



Kleber Mendonça e a ciranda de todos nós: configurações espaciais e resistência

*Kleber Mendonça and
everybody's "ciranda":
spatial configurations and
resistance*



Genilda Azerêdo¹

¹ Possui graduação em licenciatura plena em Letras (1985), especialização em Literatura Anglo-Americana (1986) e mestrado em Letras (1990) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e doutorado em Letras: Inglês e Literaturas de Língua Inglesa (2001) e pós-doutorado (2018) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente é professora titular da UFPB e é pesquisadora-bolsista PQ2/CNPq desde 2009. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nas seguintes áreas: cinema e literatura; adaptação fílmica; teorias da narrativa literária e fílmica; narrativas poéticas. E-mail: genildaazeredo@yahoo.com.br

históricos, mas também em geografias humanas, possibilitando uma consciência sobre “a produção social do espaço”. Isso serve tanto para aquele que se coloca como dono de uma rua (portanto, alguém que conseguiu materializar o sonho do eu-lírico na canção “Se essa rua, se essa rua fosse minha...”) quanto para aquele destituído de tal autoridade, que precisa pedir licença para adentrar tal território. Nas palavras de Foucault, “vivemos em um conjunto de relações que delinea lugares irredutíveis em relação a outros lugares; lugares que, de modo algum, podem ser sobrepostos a outros lugares” (1986, p. 23 apud SOJA, 1993, p. 142), como se a compartimentalização, o distanciamento e a separação fossem a tônica.

Vejamos inicialmente dois exemplos: em *O som ao redor*, Dinho repete aos “seguranças” o discurso do avô a respeito de quem é o dono da rua: “essa rua é da minha família; isso aqui não é favela, não é rua de pobre”. A rua, portanto, é definida não apenas pelo que é, mas, principalmente, pelo que não é, por aquilo (e aqueles) que exclui. Embora os “seguranças” (leia-se, milícia) tenham delimitado, com uma tenda, seu território no espaço da rua, tanto avô quanto neto deixam claro que eles só estão ali porque o “dono” da rua permitiu. Outro exemplo diz respeito à mãe que subverte as funções dos eletrodomésticos (seja para fumar maconha, seja para se masturbar), de modo a transformar a casa em espaço peculiarmente seu (ver o curta *Eletrodoméstica* (2005), do diretor, em que a relação entre sujeito, espaço doméstico e máquina é desenvolvida). Sua vida de mãe e dona de casa é tão solitária, angustiante e esvaziada de sentido que, por um breve momento, ela espia os filhos na aula de chinês, talvez com certa inveja – mas, até nesse caso, sua permanência ali é interdita, já que, segundo a professora, sua presença está distraindo a atenção dos alunos. Com efeito, Bia se sente deslocada em sua própria casa.

Também é interessante ressaltar o jogo sinestésico e metonímico construído através da justaposição entre sonoridade e espaço, perceptíveis no título *O som ao redor*. Os ruídos são inicialmente domésticos, ou do cotidiano da rua, de fogos de artifício, mas logo o espectador percebe um perigo que paira nos silêncios e nas pausas. A esse propósito, ressaltemos a criatividade da montagem, no final do filme, quando o som de bombas de artifício se confunde com tiros, em uma irônica sobreposição de ludicidade e violência. Observemos também a sequência de abertura do filme, com planos de fotografia em preto e branco, que introduzem outro tempo e outros espaços – aqueles dos engenhos, dos trabalhadores escravizados e oprimidos pelo patrão e pelo capataz. Ironicamente, trata-se de um prólogo eloquente que metaforiza os espaços seguintes (agora urbanos), como se o tempo não tivesse passado; como se a mesma autoridade do senhor de engenho tivesse apenas se deslocado para o espaço urbano burguês.

A segunda parte do filme, “O amor de Clara”, embora situada na mesma casa, no mesmo apartamento, é cronologicamente fincada em outro tempo. Clara, agora viúva, mora sozinha, os filhos estão crescidos, adultos, e Clara já é avó. É interessante registrar, nessa transição entre as duas temporalidades, a presença de um móvel, um armário, guardador de objetos e de tempos, que faz a conexão entre o ontem e o hoje de Clara; também de toda a coleção de discos, livros, quadros e outros objetos que povoam a casa. Lembremos que essa relação afetiva com a casa, embora com menos ênfase, também se encontra em *O som ao redor*, por meio da personagem Sofia. Em *Aquarius*, claramente observamos a função simbólica dos objetos, que encharcam o espaço de modo a transformá-lo naquilo que Ryan, Foote e Azaryahu (2016, p. 39) denominam “espaço emocional”: “Na relação emocional [com o espaço] objetos espaciais importam pelas experiências que comportam, pelos sentimentos estéticos que inspiram e pelas memórias que trazem à mente”.

A casa (aparentemente) é a mesma. O amor de Clara pela casa também é o mesmo. Lembremo-nos de Bachelard (1974, p. 358) quando diz que “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”; e ainda, que “o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo”. Clara e a casa são indissociáveis. “O amor de Clara”, que intitula essa parte, tanto se refere à família, aos filhos, ao amor ausente-presente, à vida vivida, quanto à casa que tudo guarda – casa-arquivo, casa-memória. A dedicatória aos filhos, em um dos livros escritos por Clara, ilustra bem a articulação entre ausência e presença, através da memória. Como no poema de Carlos Drummond de Andrade (1980, p. 169-170): “Mas as coisas findas/muito mais que lindas/essas ficarão”.

A terceira parte, intitulada “O câncer de Clara”, ressalta, de modo eloquente, as estratégias sórdidas utilizadas pela construtora para forçá-la a deixar seu apartamento. Festas-orgias são dadas em apartamento acima do seu, com música não apenas de péssima qualidade, mas em volume altíssimo, impedindo-a de dormir; sujeira é espalhada pela escadaria; colchões são queimados na área comum do prédio; cultos são realizados. “Você não me conhece, Clara”, é o aviso-ameaça que o empresário, dono da construtora, dispara. E tudo culmina com a descoberta dos cupins, plantados de modo proposital em dois apartamentos, para que o edifício enfim sucumba e desmorone. Já que Clara não arreda pé, eis a solução encontrada! “O câncer de Clara” – antes de mama – agora se refere aos cupins que ameaçam sua casa-vida, um deslocamento metafórico que diz da agressividade, do poder de destruição dos cupins, bem como do efeito disso sobre Clara – um “câncer” que ela prefere dar a de novo vivenciar.

de ordem tecnológica, política e social do nosso presente são projetadas no futuro. (1988, p. 196)

A frieza aludida no título – sonoramente eloquente em aliteração e assonância – transcende um caráter meramente meteorológico, climático, referencial para conotar a frieza subjetiva e social de um Recife que, através dos espaços, segrega e discrimina. Evidentemente, tal deslocamento é efetuado sobretudo através da duplicidade inerente ao discurso irônico, que amalgama vozes díspares e dissonantes. De fato, a narração de Recife frio é prolífica na inserção não apenas de imagens dentro de imagens (por exemplo, o “papai Noel” se vendo através da TV), mas discursos dentro de discursos (por exemplo, o depoimento do francês dono da pousada).

Não sem razão, toda a preocupação com a questão espacial e com suas ressonâncias socialmente negativas constituem, de modo embrionário, o cerne de *Recife frio*; tais problemáticas são elaboradas nos filmes posteriores, tendo no desenho, que mostra os compartimentos da casa e chama a atenção para o quarto de empregadas, um exemplo significativo. Por ser o quarto mais quente da casa, agora que Recife é frio, seria supostamente a vez de a empregada usufruir de aconchego natural; mas logo seu quarto é “confiscado”, não importando se Recife é quente ou frio, à empregada doméstica sempre caberá a vivência da falta e da opressão (é interessante observar como, na perspectiva da patroa, agora a empregada é um peixe fora d’água, já que esta nunca morou em uma suíte).

A narração em formato de programa científico, ao modo de documentário, também é responsável por criar diversos efeitos irônicos, como, por exemplo, simular caráter de veracidade a uma fantasia distópica. Acrescente-se a este dado o fato de a narração maior ser em espanhol, algo que, além de aprofundar a tonalidade documental (como se outra língua desse maior credibilidade ao discurso), ainda se alinha com o distanciamento necessário em relação à “tragédia” que Recife frio implicaria. A justaposição de imagens de Recife de hoje (frio, cinzento) e Recife de ontem (tropical, carnavalesco, festivo) apenas aparentemente revela uma dissonância. Na profusão de discursos sobre os quais *Recife frio* se constrói, chamam a atenção notícias dadas em paralelo às previsões do tempo: a demolição do palácio do governo e o fato de pessoas pobres ficarem mais elegantes com roupa de frio. As placas que alertam sobre a violência dos tubarões também permanecem em *Recife frio*, a despeito de sua inutilidade (pois quem iria tomar banho de mar num frio daqueles?), metonímia que conota uma violência maior, que paira no ar...

