



A ESPACIALIDADE DA INJUSTIÇA SOCIAL NA OBRA FÍLMICA *SOM AO REDOR (2012)*

Rafael Correia Neves¹

RESUMO

O trabalho examina a narrativa fílmica *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, objetivando identificar as heranças, rupturas e tendências referentes à apropriação da terra e que estão no cerne da constituição espacial urbana de Recife, como também identificar e compreender injustiças espaciais que levam à segregação e ao sentimento de insegurança representados na narrativa fílmica. Exploramos os conceitos de produção do espaço e paisagem, afim de realizar uma leitura geográfica e análise fílmica das representações acerca das injustiças sociais (e espaciais) elencadas no filme. Utilizaremos como metodologia de análise o conceito de cenário, com o qual defendemos ser uma interessante possibilidade explicativa, bem como uma possível interconexão entre a Geografia e o cinema, uma vez que busca revelar o conjunto de figurações espaciais e suas relações com a estrutura narrativa.

Palavras-chave: *Som ao Redor (2012)*; Cinema, Cidade, Espaço, Paisagem.

RESUMEN

El trabajo examina la narrativa fílmica *Som alrededor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, con el objetivo de identificar los legados, rupturas y tendencias relacionadas con la apropiación de la tierra que están en el corazón de la constitución espacial urbana de Recife, así como identificar y comprender las injusticias que conducen a la segregación y al sentimiento de inseguridad representado en la narrativa fílmica. Exploramos los conceptos de producción espacial y paisaje, con el fin de realizar una lectura geográfica y un análisis cinematográfico de las representaciones de las injusticias sociales (y espaciales) enumeradas en la película. Utilizaremos como metodología de análisis el concepto de escenario, con el que defendemos por ser una interesante posibilidad explicativa, así como una posible interconexión entre Geografía y cine, ya que busca revelar el conjunto de figuraciones espaciales y sus relaciones con la estructura narrativa.

Palabras clave: *Som alrededor (2012)*; Cine, Ciudad, Espacio, Paisaje.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação da PUC-RJ, rafa_harvey@yahoo.com.br;



INTRODUÇÃO

Em *O Som ao redor*, (...) o Brasil voava em velocidade de cruzeiro como país e sociedade, algo que eu ainda não havia testemunhado no meu tempo de vida. Os anos Lula estão no filme como uma sociedade estável e imperfeita, um Brasil querendo estar bem, mais ainda com medo da própria sombra²

A narrativa fílmica *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, tem como cenário principal as ruas e os prédios de um quarteirão da praia de Boa Viagem, em Recife, e coloca em cena, por meio de uma coleção articulada de pequenas histórias locais, o drama de uma classe média acuada, entrincheirada sob os muros, as grades, as cercas elétricas e as câmeras de vigilância contra os perigos da violência crescente.

O objetivo geral do presente trabalho é analisar os desdobramentos socioespaciais do crescimento urbano da cidade de Recife representados na narrativa fílmica *O Som ao Redor* (2012). No que concerne aos objetivos específicos, temos: (i) identificar as heranças, rupturas e tendências referentes à apropriação da terra e que estão no cerne da constituição espacial urbana de Recife, como também (ii) identificar e compreender injustiças espaciais que levam à segregação e ao sentimento de insegurança representados na narrativa fílmica.

Esta pesquisa busca aproximar as relações entre Geografia e imagens a partir da representação do espaço urbano no cinema. O interesse acadêmico da Geografia pelas imagens do cinema é relativamente recente, e as perspectivas são variadas, como muito bem exposto em Nicholson (1991); Costa (2002); Hopkins (2009 [1994]); e Barbosa (2013).

Defendemos que o filme é, entre outras coisas, um texto. Constitui ainda uma prática social e discursiva que atua como um aparato cultural criando Geografias que nos auxiliam na interpretação das paisagens (COSTA, 2011). O texto fílmico possui uma linguagem específica, caracterizada por uma série de códigos e de convenções narrativas utilizadas na construção das histórias, na transmissão de ideias, etc. O cinema, ao estabelecer uma linguagem própria, tornou-se capaz de construir realidades, reproduzir discursos e visões de mundo, influenciar nossa forma de ver e vivenciar os lugares. Com isso, os filmes tornaram-se passíveis de serem “reinterpretados” a partir de uma análise geográfica, permitindo-nos discuti-los enquanto representações do espaço e da paisagem.

² Kleber Mendonça Filho. Três Roteiros: *Som ao Redor*; *Aquarius* e *Bacurau*, Companhia das Letras, 2020, , p. 13 - 14.



Apesar de tradicionalmente haver pequena visibilidade das produções cinematográficas nacionais perante o público brasileiro, percebemos, nos últimos anos, um crescente interesse da mídia, do público e da academia sobre os filmes produzidos no Brasil. São exemplos dessa tendência *Bacurau* (2019), vencedor Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes de 2019, e *Democracia em Vertigem* (2019) indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, no mesmo ano.

As imagens de Recife foram ressignificadas em *Som ao Redor* (2012). Kléber Mendonça Filho atribui novos significados às imagens das ruas de Recife, aos bairros de classe média e às mudanças na produção do espaço da cidade. Trata-se aqui não apenas de se reproduzir um imaginário urbano construído pelas classes médias do início do século XXI, mas de dar visibilidade aos problemas que afligem o tecido urbano³ local e fazer com que seja questionado e repensado o então modelo vigente de cidade.

A pesquisa apresenta relevância acadêmica, uma vez que o cinema tem sido crescentemente explorado e valorizado como instrumento analítico na contemporaneidade. Considerando que a *imagem* ocupa hoje posição destacada nos contextos cultural e acadêmico, em diversas áreas do conhecimento, advoga-se pela discussão sobre a imagem cinematográfica, considerando-a um importante dispositivo e formadora cultural do entendimento acerca do espaço geográfico, de sua percepção e experiência.

Atualmente é quase trivial dizer que vivemos em uma era de imagens, afinal "as imagens estão presentes abundantemente em todos os campos da vida social" (GOMES, 2013, p. 5). Meios de informação, como a televisão, a propaganda comercial, o uso da *internet*, câmeras de gravação, generalizam o acesso à produção e à rápida transmissão de imagens.

Na Geografia, passamos, às vezes, horas argumentando, escrevemos muitas páginas para tentar dizer que o espaço não é mero reflexo da sociedade, que ele não é determinado por ela, ele é uma condição necessária para que a sociedade se organize e consiga viver sob determinadas formas, ele é um elemento estrutural e estruturante. Tudo isso está contido em uma pequena sequência de alguns poucos minutos. Eis o poder da imagem. (GOMES, op. cit., p. 119)

³ Trabalharemos com a proposição colocada por Lefebvre (2011, p. 18) sobre a noção de "tecido urbano": "Mais do que um tecido jogado sobre o território, essas palavras designam uma espécie de proliferação biológica e uma espécie de rede de malhas desiguais, que deixam escapar setores mais ou menos amplos: lugarejos ou aldeias, regiões inteiras."



Em consonância com o exposto, COSTA (2011, p. 43) discute "(...) o cinema enquanto aparato produtor de imagens que, com sua linguagem particular, atua como partícipe na concretização das visões, imaginações, entendimentos e concepções sobre, no e do espaço geográfico".

Sobre a relevância deste trabalho para o campo da Geografia, a temática escolhida busca contribuir para o estímulo e valorização de problemáticas de pesquisas até então negligenciadas. Defendemos que as temáticas inovadoras são substanciais na medida em que incitam o processo de renovação das discussões já estabelecidas e até mesmo criam novas metodologias (GOMES, 2008). As espacialidades construídas pela trama fílmica encontra-se inserida nesse *hall* de novas temáticas.

O presente trabalho está organizado da seguinte forma: de início, discute-se os conceitos espaço e paisagem que serão abordados como fonte de análise à narrativa fílmica *O Som ao Redor* (2012). Ademais, utilizaremos como metodologia de análise o conceito de cenário proposto por Gomes (op. cit.), com o qual defendemos ser uma interessante possibilidade explicativa, bem como uma possível interconexão entre a Geografia e o cinema, uma vez que busca revelar o conjunto de figurações espaciais e suas relações com a estrutura narrativa. Na parte final do trabalho, é discutido como os desdobramentos socioespaciais do crescimento urbano da cidade de Recife refletem às injustiças espaciais.

REFERENCIAL TEÓRICO

Neste tópico do trabalho, faremos uma revisão bibliográfica da teoria da *produção do espaço*, bem como dos conceitos de *paisagem* e *espaço*. Não é nosso objetivo, no presente tópico, resgatar a história da abordagem dos conceitos nem mesmo oferecer alguma contribuição original para a compreensão dos mesmos, mas apenas apontar algumas questões sobre os conceitos na Geografia e explicitar nosso posicionamento em relação a esse debate.

a. A teoria da Produção do Espaço e o conceito de Espaço

Analisar o processo de evolução de qualquer cidade a partir de sua organização atual é, por definição, um estudo dinâmico de estrutura urbana. Para que evite cair no empirismo da mera descrição geográfica, no entanto, é necessário que se relacione, a



cada momento, tanto a organização interna da cidade como o seu processo de evolução social.

A ciência geográfica nos oferece muitas perspectivas teórico e metodológicas a serem seguidas pelas pesquisas em vários recortes temáticos e empíricos. Considerando a multiplicidade de campos, temas e abordagens da ciência geográfica, este trabalho foi desenvolvido no campo da *Geografia Urbana*, embora recorra também às ciências sociais.

Nosso ponto de partida será o urbano que, segundo Carlos (1994), é entendido como condição geral de realização do processo de reprodução do capital, além de produto desse processo. O urbano, dessa forma, será discutido aqui, principalmente, como “produto de contradições emergentes do conflito entre as necessidades da reprodução do capital e as necessidades da sociedade como um todo”⁴ (p. 14).

A cidade, assim, pode ser vista como uma produção contínua da sociedade, que materializa na paisagem períodos de reprodução das relações sociais. Em grandes cidades, diferentes momentos de reprodução do capital, de maior ou menor intensidade, estão refletidos na paisagem e contribuem para criar novas relações sociais de produção.

Com base nos pressupostos acima, recorreremos à Lefebvre (2000)⁵ quando coloca que o espaço (social) é um produto (social). Para entender essa tese fundamental, é necessário, antes de tudo, romper com a concepção generalizada de espaço, imaginado como uma realidade material independente, que existe em “si mesma” (ligado às concepções de Platão, Kant, Aristóteles e aos matemáticos euclidianos). Contra tal visão, Lefebvre, utilizando-se do conceito de *produção do espaço*, propõe uma teoria que entende o espaço como fundamentalmente vinculado à realidade social - do que se conclui que o espaço “em si mesmo” jamais pode servir como um ponto de partida epistemológico. O espaço não existe em “si mesmo”. Ele é *produzido, apropriado e transformado* pela sociedade.

Em vista do exposto, ao assumirmos que o espaço seja um produto, não estamos dizendo que ele se equipara a uma coisa ou objeto qualquer. É necessário aprofundar a análise da relação entre produção e produto, a qual Lefebvre, apoiando-se nas ideias de Marx, esclarece. O termo *produção* admite duas acepções: tanto a produção de coisas

⁴ Uma importante base referencial encontra-se em Henri Lefebvre (1978, 1999), baseado nas formulações de Karl Marx, apresentando a cidade como obra (construção física, arquitetônica) e o urbano como uma racionalidade (modo de produzir, viver, pensar e agir) que se universaliza em dimensão planetária.

⁵ A referência que será utilizada é uma tradução feita por Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4 éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Versão não editada em livro.



(produtos) como a produção de obras (todo o resto). Segundo Lefebvre (2000, p.80): “Produzir, em sentido amplo, é produzir ciência, arte, relações entre os seres humanos, tempo e espaço, acontecimentos, história, instituições, a própria sociedade, a cidade, o Estado, em uma palavra: tudo”.

Desta forma, a *produção*, sobre a qual versaremos neste trabalho, não está em nada relacionada com o sentido restrito da produção – a produção de coisas (materiais) e seu consumo – e sim ao sentido amplo do termo, ou mais especificamente, a (re)produção das relações (sociais) de produção.

Nesse sentido, a teoria marxista é enfatizada a fim de renovar o papel do espaço e da espacialidade como fundamentais para a constituição e o devir da sociedade. Autores como Milton Santos (2008 [1996]) e David Harvey (1980; 2012), partindo do referencial filosófico de Henri Lefebvre (2000), possuem vasta obra dedicada à Geografia sustentada pelo método de interpretação *materialista histórico dialético*, permitindo a produção de um pensamento crítico e engajado na transformação. Ao proporem uma visão não ortodoxa do marxismo, os autores procuram preencher as lacunas deixadas por Karl Marx, avançando teoricamente.

Na década de 1970, constroem-se concepções de Geografia denominadas radical, anarquista, democrática, crítica etc. São variações assumidas no bojo de um movimento maior e mais amplo de revisão das bases epistemológicas da ciência geográfica: de conceitos, temas e posições políticas, caracterizando um período importante de pesquisas, reflexões, debates e denúncias.

No livro *a Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção* (2008 [1996], p. 63), o ponto de partida da análise de Milton Santos é a noção de espaço como “(...) um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como quadro único no qual a história se dá”. Nessa concepção, o espaço é, portanto, o meio, o lugar material da possibilidade dos eventos.

As ações correspondem ao processo social que gera produtos, isto é, os objetos e ações estão em constante transformação. Isso substantiva uma importante contribuição à teoria social crítica, um dos seus principais anseios ao longo de sua carreira. Milton Santos sempre teve compromisso com a renovação da Geografia, com a revisão dos conceitos e noções, com a explicação da realidade e sua transformação.



Na esteira da leitura de espaço, a dimensão técnica assume importância: "As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e ao mesmo tempo, cria espaço" (SANTOS, op. cit., p.29). O autor concebe as técnicas como sistemas demarcadores de diversas épocas e como meio inseparável da relação homem-natureza, intermediados pelo trabalho, unem espaço e tempo. "As técnicas de um lado, dão-nos a possibilidade de empirização do tempo e, de outro lado, a possibilidade de uma qualificação precisa da materialidade sobre a qual as sociedades humanas trabalham" (SANTOS, op. cit., p.54).

David Harvey, outro autor de cunho marxista, apresentou uma divisão tripartite no modo como o espaço poderia ser entendido: absoluto, relativo e relacional. Tal abordagem foi discutida em Harvey (1980 [1973]); e posteriormente atualizada pelo mesmo autor (2012 [2006]).

O *espaço absoluto* tem sua base filosófica em Isaac Newton e Immanuel Kant. Tal espaço é fixo e registra-se eventos dentro da moldura que o constitui funcionando como um receptáculo, imóvel. Representado usualmente como espaço e tempo absolutos, sendo geometricamente o espaço euclidiano, o espaço de todas as formas de mapeamento cadastral e práticas de engenharia.

No que diz respeito ao *espaço relativo*, temos a base filosófica ancorada em Albert Einstein e nas geometrias não euclidianas constituídas no século XX, com forte contribuição de Carl Friedrich Gauss. Segundo HARVEY (2012, p. 11), "O espaço é relativo em dois sentidos: de que há múltiplas geometrias que podemos escolher e de que o quadro espacial depende estritamente daquilo que está sendo relativizado e por quem".

Neste sentido, as categorias *tempo* e *espaço* tornam-se interdependentes, implicando uma modificação importante na linguagem, com uma passagem do espaço e do tempo ao espaço-tempo ou espaço-temporalidade. Segundo Harvey (op. cit., p. 11), do ponto de vista geográfico, temos:

Podemos criar mapas completamente diferentes de localizações relativas diferenciando-as entre distâncias medidas em termos de custo, tempo, modo de transporte (carro, bicicleta ou skate) e mesmo interromper continuidades espaciais ao olhar para redes, relações topológicas (a rota ótima para o carteiro), e assim por diante. Sabemos, dadas as fricções diferenciais da distância encontradas na superfície terrestre, que a distância mais curta (medida em termos de tempo, custo, energia gastos) entre dois pontos não é necessariamente dada pela linha reta frequentemente imaginada. (...) Toda esta relativização, é importante notar, não necessariamente reduz ou elimina a



capacidade de cálculo ou controle, mas ela indica que regras e leis especiais são necessárias para fenômenos particulares e processos em consideração.

Em relação ao *espaço relacional* a matriz filosófica é encontrada em Leibniz. Nessa abordagem, o conceito de espaço está embutido ou é interno ao processo, bem como a noção relacional do espaço-tempo implica a ideia de relações internas que interagem com influências externas. Em outras palavras, a compreensão de um evento ou coisa situada em um ponto no espaço é resultado do que acontece naquele ponto e de tudo que acontece ao redor dele. Assim, tal como no caso do espaço relativo, é impossível separar espaço e tempo. É o espaço das sensações, desejos, frustrações, sonhos e vertigem. Também se refere ao ciberespaço, que está sendo cada vez mais objeto de estudo por parte dos geógrafos.

No decorrer do texto, Harvey (2012) ressaltará que a contribuição de Lefebvre é importante ao também definir o espaço de maneira tripartite: espaço material (o espaço da experiência e da percepção), a representação do espaço (o espaço como concebido e representado) e o espaço de representação (o espaço vivido, das sensações, das emoções e significados)⁶. A esta contribuição adicionará três conceitos chaves na tradição marxista: valor de *uso*, *valor de troca* e *valor*.⁷

O espaço é, pois, produto e condição da reprodução das relações de produção capitalistas – lugar de enfrentamento e meio de acumulação. Ele é trocado como mercadoria, expressando-se como espaço abstrato, ao mesmo tempo em que é valorizado no cotidiano para a reprodução da vida, como espaço social.

b. Paisagem

A discussão do conceito de paisagem, estudos e trabalhos que se dedicaram à sua análise, são numerosos em vários campos do conhecimento. Ainda que seja um conceito-chave da Geografia, a paisagem não é exclusiva dos geógrafos. Historicamente reconhecemos diferentes pontos de vistas e discursos acerca desse conceito na ciência Geográfica⁸.

⁶ Harvey (2012) propõe uma tabela conjugando as tríades de Henri Lefebvre com as ideias de valor de uso, valor de troca e valor discutidas em Karl Marx.

⁷ Haesbaert (2014) coloca: "Mais importante que a distinção, contudo, é perceber que 'o espaço não é absoluto, relativo ou relacional em si mesmo, mas pode transformar-se em um ou [e/ou, poderíamos acrescentar] outro, dependendo das circunstâncias" (HARVEY, 1980, p. 5)

⁸ Sobre as formas de leituras sobre a paisagem ver Claval (2004).



Vários autores, principalmente de língua inglesa, Cosgrove (1998), Duncan (1990), Mitchel (2002; 2003) vem atentando sobre os usos sociais e interesses ideológicos que se expressam (ou também se escondem) por meio das representações da paisagem feitas através da pintura, da fotografia de uma determinada época e em uma dada cultura, sob condições sociais estabelecidas.

A paisagem, ainda de acordo com Cosgrove (1998, p. 104-105), tem um sentido político, constituindo-se em uma ideologia visual intimamente ligada ao estudo do poder. "Um grupo dominante procurará impor sua própria experiência de mundo, suas próprias suposições tomadas como verdadeiras, como objetiva e válida cultura para todas as pessoas".

Em outras palavras, a construção do espaço através da paisagem, e sua representação por meio da técnica cinematográfica expressam artística e ideologicamente muitas ideais e discursos. Faz-se mister compreender que tipos de representação, nesta seletividade do olhar - câmera - foram construídos através da narrativa, quais espaços foram escondidos ou revelados, que novas Geografias são criadas.

O cinema tem assumido um papel central na construção das imaginações geográficas dos indivíduos, uma vez que as paisagens podem ser alteradas tecnicamente, seja na mudança de cenário, seja na justaposição de uma paisagem por meio da alteração digital. Cosgrove & Daniels (1988, p.1) compartilham dessa opinião e propagam a ideia de paisagem como "uma imagem cultural, uma maneira pictórica de representar, estruturar ou simbolizar os lugares".

Advogamos que, para o entendimento de uma paisagem construída, é "necessário compreender as representações escritas e verbais da mesma, não como 'ilustrações', imagens destacadas do todo, mas como imagens constituintes do(s) seu(s) significado(s). Em vista disso, todo estudo de paisagem termina por transformar o significado, adicionando-lhe outra 'camada' de representação cultural" (COSGROVE & DANIELS, op. cit., p. 1).

Enquanto elemento intrínseco à narrativa cinematográfica, a paisagem, por intermédio de ícones - estradas, edificações, ambientes naturais - e do meio urbano, é decodificada e reconhecida pelo espectador. Contudo, por efeito das diferentes angulações, da luz diferenciada, da escolha dos lugares pela lente cinematográfica, a paisagem fílmica adquire, assim, diversas conotações. Desta maneira, concordamos com



Hopkins (2009 [1994]), quando coloca a paisagem cinematográfica como forte criação cultural e ideológica em que os significados sobre lugares e sociedades são produzidos, legitimados, contestados e obscurecidos.

METODOLOGIA

No que concerne à questão metodológica, dentro Geografia ou fora dela vários autores como, Duncan e Ley (1997), Cosgrove e Daniels (1988) e Panofsky (1979) vêm nos apontando metodologias de interpretação de produções visuais que vão desde uma iconografia da paisagem até noções de semiologia e aproximações antropológicas com a pertinência social das imagens.

No presente trabalho utilizaremos como metodologia de análise o conceito de cenário proposto por Gomes (2008). O autor aponta que esse conceito é uma interessante possibilidade explicativa, bem como uma possível interconexão entre a Geografia e o cinema, uma vez que busca revelar o conjunto de figurações espaciais e suas relações com a estrutura narrativa.

Partindo do significado de *cenário* (na língua francesa *scénario*, que corresponde ao enredo, ao argumento de uma peça ou filme), o autor defende que toda referência à ordem espacial deve ser considerada, pois são expressivas, ou seja, agrega significação à trama. Nas palavras do autor, “(...) queremos a partir da palavra *cenário* reconectar a dimensão física às ações, ou, em outras palavras, queremos associar os arranjos espaciais aos comportamentos e, a partir daí, poder reinterpretar suas possíveis significações.” (GOMES, op. cit., p. 200)

Por meio da exemplificação de uma gravura denominada *fête brésilienne* (festa brasileira) em Rouen, na França, em 1550, o autor nos elucida um exame mais minucioso que compõe as imagens, suas posições, os raciocínios que induzem e, por fim, o tipo de espacialidade que exprimem. Em seguida, Gomes (op. cit., p. 203) fornece-nos uma proposta de análise aos filmes:

As imagens e, por conseguinte, a construção de cenários, quando associadas ao universo do teatro ou de um filme, (...) devem ser interpretadas na sequência em que se apresentam, na evolução dos enredos, que são nesse caso, explícitos e estruturados. Assim, uma imagem ganha sentido, em grande parte, pela ordem segundo a qual ela se inscreve. O deslocamento dos personagens, a passagem entre os ângulos escolhidos, a associação entre as formas e o conteúdo narrativo e os lugares que requalificam todos esses elementos são alguns dos dados fundamentais de análise, entre muitos outros. O fato a ser sublinhado é o papel do movimento e da dinâmica na compreensão do sentido de uma obra.



RESULTADOS E DISCUSSÕES

No livro *A produção Capitalista do Espaço*, Harvey (2005) afirma: “A cidade é tanto produto da sociedade como condição dos processos sociais de transformação em andamento na fase mais recente do desenvolvimento capitalista.” (p.165). Nesse sentido, a configuração atual de Recife é fruto de ações que se acumularam ao longo do tempo. A “construção” da cidade ocorreu obedecendo às necessidades sociais, econômicas e políticas que foram se cristalizando no espaço na forma de casarios, ruas, prédios, palafitas, dando forma a uma paisagem descontínua, fragmentada.

A cidade (e metrópole) de Recife, atesta características bem comuns às das grande metrópoles brasileiras: crescimento vertical e espraiamento pelos municípios vizinhos. Apresenta problemas sociais que atingem não apenas aqueles historicamente excluídos, mas também as classes média e alta, embora não afete estas na mesma proporção que afeta aqueles.

Ao nos reportarmos à cidade de Recife, substrato material⁹ do qual decorrem a narrativa de *Som ao Redor* (2012), verificamos um potencial cinematográfico espacial gerado pela sua composição morfológica e por sua arquitetura, uma vez que a cidade já foi palco de narrativa para inúmeros filmes. Como nos coloca FIORAVANTE (2016, p.56):

(...) as cidades, seja pela sua morfologia ou pelas complexas configurações socioespaciais urbanas, há muito aguçam o interesse de inúmeros pesquisadores. Concomitantemente, o cinema, ou se podemos colocar dessa forma, as produções imagéticas construídas pelo cinema são instigantes, na medida em que nos levam a imaginar novas perspectivas e até mesmo metodologias inéditas, para pensarmos e analisarmos os espaços, e, especialmente (...), os espaços urbanos.

Dessa forma, não pretendemos discutir especificamente o quanto as produções fílmicas se aproximam da realidade ou qual era a intenção do cineasta. Por outro lado destacamos que o olhar que nós, cientistas, temos com relação a um filme é completamente diferente da audiência em geral. Com nossas ideologias e capital cultural, observamos as imagens, os cenários a partir de um olhar próprio, treinado para análises geográficas. Neste sentido concordamos com Dennis Cosgrove e Stephen

⁹ Entendida aqui como: "(...) materialidade socialmente produzida a partir da transformação das matérias-primas em ruas, pontes, edifícios etc., e na esteira da drenagem de pântanos, da canalização de rios, do desmonte de morros, da realização de aterros, e assim segue". Souza (2013, p. 64)



Daniels (1998, p.8), ao defenderem que “a paisagem de um parque é mais palpável, porém não mais real, ou menos imaginária, que uma pintura de paisagem ou poema”.

O longa-metragem de 2012, *O Som ao Redor*, inicia-se com uma série de fotografias estáticas em preto em branco, remetendo a um ambiente rural do passado: um engenho de cana de açúcar ainda em funcionamento com a casa grande, a plantação e os trabalhadores. As fotos apresentam-nos uma narrativa que relaciona o passado escravocrata de Recife ao ambiente contemporâneo. Essas fotos são, na maioria das vezes, interpretadas como enfatizando os coronéis, o engenho, o mundo rural dominante e suas relações desiguais (Costa, 2015, p. 33-34).

Através de imagens que remetem a um passado no campo, uma série de fotografias de arquivo, somos conduzidos a passagem das antigas estruturas de engenho para uma rua da zona sul da cidade do Recife, a rua Setúbal¹⁰. Como sinaliza já de entrada, um eco do passado que se prolonga no presente.

Em entrevista KMF nos esclarece a sua tese: “Toda sociedade é explicada pela história. E tudo que acontece no filme acaba sendo explicado pela força do passado” (Mendonça Filho, 2013a). Em outro momento o diretor faz a analogia entre o mundo urbano do Recife e o engenho de cana na Zona da Mata:

Quería fazer um filme numa rua de cidade grande, no caso do Recife, e sem dizer ao espectador que essa rua seria retratada como uma espécie de engenho. Pernambuco é muito isso. Trabalhei numa empresa pernambucana, aparentemente moderna, mas a sensação minha e de outros funcionários e de que éramos canavieiros dentro de um engenho de cana, com capataz e senhor de engenho controlando. E Pernambuco é isso: uma fusão muito tensa entre o velho e o novo. (Mendonça Filho, 2013b)

Em *Som ao Redor* quase toda ação se concentra na rua Setúbal, no bairro de mesmo nome. A propósito, uma das únicas cenas que é rodada fora da rua, onde se passa toda a história, é num Engenho, numa clara alusão ao poder das famílias tradicionais de Pernambuco. É imprescindível destacar a continuação e sobreposição das relações econômicas do antigo engenho na organização social desta rua, onde o personagem Francisco concentra, na forma da propriedade imobiliária, o antigo poderio que sua família gozava enquanto produtora de açúcar, com o uso do trabalho escravo.

¹⁰ Em entrevista dada ao Canal Brasil KMF relata que o aspecto topográfico da rua lembra um antigo engenho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ijA13WcNwQIKMF> (Acesso: 08/12/2020)



No livro *A revolução Urbana*¹¹, Henri Lefebvre advoga o espaço da rua enquanto algumas potencialidades:

É o lugar (*topia*) do encontro, sem o qual não existem outros encontros possíveis nos lugares determinados (cafés, teatros, salas diversas). Esses lugares privilegiados animam a rua e são favorecidos por sua animação, ou então não existem. (...) Nela efetua-se o movimento, a mistura, sem os quais não há vida urbana, mas segregação estipulada e imobilizada. (LEFEBVRE, 2004, p. 29)

No mesmo texto, mais a frente, Lefebvre (op. cit., p. 30) acrescenta:

Na rua, e por esse espaço, um grupo (a própria cidade) se manifesta, aparece, *apropria-se* dos lugares, realiza um tempo-espaço apropriado. Uma tal apropriação mostram que o uso e o valor de uso podem dominar a troca e o valor de troca. Quanto ao acontecimento revolucionário, ele geralmente ocorre na rua.

Nas cenas que envolvem a rua, o espaço é atravessado por relações de poder não apenas no sentido concreto de dominação (poder político), mas também ao poder simbólico, ligado à apropriação de determinados grupos para com seu espaço de vivência (Haesbaert, 2004). Tal afirmação fica clara quando ilustramos com a cena na qual o personagem 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.

A narrativa fílmica, formada por cenas do cotidiano e marcada por uma série de pequenos incidentes, divide-se em três partes: *Cães de Guarda*, *Guardas Noturnos* e *Guarda-costas*. Enfoca os habitantes, visitantes e trabalhadores da rua Setúbal, onde a maioria dos imóveis pertence ao personagem Francisco e sua família.

Francisco é o senhor de engenho atualizado na cena urbana: no passado figurou como dono de terras na localidade de Bonito¹² (detalhe apreendido na sequência do filme) e no presente da narrativa detém a maioria das residências e apartamentos da rua Setúbal. O primeiro capítulo, “Cães de Guarda”, tem o objetivo de apresentar os

¹¹ Primeira edição francesa publicada em 1970: “La révolution Urbaine”

¹² Atualmente, Bonito é uma região turística em que se vende a beleza das cachoeiras. No entanto, ali se travaram lutas e massacres de escravos e de camponeses: no século XVII, estabeleceu-se o Quilombo dos Palmares; ao final de 1819, na serra do Rodeador, ocorreu revolta messiânica contra a miséria, liderada por Silvestre José dos Santos; em dezembro de 1874, a Revolta dos Quebra-Quilos.



personagens, os espaços e os dispositivos de segurança existentes. A paisagem urbana é marcada por prédios altos, uniformidade de classe de seus moradores e relativa tranquilidade da localidade, já que os ruídos (sons ao redor) são constantes: barulho de obras, latidos de cachorro, sons dos eletrodomésticos etc.

É imperioso destacar que não se trata de qualquer tipo de ruído, mas barulhos que remetem a uma cidade que está em processo de crescimento. Uma cidade que parece estar em obras constantes. Construções que erguem os enormes prédios que ocupam a orla, por exemplo. Podemos inferir que os ruídos que ouvimos são da própria especulação imobiliária de Recife. E foi por meio do som que KMF traçou o desenho urbano de Recife e de todas as cidades do mundo em desenvolvimento. Para Nagib (2013) a dimensão urbana colocada pela narrativa fílmica, seja local ou nacional, localiza os atuais males metropolitanos que cercam Recife dentro de um cenário global que facilita um diálogo internacional: " O universalismo do filme é uma mera questão de quadro, escala e proporção, propriedades que o cinema manipula melhor que qualquer outro meio"¹³.

A ascensão social da classe média no filme é representada pelo aumento do patrimônio pessoal, seja pela aquisição de novos eletrodomésticos, seja pela preocupação com dispositivos de segurança eletrônica, muros altos e cercas elétricas. Para Costa (2015), esses elementos estão na tônica da representação de Recife, cuja classe média é representada sem laços comunitários ou políticos e sob a tensão permanente de algo ameaçador que estaria por vir. As grades de proteção que se multiplicam, desde o apartamento térreo ao de cobertura, protegem do medo e, ao mesmo tempo, parecem atirá-lo.

O segundo capítulo da narrativa, *Guardas Noturnos*, centraliza as ações nas pequenas tensões surgidas durante a primeira noite de serviço do grupo de vigilantes privados que tomam para si a função de "proteger" os moradores da rua Setúbal. A inserção desses "guardas noturnos" desvela pelo menos três interpretações possíveis: a paranoia¹⁴ da classe média por segurança (ou o medo dos grupos sociais marginalizados); a ausência da segurança pública na localidade; a lucratividade dos

¹³ Artigo da Folha de São Paulo. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml>. Acesso: 11/11/2020.

¹⁴ Bauman (2009 [2005], p. 52-53) expressa muito bem o medo presente nas grandes cidades: "O 'progresso' - antes manifestação extrema de otimismo radical e promessa de felicidade e universalmente compartilhada - resultou no contrário do que prometia. Hoje se formula previsões apavorantes e fatalistas (...). Em lugar de grandes expectativas e doces sonhos, a palavra progresso evoca uma insônia povoada de pesadelos: 'ser deixado para trás', perder o trem, ser atirado para fora do veículo por um movimento brusco".



serviços de segurança privada com o aumento dos níveis de violência e, conseqüentemente, da sensação de insegurança, o que revela o crescimento da atividade de grupos milicianos. Costa (op. cit., p. 34) nos coloca:

(...) *Som ao redor* constrói também uma sensação de 'paranóia' que geralmente se instala na vida das grandes cidades, como Recife, que se relaciona à violência e à falta de segurança. Esse 'sentimento' refere-se ao fato de o Brasil ter sido indicado pelo Centro de Estudos Latino-Americano (Cebela), como o 7º país do mundo no ranking de violência urbana (homicídios). Em 2001, Pernambuco foi o primeiro no ranking como o estado mais violento do Brasil em número relativos (com 58,8 homicídios por cada 100 mil habitantes) e em 2011 ocupou a 5ª posição (39,1) entre os estados mais violentos do Brasil¹⁵.

No que diz respeito aos grupos sociais marginalizados, o filme não problematiza diretamente a interseção entre raça e classe social nem se aprofunda nessas questões. No entanto, deixa claro o caráter de servidão ligada à raça, pois todos os personagens que assumem o papel de prestadores de serviço (vigias, entregador de água, empregadas domésticas, faxineiras e flanelinhas) são interpretados por atores negros ou pardos, como nos esclarece Costa (2016, p. 12):

Mendonça Filho oferece ao espectador uma visão particular da Recife do século XXI na qual o brilhante mundo das aparências parece caminhar para um ambiente baseado em valores opressores. A rua é o enclave privilegiado do patriarcado. Os brancos continuam a ter empregados negros, que são tratados como membros da família – exceto quando não o são. E os pobres continuam a ser empregados para proteger, dos criminosos pobres que certamente devem estar procurando uma forma de sobreviver em outro lugar, aqueles que possuem dinheiro e propriedades. A paisagem recifense trabalha, e se constrói, dentro desse parâmetro.

O terceiro e último capítulo do filme, *Guarda-Costas*, em síntese, aborda a familiaridade dos seguranças com as pessoas da rua (conquistaram a confiança e sabem os hábitos e horários de cada morador); a relação entre o passado (campo) e o presente (cidade) impressas no cotidiano dos personagens; e a memória das pessoas no tocante às construções e paisagens urbanas.

Na última sequência, o som de bombas festivas compradas por Beatriz, para assustar o cão do vizinho, que a incomoda com os insistentes latidos, confunde-se com o som de tiros disparados contra Francisco, pelos seguranças que supostamente estavam

¹⁵ No original: "Neighbouring Sounds constructs also a sense of 'paranoia' that often settles on the life in the big cities, such as Recife, that relates to violence and the lack of security. This 'feeling' relates to the fact that Brazil has been appointed by the Centro de Estudos Latino-Americanos (Cebela), as the 7th country in the world in the ranking of urban violence (homicides). In 2001, Pernambuco was the first in the ranking as the most violent state in Brazil in relative numbers (with 58,7 homicides for each 100 thousand inhabitants) and in 2011 it occupied the 5th position (39,1) among the most violent states in Brazil".



lá para defendê-lo. O desfecho da trama nos convida a refletir sobre o histórico conflito por terras em áreas rurais e a violência a que foram e são submetidos os trabalhadores dessas regiões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas disciplinas, como a Sociologia, Antropologia, Psicologia entre outras, vêm voltando seu olhar para as imagens em movimento, problematizando, a partir delas, um grande número de temáticas, desenvolvendo inúmeras metodologias e posicionamentos conceituais, muitos deles inéditos e inovadores. As tentativas de aproximação entre cinema e Geografia ainda demandam um longo esforço epistemológico e um caminho laborioso.

No que diz respeito às ferramentas de análise, os conceitos de espaço e paisagem foram norteadores para interpretarmos os conflitos e tensões presentes na narrativa fílmica. A Recife fílmica em que nos debruçamos em *Som ao Redor* (2012) é uma cidade fictícia. Os processos ali apresentados até nos permitem o debate, mas sabemos que a cidade do Recife é muito mais complexa e uma análise empírica dessa cidade especificamente renderia um trabalho que poderia muitas vezes seguir caminhos diferentes do nosso.

Na cidade do Recife representada em *Som ao Redor* (2012), as relações entre o urbano e arquitetônico estão intimamente relacionados a problemas históricos, sociais e até raciais. Kleber Mendonça Filho desentranha uma crítica a sociedade patriarcal, questionando os limites e impasses das "permanências" e "mudanças" que o Brasil atravessa nos idos do fim de 2010. Em vez de tomar o Brasil como problema, seu referencial escalar¹⁶ é uma rua, um bairro, uma cidade. Os sons flagram as injustiças sociais, expondo, de forma direta e sem rodeios, a cor das pessoas, sua classe social e os espaços que ocupam na formação social brasileira.

¹⁶ Advogamos no presente trabalho que a escala de um fenômeno (seu alcance espacial) interessa tanto quanto qualquer objeto real: interessa na medida em que for tomado como ponto de partida para a construção do objeto de conhecimento. Soma-se que a combinação/articulação de diferentes escalas é um atributo da pesquisa sócioespacial, mas não significa que, em todos os casos, as mesmas escalas e todas as escalas serão "mobilizadas" com a mesmíssima importância. É oportuno destacar as contribuições de Castro (1995; 2014), Souza (2013); Smith (2002 [1992]) acerca do conceito de escala.



REFERÊNCIAS

- BARBOSA, J. L. **As paisagens crepusculares da ficção científica: a elegia das utopias urbanas do modernismo**. Niterói: Editora da UFF, 2013.
- BAUMAN, Zygmund. **Confiança e Medo na Cidade**, RJ, Jorge Zahar Ed., 2009 [2005]
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1972].
- CARLOS, Ana F. A.. **A (re)produção do espaço urbano**. São Paulo: Edusp, 1994
- CASTRO, INÁ E. **Escala e pesquisa na geografia. Problema ou solução?**, In: Espaço Aberto, PPGG - UFRJ, V. 4, N.1, p. 87-100, 2014
- _____. **O problema da escala**. In: Geografia, conceitos e temas. Castro, I.E; Correa, R.L. e Gomes, P.C.C. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 114-40.
- CLAVAL, Paul. **A paisagem dos geógrafos**. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Paisagens, texto e identidades. Rio de Janeiro: EDUERJ. p. 13-74. 2004.
- COSGROVE, Denis. **A Geografia está em toda parte**. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: EDUERJ. p. 92-122, 1998.
- COSGROVE, D. e DANIELS, S.: **Introduction: iconography and landscape**. In: COSGROVE, D. e DANIELS, S. (orgs.) *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988
- COSTA, Maria Helena B. e V. da. **Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro**. XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Barcelona, 2-7 maio, p. 1-17, 2016.
- _____. **“Social and Cinematic Landscape in Neighbouring Sounds”**. Mercator, Fortaleza, v. 14, n. 3: 27-43, set./dez. 2015.
- _____. **Filme e Geografia: Outras considerações sobre a realidade das imagens e dos lugares geográficos**. Espaço & Cultura, v. 29, p. 43-54, 2011.
- _____. **Espaço, tempo e cidade cinematográfica**. *Espaço e cultura*, nº 13. Rio de Janeiro, jan. / jun., p. 63-75, 2002
- DUNCAN, J. e LEY, D. (1997): **Introduction. Representing the place of culture**. In: DUNCAN, J. e LEY, D. (eds.) *Place/Culture/Representation*. Londres: Routledge
- FILHO, KLÉBER M. **Três Roteiros: Som ao Redor, Aquarius e Bacurau**, 1ª edição, Companhia das Letras: SP, 2020, 318 p.
- _____. **“A desconfiança é gigante no Brasil”**. Bahia Noticias, 03/01/2013a. Disponível em: <<https://www.bahianoticias.com.br/cultura/entrevista/86-klebermendonca-filho-diretor-de-039o-som-ao-redor039-039a-desconfianca-e-gigante-no-brasil039.html>>. Acesso em: 15/08/2018.
- _____. **“Som ao redor, expectativas para a estréia”**. Cineclick, 04/01/2013b. Disponível em: <<https://www.cineclick.com.br/entrevistas/kleber-mendonca-filho-diretor-de-o-som-ao-redor-fala-de-suas-expectativas-para-a-estreia>>. Acesso em: 15/08/2018.
- FIORAVANTE, Karina E.; ROGALSKI, Sérgio R. . **Do filme Cidade Baixa: reflexões acerca da construção de cenários marginais na cidade de Salvador, Bahia**. Revista Entre-Lugar (UFGD. Impresso), v. 6, p. 55-77, 2016.



GOMES, Paulo C.C. **O lugar do olhar: elementos para uma Geografia da visibilidade.** RJ, Ed. Bertrand Brasil, 2013

_____. **Cenários para a Geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações.** In: ROSENDAHL, Zeny. CORRÊA, Roberto Lobato. **Espaço e Cultura: pluralidade temática.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

HAESBAERT, Rogério. **Viver no Limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção,** RJ, Bertrand Brasil, 2014.

_____. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade.** In: Anais do I Seminário Nacional sobre Múltiplas Territorialidades. Porto Alegre: Programa de Pósgraduação em Geografia da UFRGS. Recuperado em 10 de junho de 2014, de http://www.uff.br/observatoriojovem/sites/default/files/documentos/CONFERENCE_Rogério_HAESBAERT.pdf

HARVEY, David. **O espaço como palavra-chave.** Revista GEOgraphia. Rio de Janeiro: UFF, v. 14, n. 28, p. 8 - 39, 2012 [2006].

_____. **A produção capitalista do espaço.** 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **Justiça Social e a cidade.** SP: Hucitec, 1980 [1973].

HOPKINS, J. **Um mapeamento de lugares cinemáticos: ícones, ideologia e o poder da representação enganosa,** In: *Cinema, Música e Espaço.* Correa, R. L. e Rosendahl, Z. EdUERJ, p.59-94, 2009 [1994]

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade.** Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2011.

_____. **A produção do espaço.** Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace.* 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão : início-fev.2006.

_____. (1999) **A revolução urbana.** Belo Horizonte: UFMG.

_____. (1978) **De lo rural a lo urbano.** 4. ed. Barcelona: Península.

MITCHELL, Don.: **Cultural Landscape: the dialectical landscape - recent landscape research in human geography.** *Progress in Human Geography*, 26 (3), pp. 381-389, 2002.

_____. **Cultural Landscape: just landscapes or landscape of justice?** *Progress in Human Geography*, 27 (6), pp. 787-796, 2003

NICHOLSON, D. (1991). **Images of reality.** *Geographical Magazine*, 63, p. 28-32.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2001 [1979].

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção,** SP, Edusp, 2008 [1996].

SMITH, Neil. **Geografia, diferencia y las políticas de escala.** *Terra Livre*, ano 18, n. 19, p. 127-146, 2002 [1992]. Disponível em: 18 ago.2020. Disponível em: <https://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/terralivre/article/view/162/0>. Acesso em 10 set. 2020.

SOUZA, MARCELO L. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.