgs.). **Cinema and the city: film and urban societies in a global context**. Oxford: Blackwell, 2001.
- SOARES, Rosana de Lima. Margens da paisagem: cultura midiática e identidades sociais. In: **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.
- TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ZIRPOLI, Cássio; PASSOS, Tânia. Uma cidade verticalizada. **Vida Urbana, Diário de Pernambuco**. Recife, p. 6, 2 jun. 2011.