



RIO

PUC

Tese de Doutorado

A espacialidade da injustiça social nas obras fílmicas *O Som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019)

Rafael Correia Neves

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Departamento de Geografia e Meio Ambiente

Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 2026

Tese de Doutorado



Pontifícia
Universidade
Católica do
Rio de Janeiro

A espacialidade da injustiça social nas obras fílmicas *O Som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019)

Rafael Correia Neves

Orientação: Professor(a) José Borzacchiolo da Silva

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor(a) em Geografia pelo programa de Pós-Graduação em Geografia, no Departamento de Geografia e Meio Ambiente da PUC-Rio

Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 2026.



Pontifícia
Universidade
Católica do
Rio de Janeiro

A espacialidade da injustiça social nas obras fílmicas O Som ao redor (2012), Aquarius (2016) e Bacurau (2019)

Rafael Correia Neves

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor(a) em Geografia Aprovada pela Comissão examinadora abaixo:

Orientador (a) José Borzacchiello da Silva
Departamento PUC-Rio

Professor (a) Jorge Luis Barbosa
Universidade UFF

Professor (a) Gustavo Godinho Benedito
Universidade PUC-Rio

Professor (a) Felipe Rangel Tavares
Universidade FEBF/UERJ

Professor (a) Rafael Winter Ribeiro
Universidade UFRJ

Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 2026



Pontifícia
Universidade
Católica do
Rio de Janeiro

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Rafael Correia Neves

Graduou-se e licenciou-se em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2007. Mestrado em Geografia pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), onde foi bolsista do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Particulares (PROSUP) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Desenvolve trabalhos acadêmicos nas áreas de cinema e representações do espaço urbano. Participou de diversos congressos na área de Geografia Urbana e Cinema. Atualmente ocupa o cargo de professor de Geografia do ensino fundamental e médio.

Ficha Catalográfica

Neves, Rafael Correia

A espacialidade da injustiça social nas obras fílmicas *O Som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019) / Rafael Correia Neves; orientação: José Borzacchiolo da Silva. – 2026.

158 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Geografia e Meio Ambiente, 2026.

Inclui bibliografia

1. Geografia e Meio Ambiente – Teses. 2. Geografia. 3. Injustiça espacial. 4. *O Som ao Redor* (2012). 5. *Aquarius* (2016). 6. *Bacurau* (2019). I. Silva, José Borzacchiolo da. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Geografia e Meio Ambiente. III. Título.

CDD: 910

Aos meus pais, Emília e Antônio,
basilares da minha formação. Ao meu
irmão, Rodrigo, melhor amigo e
inspiração.

A Camila, companheira e mãe dos meus
filhos, Pedro e Laura, a quem sigo no
horizonte em busca de um mundo
melhor.

Agradecimentos

Primeiramente, aos meus familiares pelo apoio e carinho em mais esta etapa de minha formação profissional, em especial aos meus pais: Antônio e Emília; e ao meu irmão Rodrigo pela amizade maior e pela interlocução fílmica.

A minha grande companheira e grandiosa pessoa, Camila, que abdicou de muitas de suas vontades e desejos para estar sempre ao meu lado, apoiando-me incondicionalmente; e a Pedro e Laura, recém chegada, inspirações e Amor. Agradeço o carinho e o apoio vindo da minha segunda família: a minha sogra, Giselda e a Tia Rose, prestando apoio incondicional em momentos tão decisivos.

Ao meu orientador, professor Dr. José Borzacchiello da Silva, por toda atenção, dedicação, apoio, sobretudo, por socializar seu vasto saber para que eu pudesse concluir este trabalho.

Aos professores Jorge Luiz Barbosa, Gustavo Godinho Benedito, Felipe Rangel Tavares e Rafael Winter Ribeiro por participarem da minha banca de defesa da Tese.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

A todos os professores e funcionários do Departamento, pelos ensinamentos e pela ajuda.

A todos os demais amigos e colegas, que, de certa forma, ajudaram nesta conquista.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

Neves, Rafael Correia; Silva, José Borzacchiello. **A espacialidade da injustiça social nas obras fílmicas *O Som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019).** Rio de Janeiro, 2026. 158 p. Tese de Doutorado - Departamento de Geografia e Meio Ambiente, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo desta tese é analisar os desdobramentos socioespaciais do crescimento urbano da cidade de Recife e de uma vila no interior de Pernambuco à luz das representações fílmicas *O Som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019). Os três filmes escolhidos para atravessar a(s) leitura(s) de representação da injustiça espacial foram objeto de uma notável galeria de premiações nacionais e internacionais, como também resultaram em livros, teses acadêmicas e ensaios no campo das ciências humanas. Tais contribuições despertaram o desejo do autor de participar do debate. Nesta pesquisa, aproximam-se as relações entre a ciência geográfica e as imagens cinematográficas a partir da representação da injustiça espacial nas narrativas fílmicas citadas. Defende-se que as representações visuais sejam essencialmente mais uma interpretação do que uma gravação, ou uma "cópia", do objeto presente na realidade concreta. Propõe-se o questionamento da maneira como as mesmas, em vários instantes, moldam e reelaboram interpretações diversas do mesmo objeto. Trata-se de um estudo comprometido com a realização de uma análise fílmica que ultrapasse a fronteira do entretenimento e convide a um olhar crítico sobre o mundo em que vivemos. Desse modo, espera-se tanto evidenciar a (re)produção de injustiças espaciais na construção de espacialidades como também, por meio de tais representações, colaborar para pensarmos horizontes utópicos de emancipação.

Palavras-chave

Geografia; Injustiça Espacial; *O Som ao Redor* (2012); *Aquarius* (2016); *Bacurau* (2019).

Abstract

Neves, Rafael Correia. Silva, José Borzacchiello (Advisor). **The spatiality of social injustice in the films *O Som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) and *Bacurau* (2019).** Rio de Janeiro, 2026. 158 p. Tese de Doutorado - Departamento de Geografia e Meio Ambiente, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The objective of this thesis is to analyze the socio-spatial developments of urban growth in the city of Recife and a village in the interior of Pernambuco in light of the film representations *Som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016), and *Bacurau* (2019). The three films chosen to traverse the reading(s) of the representation of spatial injustice have been the subject of a remarkable gallery of national and international awards, as well as resulting in books, academic theses, and essays in the field of human sciences. Such contributions sparked the author's desire to participate in the debate. In this research, the relationships between geographical science and cinematic images are approached thru the representation of spatial injustice in the cited film narratives. It is argued that visual representations are essentially more an interpretation than a recording, or a "copy," of the object present in concrete reality. It is proposed to question how they, at various moments, shape and rework diverse interpretations of the same object. It is a study committed to conducting a film analysis that transcends the boundary of entertainment and invites a critical look at the world we live in. In this way, it is expected to both highlight the (re)production of spatial injustices in the construction of spatialities and, thru such representations, contribute to thinking about utopian horizons of emancipation.

Keywords:

Geography; Spatial Injustice; *O Som ao redor* (2012); *Aquarius* (2016); *Bacurau* (2019).

SUMÁRIO

Lista de figuras	10
Lista de tabelas	11
1. Geografia e Cinema: uma aproximação possível e necessária	13
2. Fundamentação Teórica: paisagem, espaço, injustiça espacial e região	45
2.1. Paisagem	45
2.2. Espaço	55
2.3. A produção do espaço urbano e a injustiça espacial	63
2.4. Nordeste brasileiro: a região como mediação de análise	72
2.5. Apontamentos sobre a diversidade escalar do objeto de análise	77
3. O Som ao redor (2012): heranças coloniais no Brasil urbano	80
4. Aquarius (2016): a luta pelo espaço	96
5. Bacurau (2019): a luta pela vida	113
6. Um horizonte utópico nas narrativas fílmicas: caminhos de emancipação	133
7. Referências bibliográficas	145

Lista de figuras

Figura 1 - Pôster de divulgação do <i>Febre do Rato</i> (2012)	19
Figura 2 - Pôster de divulgação do filme <i>Tatuagem</i> (2013).....	20
Figura 3 - Pôster de divulgação do filme <i>O Show de Truman</i> (1998).....	22
Figura 4 - Vista da Cidade de Recife: o centro histórico, o rio Capibaribe e o espraçamento do tecido urbano	32
Figura 5 - As "Torres Gêmeas" na Zona Central de Recife (PE).....	37
Figura 6 - O apagamento das "Torres Gêmeas" em <i>Aquarius</i> (PE)	38
Figura 7 - Pôster de divulgação do filme <i>Som ao Redor</i> (2012).....	39
Figura 8 - Pôster de divulgação do filme <i>Aquarius</i> (2016).....	40
Figura 9 - Pôster de divulgação do filme <i>Bacurau</i> (2019)	41
Figura 10 - O Som ao redor: núcleos narrativos.....	81
Figura 11 - Fotografias pós créditos iniciais de <i>Som ao Redor</i> (2012).....	82
Figura 12 - Personagem: Francisco (2012)	87
Figura 13 - A verticalização urbana do Recife.....	87
Figura 14 - Vigilantes privados	90
Figura 15 - <i>Aquarius</i> : núcleos narrativos	97
Figura 16 - Imagem antiga da Praia de Boa Viagem.....	98
Figura 17 - Investidas da construtora Bonfim Engenharia na compra do Imóvel de Clara.....	98
Figura 18 - Clara entre o Bairro do Pina e Brasília Teimosa	103
Figura 19 - Laje de Ladjane.....	107
Figura 20 - Maquete dos novos projetos da construtora	110
Figura 21 - <i>Bacurau</i> : núcleos narrativos.....	114
Figura 22 - Caminhão-pipa na entrada de <i>Bacurau</i> (2019)	115
Figura 23 - Aspectos da paisagem natural em <i>Bacurau</i> (2019)	116
Figura 24 - Cortejo de Dona Carmelita.....	117
Figura 25 - O prefeito de Serra Verde: Tony Júnior	117
Figura 26 - Professor Plínio com os alunos.....	120
Figura 27 - Lunga se olhando no espelho	128
Figura 28 - O Museu Histórico de Bacurau (cenas iniciais).....	129
Figura 29 - Visita de um dos forasteiros ao Museu de Bacurau (parte final)	130

Lista de tabelas

Tabela 1 - Filmografia de Kleber Mendonça Filho	34
Tabela 2 - A paisagem é uma representação cultural e social	50
Tabela 3 - A paisagem é um território fabricado e habitado	51
Tabela 4 - A paisagem é o meio ambiente material e vivo das sociedades humanas	52
Tabela 5 - A paisagem é o meio ambiente material e vivo das sociedades humanas	52
Tabela 6 - A paisagem como projeto	53

"Combinaram de nos matar. A gente combinamos de
não morrer."

Conceição Evaristo, *Olhos d'água*

1. Geografia e Cinema: uma aproximação possível e necessária

A Arte ou indústria do divertimento, o cinema se constitui desde o início a partir de um dispositivo de imagem radicalmente inédito e moderno: a tela ou ecrã. Não mais a cena teatral ou tela do quadro, mas o ecrã luminoso, a grande tela, a tela onde a vida se dá a ver em movimento.

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy¹

Considero justo começar a redação desta tese com o reconhecimento de que o interesse pela temática nasceu de uma inegável paixão pelo cinema. A primeira aproximação ocorreu com a leitura da obra *A condição Pós Moderna*², do geógrafo britânico David Harvey. Em princípio, meu foco resumia-se ao entendimento do fenômeno pós-moderno. Ao realizar a leitura do capítulo *O tempo e o espaço no cinema pós-moderno*, chamou-me a atenção a análise realizada por Harvey acerca dos filmes *Blade Runner*³, de Ridley Scott, e *Asas do Desejo*, de Wim Wenders. A partir disso, o interesse pelo tema cresceu e levou-me a aproximar duas paixões: o cinema e a geografia.

Permitam-me uma rápida digressão. Ao longo da minha trajetória acadêmica e pessoal acabei, visitando muitas cidades, em especial as capitais nordestinas, com as quais guardei grande afetividade: João Pessoa (PB), laço umbilical dos meus Avós Paternos; Natal (RN), marcante nas histórias pessoais de meu Avó; e por fim, Recife (PE)⁴, espaço representacional das narrativas fílmicas analisadas nesta tese.

Meu "primeiro contato" com Recife foi por meio de um poema: "Evocação do Recife" (1925)⁵, de Manuel Bandeira. Apresentado pela professora de Literatura, no terceiro ano ensino médio, o poema revela um poeta que busca

¹ A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Ed. Sulina, Porto Alegre: 2009, p. 11.

² A condição Pós-Moderna, SP, Editora Loyola, 1999 [1989]

³ O filme Blade Runner fez parte do escopo de análise da dissertação de mestrado intitulada "A segregação socioespacial de Los Angeles em três momentos distintos representados no cinema" defendida em abril de 2018.

⁴ Ao contrário de Som ao Redor (2012) e Aquarius (2016), a narrativa fílmica Bacurau (2019) se passa no espaço fictício do sertão de Pernambuco.

⁵ O poema "Evocação do Recife" foi escrito em 1925, a pedido do escritor pernambucano Gilberto Freyre, como comemoração ao centenário do jornal *Diário de Pernambuco*.

preservar, na memória coletiva, os valores e as tradições que moldaram sua identidade.

As imagens rememoradas por Bandeira, como as ruas, os rios, os acontecimentos históricos e as figuras humanas que povoam sua memória, funcionam como momentos de um passado, que permanece densificado na imaginação poética do autor. Ao mesmo tempo que descobria e me encantava pela geografia daquela cidade tão distante, refletia sobre as transformações espaciais, sobre o papel da memória e sobre o que ainda pode ser recuperado no interior das cidades.

A evocação versada por Bandeira não é um exercício de saudade estéril, muito menos a celebração de um passado recifense. O autor propõe uma crítica profunda e oferece uma visão alternativa de sociedade, na qual os valores humanos e as experiências cotidianas são elevados a um nível de importância que contrasta com o materialismo e a desumanização do mundo moderno. Em seguida, apresento um pequeno excerto do poema:

Recife
 Não a Veneza americana
 Não a Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais
 Não o Recife dos Mascates
 Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois — Recife das
 revoluções libertárias
 Mas o Recife sem história nem literatura
 Recife sem mais nada
 Recife da minha infância

[Trechos⁶ do poema *Evocação do Recife* (1925)]

Anos depois, como viajante, conheci os *espaços* de Recife com o olhar geográfico. Como um verdadeiro *flâneur*, observador e andarilho urbano descrito por Baudelaire, apaixonei-me pela cidade. A primeira impressão da cidade fica por conta dos seus cenários marcantes e pela característica de seu sítio urbano, configurado e emoldurado pelos rios Capibaribe e Beberibe. É um conjunto que rende a Recife o apelido de "Veneza Brasileira"⁷.

Entre os vários signos que a cidade nos apresenta destaque: o Marco Zero, o Centro de Artesanato de Pernambuco, a feirinha na Rua do Bom Jesus e na Livraria Cultura, o Paço do Frevo, o Cais do Sertão, a Sinagoga Kahal Zur Israel,

⁶ Bandeira, Manuel. Antologia poética / Manuel Bandeira. Org. André Serafim. 6ª Edição, São Paulo: Global, 2013. p. 112-113.

⁷ A cidade recebeu inúmeras denominações, entre elas a de Albert Camus (filósofo e romancista francês), quando esteve no Recife em 1949 comparou-a a cidade italiana, ao descrevê-la, em seu livro *Diário de Viagem*, como a "Florença dos Trópicos".

a Caixa Cultural e o Centro Cultural Correios, entre outros. Diante disto, queria compreender e analisar o que via. Em Haesbaert (2020, p. 189) encontramos uma rica descrição do espaço de Recife:

"Recife é um rico cadinho cultural de onde se pensou o Nordeste (que já se chamou Norte), num olhar bastante distinto, por exemplo, daquele de uma Fortaleza ou Salvador. O Nordeste aqui é das senzalas 'mestiças' de Gilberto Freyre, dos meninos-engenho de José Lins do Rego e dos reinos encantados de Ariano Suassuna. Recife é o Nordeste da Sudene e dos pernambucanos operários como 'paulistas nordestinos'. **É também da cena pulsante de criação da música e no cinema**". (grifo nosso)

Essa cena pulsante é muito bem representada na música brasileira por Alceu Valença, Nação Zumbi, Naná Vasconcelos, Geraldo Azevedo, Lenine são alguns nomes que nasceram em Recife, em Olinda ou no interior de Pernambuco e marcaram ou têm marcado a cultura local e nacional.

Recife não é só encantamento. Seu rico espaço natural sofreu maus tratos: aterramentos, poluição dos corpos hídricos, a ofensiva verticalização que corrói a beleza estética natural, entre outros. Esses maus tratos não atingem apenas a natureza, mas, em especial, os mais vulneráveis na cidade: "Em face dos problemas ambientais, os pobres são sempre os mais penalizados". (Silva, 2019 [2006], p. 75)

Em Recife evidenciamos a repetição trágica do perpétuo drama brasileiro da desigualdade e segregação. Dessa forma, por meio da seleção de obras fílmicas de Kleber Mendonça Filho, optei por entender o espaço pernambucano.

Como objeto de arte, o cinema possui a sua especificidade tecnológica, condicionadora de suas possibilidades de linguagem. "O cinema é uma arte que trabalha com a imagem construída (...) por um conjunto de fotografias que foram tomadas de forma sequencial e impresso sobre uma fita de celulóide" (GEIGER, 2004, p.11)

Trazido em fins do século XIX pelos irmãos Lumière, como o primeiro filme exibido a um público pagante, *A chegada de um Trem a Ciotat* (França, 1895), era um filme curto que representava o deslocamento de um meio de transporte como figura central.

Anos mais tarde, com aumento dos registros de fotogramas de diversos lugares, surge um projeto audacioso, comandado pelo geógrafo Jean Brunhes⁸ e pelo banqueiro Albert Kahn, conhecido como *Archives de la Planète*, com o qual resultaram 72 mil autocromos, 180 mil metros de filmes, 4 mil pranchas estereoscópicas e um número significativo de imagens panorâmicas, no período de 1909 até 1931 (RODHIE, 1997).

Embora aparentemente distanciados, a geografia e o cinema contam com uma simbiose que remonta ao uso de material fílmico por parte de geógrafos e exploradores com o objetivo de retratar e evocar a realidade de lugares distantes e exóticos. (AZEVEDO, 2009, p. 95).

Por certo, como na pintura renascentista e na fotografia, o cinema vê-se inscrito na própria tradição geográfica, praticamente desde a sua gênese, nos finais do século XIX. Como coloca Name (2013, p. 70):

Surgido no momento em que a cultura do olhar se formava e se intensificava, quando o turismo tornava-se atividade de massa e a reprodutibilidade técnica permitia a reprodução das mais diversas paisagens, o cinema foi, em sua origem, uma arte itinerante e viajante, registrando e reproduzindo imagens dos mais diversos lugares e apresentando-as à audiência.

Na apresentação de uma de suas obras, Gomes *et al.* (1997) nos expõem que a Geografia sempre esteve associada à ideia das explorações. Essas descobertas, anteriormente realizadas principalmente por viajantes e cosmógrafos, enfatizavam a aventura de deparar-se com o novo, com o desconhecido. A aventura de explorar, de descobrir, não cessou, apenas apresentou uma profunda mudança em seu sentido. Os "novos mundos" da atualidade não são mais representados por terras desconhecidas e locais nunca visitados, mas por extratos do nosso cotidiano, descobertos a partir de novas formas de olharmos, de concebermos e relacionarmos esses aspectos com novos percursos temáticos.

No âmbito da Geografia Humana, o cinema pode ser analisado, dentre inúmeras possibilidades, como representação do espaço. Esta perspectiva fora investigada por inúmeros autores, dentre os quais destacamos Azevedo (2009, op. cit.). A autora explica que os filmes podem ser lidos como representação do espaço, porque, uma vez locados em determinada paisagem ou lugar, estão

⁸ Geógrafo autor da obra *Geografia Humana* (1935). Em Moreira (2008) temos: "Escritor de grande densidade, Brunhes reúne uma bibliografia em que se destacam os estudos das comunidades das áreas de clima semi-árido do Mediterrâneo, onde o papel de coesão do uso regulado da água é o centro de preocupação" (p.75)

carregados de significados geográficos. Na mesma linha de raciocínio, a autora (2009, p. 99) enfatiza:

Trespasado de significados geográficos, o filme pode reproduzir ou desafiar representações coletivas e estereotipadas sobre os lugares, pois cada filme enfatiza sempre um determinado "olhar" sobre o espaço. As qualidades miméticas do próprio meio que enfatizam a verossimilhança, assim como o desenvolvimento dos modos convencionais de representação e da narrativa linear, fazem com que esse "olhar" cinematográfico seja frequentemente tido como descrição fidedigna da realidade, informando o observador relativamente ao conteúdo geográfico do filme.

Em consonância com o exposto acima, o cinema é uma forma de arte e de entretenimento. Não podemos cobrar dos filmes qualquer tipo de semelhança com a realidade, seja social ou espacial. Não é porque um filme situa suas ações em uma cidade conhecida, existente e palpável, que seu cenário terá de ser rigidamente igual ao da cidade referida. O cinema opera a montagem dos cenários, da paisagem e das topografias urbanas de acordo com seus próprios interesses, e, dessa forma, cria novas arquiteturas, novos traçados urbanos, novos cenários, novas geografias. A montagem é apenas uma das estratégias dessa operação, mas talvez a mais importante. Advogamos, portanto, que as cidades apresentadas nos filmes não podem ser vistas, exceto, como representações de cidades reais.

Importa-nos destacar que, na investigação geográfica, tendo filmes como expressão, o cinema deve ser analisado como expressão do vivido, ou seja, o espaço de representação do cinema tem o potencial de estruturar geograficamente a paisagem e a experiência dos personagens e, por extensão, a vivência do expectador. Todavia, a representação deve ser vista como um recurso de aproximação do real, cabendo ressaltar que não se confunde com ele (Ferreira, 2013 [2011]).

Considerando as aproximações possíveis e até mesmo os limites, muitas vezes imprecisos entre a geografia e a arte cinematográfica, é inegável que estamos diante de um campo rico e estimulante de trabalho de pesquisa. Um dos desafios, ao se estender a análise espacial aos significados e interpretações transmitidos pelo cinema, é não perder de vista as marcas que individualizam o caráter geográfico dessas pesquisas. Em concordância com o exposto, Barbosa (2000, p. 72) expõe:

Adentrar no terreno da arte como possibilidade de inquirir/decifrar o mundo construído/construtor dos sujeitos sociais significa tomar as

representações como *artifício* de construção de nossas leituras e reflexões sobre o espaço geográfico. E, quando dedicamos atenção à arte de representar do cinema, a representação assume uma qualidade especial no plano epistêmico e, sem dúvida, exige-nos um aprofundamento dos seus termos teórico-conceituais e de suas relações com o espaço geográfico.

O autor (2000) defende que as representações tanto interpretam como intervêm nas vivências e nas práticas socioespaciais. Dessa forma, as representações podem ser um instrumento de construção de nossas leituras sobre o espaço geográfico. Por fim, o autor ressalta o papel privilegiado que o pensamento tem a desempenhar na formulação de sentidos e indagação dos propósitos da existência de uma representação que jamais é simples duplicação mimética do real.

Encontramos em Harvey (1999), a partir da análise os filmes *Blade Runner*, de Ridley Scott, e *Asas do Desejo*, de Wim Wenders, uma proposta de diálogo entre a Geografia com a imagem cinematográfica, estabelecendo um exercício de revelação do espaço geográfico.

O mesmo autor defende que o cinema, entre todas as formas artísticas, "tem (...) a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva temas entrelaçados do espaço e tempo" (Harvey, 1999, p. 277). Além disso, através da experiência do tempo e do espaço, o cinema tem a possibilidade de realizar cortes abruptos (*no tempo*) e em qualquer direção (*no espaço*). Acreditamos que os processos envolvidos no *modus operandi* do cinema possibilita dotar o espaço geográfico de um conteúdo sublime ou mesmo ampliá-lo.

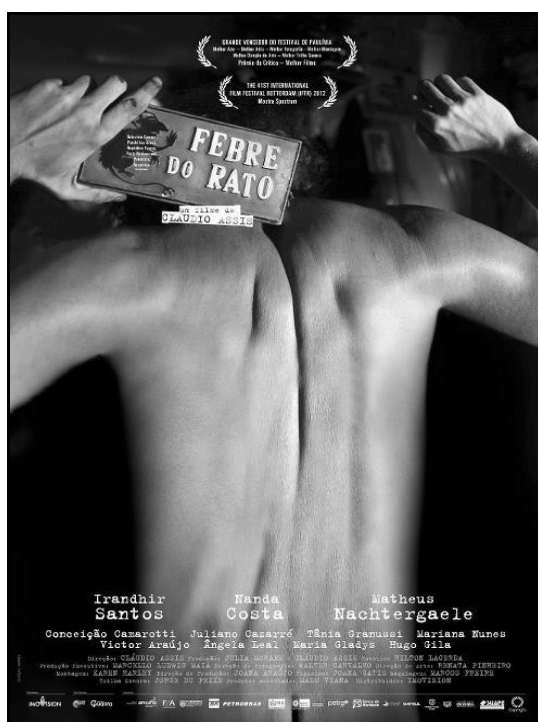
Convém afirmarmos que o espaço não é o único elemento intrínseco ao cinema. O cinema também apresenta o tempo como medida. Segundo Comparato (1995), há o tempo dramático e o tempo de atenção dos filmes. Enquanto o primeiro corresponde à determinada cena e ao filme como um todo, mas não ao tempo real; o segundo corresponde aos minutos "reais" vividos pelo espectador, externo ao filme.

Como toda e qualquer forma de representação, as imagens cinematográficas são indissociáveis das representações cotidianas de gênero, classe e raça de cada sociedade, grupo ou pessoa. Ademais, salientamos que cinema e geografia possuem linguagens diferentes: no cinema os fatos são comprimidos no tempo-espaço (Harvey, 1999), mesmo em filmes que retratam

lugares reais; logo, "precisamos reconhecer que ele capta um momento da cidade e de sua realidade, mas que não pode ser autonomizado" (Souza, 2016, p.19).

Para demonstrar nosso raciocínio, nas obras fílmicas "*Febre do Rato* (2012)⁹" (figura1), de Cláudio Assis, e "*Tatuagem* (2013)¹⁰" (figura 2), de Hilton Lacerda, embora retratem a mesma *Recife*, a construção imagética da cidade foi representada e contextualizada por meio de perspectivas socioculturais diferenciadas. Isso reforça que os filmes não são cópias ou espelhos da realidade, ou seja, as construções cinemáticas não podem ser compreendidas enquanto representações fiéis da realidade.

Figura 1 - Pôster de divulgação do *Febre do Rato* (2012)

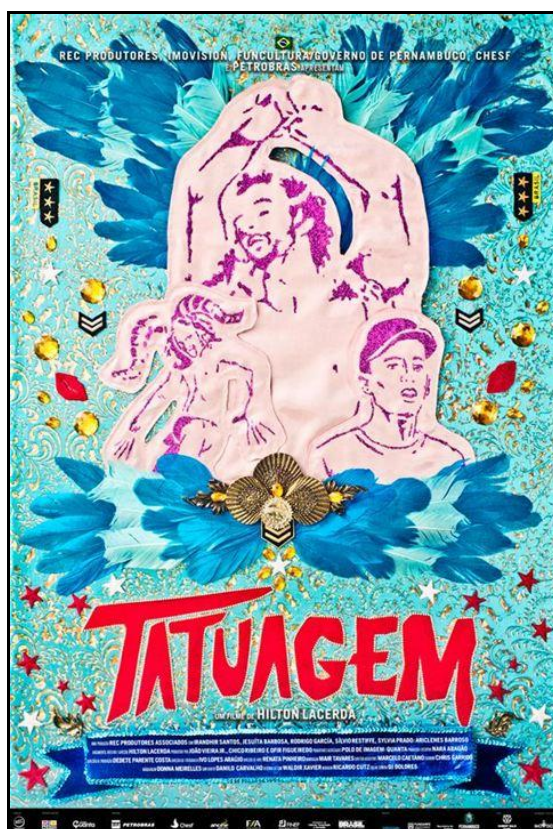


Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-202614/fotos/detalhe/?cmediafile=20085207>. Acesso em 20 de maio de 2022

⁹ Zizo é um poeta inconformado e anarquista, que banca a publicação de seu tablóide. Em seu mundo próprio, onde o sexo é algo tão corriqueiro quanto fumar maconha, ele conhece Eneida. Zizo logo sente um forte desejo por Eneida, mas, apesar de seus constantes pedidos, ela se recusa a ter relações sexuais com ele. Isto transtorna a vida do poeta, que passa a sentir falta de algo que jamais teve.

¹⁰ Na Recife de 1978, Clécio Wanderley é o líder da trupe teatral Chão de Estrelas, que realiza shows repletos de deboche e com cenas de nudez. A principal estrela da equipe é Paulete, com quem Clécio mantém um relacionamento. Um dia, Paulete recebe a visita de seu cunhado, o jovem Fininha, que é militar. Encantado com o universo criado pelo Chão de Estrelas, ele logo é seduzido por Clécio. Não demora muito para que eles engatem um tórrido relacionamento, que o coloca em uma situação dúbia: ao mesmo tempo em que convive cada vez mais com os integrantes da trupe, ele precisa lidar com a repressão existente no meio militar em plena ditadura.

Figura 2 - Pôster de divulgação do filme *Tatuagem* (2013)



Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-221565/fotos/detalhe/?cmediafile=21027962>
Acesso em 20 de maio de 2022

Advogamos que o cinema não é apenas um meio para entretenimento. De maneira oposta, ele é uma mídia com um imenso poder para criação de imaginários e ideologia. Ainda que tal capacidade não possa ser contestada. Hopkins (2009 [1994], p. 34) estabelece que:

O poder dos filmes está (...) em sua capacidade de falsear. Esse poder é exercido por cineastas para manter uma ideologia de simulação. Essa ideologia é alcançada a partir de um meio capaz de mascarar a produção de seus próprios significantes. Esses significantes dominam uma audiência, na qual a suspensão voluntária da descrença e impressão da realidade são fabricadas por meio da iconização dos signos do filme e da autoridade que a própria audiência atribui ao seu sentido de visão.

Como as representações visuais são essencialmente mais uma interpretação do que uma gravação, ou uma cópia do objeto presente na realidade concreta, deve-se questionar a maneira como elas, em vários instantes, moldam e reelaboram interpretações diversas do mesmo objeto.

Há, obviamente, uma diversidade enorme de filmes e, na mesma medida, maneiras de construir e representar o espaço. Faz-se mister reconhecer que quem produz cinema não é o geógrafo, o filósofo ou o cientista; e que um mesmo filme

pode ser visto sob ângulos e aspectos diferentes, que vão variar de acordo com a visão do espectador e do diretor/produtor do filme. Não há, portanto, uma maneira exclusiva de olhar e interpretar qualquer que seja a representação ou concluir sobre o que ela exprime exatamente, o que, na opinião de alguns, configura uma dificuldade.

O espaço urbano tem sido o cenário preferido dos cineastas para a ambientação de suas obras, como nos informa Name (2013). Sendo o cinema uma forma de arte com representação privilegiada do urbano, os filmes difundem o modo de vida urbano, mas tendem a encobrir muitas das contradições socioespaciais das cidades.

Desse modo, o próprio cinema, desde a exibição do primeiro filme, desenvolveu-se dentro do espaço urbano (da cidade), engajando uma audiência também urbana a um espaço (lugar) de recepção. Corroborando tal perspectiva, temos Barbosa (2000, p. 81):

O cinema nasce para a vida social juntamente com a grande cidade. A arte cinematográfica nasce com a metrópole, tem a sua história mergulhada e confundida com a historicidade da metrópole. Podemos afirmar que o cinema é uma arte urbana por excelência, assim como constatar que a cidade é o espaço geográfico que o cinema mais registrou ao representar o mundo. A história do cinema se cruza com a geografia das cidades.

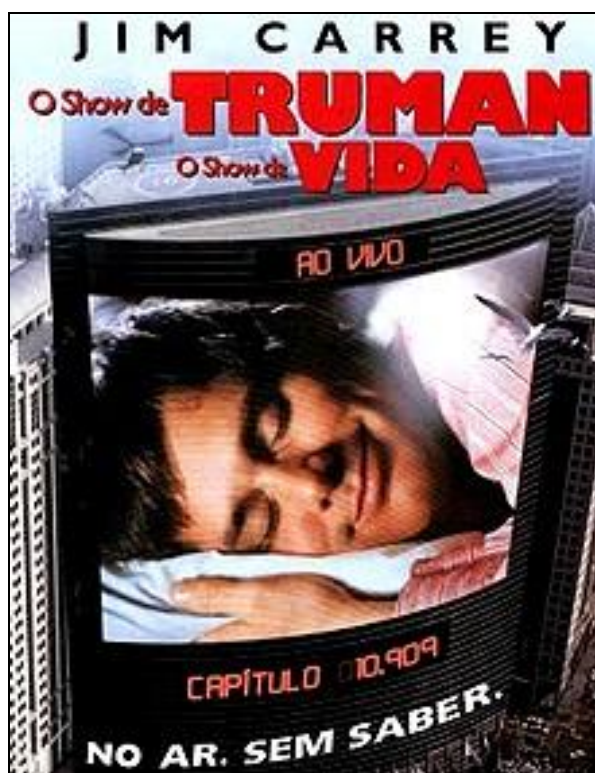
Acerca da fascinação dos geógrafos sobre a representação das cidades, Name (2006) aponta quatro vertentes que foram desenvolvidas nas pesquisas que buscam discutir a representação dos ambientes urbanos nos filmes. Segundo o autor (2006, p. 45), a primeira seria a abordagem histórica, "que revela o quanto o cinema desde sempre foi uma forma de entretenimento essencialmente urbana, devendo muito de sua natureza ao desenvolvimento da cidade". Parece natural a grande ênfase dos filmes na criação de espaços urbanos para comportar narrativas. A segunda vertente leva em consideração as interações estéticas e econômicas entre o cinema e as cidades que se tornam locações para produções e criam, por conseguinte, inúmeros mecanismos para manutenção de sua condição enquanto cidades cinemáticas. O autor nos fornece o exemplo da construção de cidade-cenário de estética *fake* que serviu de locação para filme *O show de Truman*¹¹.

Outros cineastas debruçaram-se em destacar distintos espaços urbanos em

¹¹ *The Truman Show*, Peter Weir, EUA, 1998. Destacamos que uma cidade real, onde de fato residem pessoas, foi utilizada pelo filme para representar uma cidade/cenário onde tudo é uma grande encenação televisionada. Martins (2007) nos oferece uma análise geográfica do filme.

seus filmes, como Woody Allen que filmou cidades como Nova Iorque¹², Barcelona¹³, Paris¹⁴ e Roma¹⁵.

Figura 3 - Pôster de divulgação do filme *O Show de Truman* (1998)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-18671/fotos/detalhe/?cmediafile=20269376>
Acesso em 23 de maio de 2022

Uma terceira vertente, ainda com base em Name (2006), é encontrada nos trabalhos que valorizam a análise morfológica e tipológica do ambiente urbano. Essas abordagens discutem as influências arquitetônicas, artísticas, econômicas ou político-sociais dos gêneros cinematográficos, além de prestarem atenção em determinados elementos característicos da técnica cinematográfica que contribuem para a criação de concepções e representações específicas das cidades. Por último, encontram-se os trabalhos que focam nas ações da própria narrativa, ou seja, avaliam as interações entre os personagens, diálogos e construção dos espaços.

Ao nos reportarmos à cidade de Recife, substrato material¹⁶ do qual decorrem as narrativas de *Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau*

¹² *Manhattan* (1979) e *Contos de Nova Iorque* (1989)

¹³ *Vicky Cristina Barcelona* (2008)

¹⁴ *Meia Noite em Paris* (2011)

¹⁵ *Para Roma com Amor* (2012)

¹⁶ 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

(2019)¹⁷, verificamos um potencial cinemático espacial gerado pela sua composição morfológica e por sua arquitetura, uma vez que a cidade já foi palco de narrativa para inúmeros filmes. De acordo com 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 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”. A fim de avançarmos sobre o sentido de cidade cinemática, nos basearemos em Costa (2002), que a define como qualquer cidade que tenha sido filmada pela câmera cinematográfica. Uma primeira consideração refere-se ao fato de que a cidade cinemática não é uma reprodução real da cidade concreta; longe disso, ela é, antes de tudo, uma imaginação, uma representação. Seja levando em consideração a representação das cidades ao longo da história do cinema, seja adotando uma perspectiva que busca considerar as representações arquitetônicas dos espaços urbanos nos filmes, a cidade cinemática, problematizada pelos geógrafos, é sempre uma imagem.

A partir do estudo das representações que potencializam a relação cinema e cidade, e que certamente estão associadas ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação e informação, bem como ao processo de globalização de problemas sociais e culturais, alguns autores defendem que se deve otimizar uma colaboração interdisciplinar, para que o entendimento da conexão entre cinema, cidade, cultura e sociedade seja mais completamente entendida.

canalização de rios, do desmonte de morros, da realização de aterros, e assim segue”. Souza (2013, p. 64)

¹⁷ A narrativa fílmica de Bacarau embora faça referência a Pernambuco, ocorre fora da cidade de Recife.

É imperativo destacar que aproximar cinema (*arte*) e Geografia (*ciência*) será considerado os aportes colocados por esta pesquisa, entendidos como uma abordagem científica na qual:

[...] o pesquisador procura aprofundar-se na compreensão dos fenômenos que estuda – ações dos indivíduos, grupos ou organizações em seu ambiente e contexto social – interpretando-os segundo a perspectiva dos participantes da situação enfocada, sem se preocupar com representatividade numérica, generalizações estatísticas e relações lineares de causa e efeito. (Filho, 2006, p.2)

Vale também ressaltar que a pesquisa qualitativa é baseada em métodos que não implicam quantificação, mas a interpretação do fenômeno estudado. Assim, ao adotar este tipo de pesquisa, é preciso ter clara a ideia de que entre pesquisador e sujeitos de pesquisa há uma relação dinâmica e de interdependência. Segundo Matos e Pessoa (2009, p. 281), “Esse reconhecimento da relação entre pesquisador e objeto de estudo é pautado pelas orientações filosóficas que guiam as pesquisas de abordagem qualitativa”. Os autores destacam ainda que a escolha entre a pesquisa qualitativa ou quantitativa deve ser feita com base nos objetivos a serem alcançados, ou seja, a benefício da pesquisa, e não do pesquisador.

Todavia, apesar das claras diferenças entre os dois tipos de abordagens, vale ressaltar que optar por um tipo de pesquisa não necessariamente exclui o outro. As diferenças não excluem a possibilidade de trabalhar as duas abordagens de maneira integrada e complementar, constituindo a chamada pesquisa quali-quantitativa.

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).

Neste ínterim, 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, nas diversas áreas do conhecimento, optamos por uma discussão sobre um tipo específico de imagem, a cinematográfica, considerando-a como importante dispositivo e formador cultural do entendimento sobre o espaço geográfico, sua percepção e experiência.

Em seu ensaio *A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936, Walter Benjamin analisa como as novas técnicas de reprodução da obra de arte transformaram a sensibilidade estética na modernidade. Tais modificações não ocorrem apenas no âmbito das formas da arte; o olhar, a percepção e a recepção do homem moderno também sofreram modificações.

O autor elege a fotografia como estágio final de uma transformação marcada pela aceleração generalizada do cotidiano na sociedade industrial. Na história, o caráter único da obra de arte insere-se no contexto da tradição, da singularidade e da autenticidade. O que muda na era da reprodutibilidade técnica é que a arte rompe com a dicotomia distância-proximidade, que lhe regia na antiga tradição. Assim é substituída pela obra moderna e tecnicamente reproduzível, propondo uma nova lógica da multiplicação, que a modifica significativamente.

Dito de outra forma, a capacidade mimética e serial da fotografia, que se apresenta ainda mais contundente no cinema, engendra um rompimento com a tradição artística. Segundo o autor, não haveria mais a "aura", ou seja, a composição de "elementos espaciais e temporais, a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja" (Benjamin, 1994, p. 170).

No âmbito da modernidade, a obra de arte, em especial a fotografia e o cinema, torna-se cada vez mais perfectível (Benjamin, 1994, p. 175). Diferentemente de artes como a escultura, as novas técnicas permitem a refeitura ou a mudança de rumos na produção. Em seu texto, Benjamin explora o potencial de perfectibilidade do cinema, demonstrando como seu processo de produção é fragmentário, antitotalizante, e oferece uma série de alternativas de manipulação das cenas e dos atores, conforme a vontade do diretor.

Concordamos com o autor que o aparecimento de fotos e filmes massifica processos já existentes, uma vez que a progressiva popularização dos objetos técnicos, máquina fotográfica e filmes, acoplados aos telefones móveis e aliadas ao baixo custo e ao fácil manuseio, tornou o ato de representar acessível à maioria das pessoas.

Por outro lado, concordamos com Name (2013, p. 61) ao elucidar a "aura" do cinema e fotografia:

Fotos e filmes têm, sim, aura. E muita. Pois quando retirados do instante e do espaço de sua criação, inerentes a sua técnica, foto e filme a adquirem e, como qualquer outra obra de arte, agigantam-se à

medida que envelhecem: fotos e filmes de álbuns de família eternizam entes queridos e adquirem maior valor afetivo e simbólico - e aura! - com o tempo. A representação como constituinte a memória faz com que fotos e filmes eternizem atores, atrizes, personagens - se Elvis não morreu, muito se deve à reprodutibilidade técnica que o torna objeto massificado e de culto por meio de imagens. Fotos e filmes, por fim, podem tornar próximos lugares distantes, adquirindo novos significados que passam a valer com sua "essência", a representação mescla-se com a experiência e as duas se confundem.

A justificativa do projeto de estudo é dada pela atualidade e premência. Atualmente é quase trivial dizer que vivemos em uma era de imagens. Na vida cotidiana, "as imagens estão presentes abundantemente em todos os campos da vida social" (Gomes, 2013, p. 5): a televisão, a propaganda comercial, o uso da *internet*, câmeras de gravação e variados aparelhos de reprodução associam-se aos diferentes equipamentos e generalizam o acesso à produção e à rápida transmissão de imagens. Como coloca Gomes (2013, p. 119),

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.

Para o filósofo francês Gilles Lipovetsky e o estudioso do cinema Jean Serroy (Lipovetsky e Serroy, 2009), vivemos um momento quase onipresente e certamente hiperespetacular das telas. De acordo com os autores, o século XX foi o século do cinema, sua segunda metade e o século XXI anunciam a era do tudo-tela:

Na vida inteira, todas as nossas relações com o mundo e com os outros são cada vez mais mediatizadas por uma quantidade de interfaces nas quais as telas não cessam de convergir, de se comunicar, de se interconectar. Nos espetáculos, no esporte, na televisão, (...) o culto do visual e dos seres celebroides elevado ao espetáculo. Infinitamente mais poderoso e global que seu universo nativo e específico, o cinema aparece como forma matricial do que se exprime fora dele. (p. 23-26)

Com isso, a profusão de objetos audiovisuais na sociedade atual colabora crescentemente com o aumento de número dos trabalhos envolvendo geografia e cinema. Novas abordagens e novas metodologias são cada vez mais presentes no seio da ciência geográfica. O mundo mediado pelas telas, a cinematografização do mundo sugere incita o geógrafo a ter um olhar mais acurado dos filmes e de seus discursos.

Em consonância com o exposto, Costa (2011, p. 43) defende a importância de "discutir 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".

Tomaremos como base de análise a proposta cunhada por Aumont (2010 [1990]) na qual atribui três valores à imagem em sua relação com o real: *valor de representação*, pois a imagem representa coisas concretas ou menos abstratas que ela própria; *valor de símbolo*, ao representar coisas abstratas, ou seja, mais abstratas que a própria imagem; e *valor de signo*, quando representa um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela. Entendemos que a imagem como símbolo é objeto mediador entre o espectador e a realidade e tem como função estabelecer relação com o mundo.

Com a renovação da Geografia cultural no fim da década de 1970, as relações interdisciplinares estabelecidas entre a geografia e o cinema estreitaram-se e enriqueceram, uma vez que essas duas áreas de conhecimento - em busca da compreensão do "mundo real" e do "mundo ficcional" - influenciam a organização, a percepção e a construção do mundo imaginário e simbólico.

Esse movimento de renovação, denominado *cultural turn*, redimensiona o cinema como objeto de estudo geográfico entrelaçado com a necessidade de compreender o papel da cultura nos modos de perceber e organizar o espaço. Nesse sentido, também interessava perceber como definiam-se a representação dos lugares e dos indivíduos nos lugares em produtos culturais diversos, como poesia, pintura, música e cinema.

A ciência geográfica direciona sua leitura de mundo para a questão espacial, ou seja, com o possível papel que a trama das localizações pode ter na construção e manifestação de um fenômeno. Isso posto, no âmbito da análise fílmica, muitas são as contribuições conceituais no campo da antropologia: imagem fílmica (Metz, 1982); filme e espaço fílmico (Aumont, 2014 [1994]).

Tecnicamente, "um *filme* é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente; passando de acordo com um certo ritmo em um projetor, essa película dá origem a uma imagem muito aumentada e que se move" (Aumont 2014 [1994], p. 19).

No que concerne à produção de imagens, o cinema pode ser entendido como um sistema complexo que incorpora tanto um aparato tecnológico - câmera,

cenário, iluminação, edição e som - quanto narrativas que contribuem para a constituição de imagens do mundo. Assim, conceituaremos *imagem fílmica* como "significador imaginário" (Metz, 1982 *apud* Barbosa, 2007 [1999]), tendo em vista que o filme é uma representação.

Por fim, *espaço fílmico* pode ser definido, a princípio, como tudo o que se passa dentro do espaço filmado ("campo"), ou seja, tudo o que a câmera capta no estúdio ou nas locações ("fora do campo") (Aumont, 2014 [1994]).

Outro movimento no sentido de aproximar a ciência geográfica e cinema foi pleiteado por Hopkins (2009 [1994], p. 60) ao propor os conceitos de *lugar cinemático* e *paisagem cinemática*, em que transitaríamos entre a geografia do cinema e a geografia no cinema. O primeiro momento diz respeito propriamente à geografia cinemática, "que coloca o espectador em um lugar cinemático onde espaço e tempo são comprimidos e expandidos e onde ideais, costumes, valores e papéis sociais podem ser confirmados ou subvertidos". Em outras palavras, trata-se do prazer proporcionado pelo espetáculo do cinema. Já, no segundo momento, à medida que mobilizarmos categorias e conceitos da ciência Geografia teremos um diálogo ampliado com a arte cinematográfica, por consequência, estaremos indo em direção à geografia no cinema.

A problematização constitui o eixo dorsal a partir do qual um dado objeto de conhecimento é efetivamente transformado em tema de estudo, de modo que diferencia aquilo que é relevante daquilo que é secundário. Dito de outra forma, a problemática é seletiva, indicando que o que é relevante resulta de certo olhar sobre determinado objeto.

Na Geografia e em outros campos de estudo, muitos autores, como Duncan e Ley (1997), Cosgrove e Daniels (1988) e Panofsky (1979), propõem 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. Concordamos com Rose (2001) quando a autora defende a não existência de um método que se sobreponha a outro. Há de fato metodologias que são mais apropriadas aos estudos de determinadas imagens, sempre levando em consideração o objetivo de pesquisa.

Acrescentamos que a pesquisa qualitativa é baseada em métodos que não implicam quantificação, mas a interpretação do fenômeno estudado. Assim, ao adotar este tipo de pesquisa, é preciso ter clara a ideia de que entre pesquisador e

sujeitos de pesquisa há uma relação dinâmica e de interdependência. Segundo Matos e Pessoa (2009, p. 281), “Esse reconhecimento da relação entre pesquisador e objeto de estudo é pautado pelas orientações filosóficas que guiam as pesquisas de abordagem qualitativa”. Os autores destacam ainda que a escolha entre a pesquisa qualitativa ou quantitativa deve ser feita com base nos objetivos a serem alcançados, ou seja, em benefício da pesquisa, e não do pesquisador.

Os mesmos autores assinalam o papel das técnicas de pesquisa qualitativa para as vertentes da chamada Geografia Humana:

Na geografia, a pesquisa qualitativa tem contribuído para estudos realizados, principalmente, na perspectiva marxista e fenomenológica, proporcionando, dessa forma, abrangência de pesquisa de cunho social e cultural. Na verdade, os métodos qualitativos são propícios e recomendados quando o contexto social e cultural constitui o elemento importante na pesquisa e também quando os objetivos não se delineiam na quantificação e, sim, na interpretação. (MATOS e PESSOA, 2009, p. 290)

Todavia, apesar das claras diferenças entre os dois tipos de abordagens, vale ressaltar que optar por um tipo de pesquisa não necessariamente exclui o outro. As diferenças não nos impossibilitam trabalhar as duas abordagens de maneira integrada e complementar, constituindo a chamada pesquisa quali-quantitativa. Dito de outra forma, os enfoques qualitativo e quantitativo não guardam relação de oposição.

Fundamentados em José de Souza Martins (2008), reforçamos que a abordagem qualitativa substancia a necessidade metodológica de o pesquisador se colocar no olhar do outro, dos grupos sociais que vivem mais profundamente as contradições da sociedade. Vislumbra-se a partir desta perspectiva a necessidade de pensar os grupos liminares da sociedade como sujeitos sociais concretos. Segundo Martins (*op. cit.*, p.52)

Se a vida de todo dia se tornou refúgio dos céticos, tornou-se igualmente o ponto de referência das novas esperanças da sociedade. O novo herói da vida é o homem imerso no cotidiano. É que no pequeno mundo de todos os dias está também o tempo e o lugar da eficácia das vontades individuais, daquilo que faz a força da sociedade civil, dos movimentos sociais.

Nesta tese, conforme sugerem Vanoye e Goliot-Lété (1994), assumimos que analisar um filme pressupõe decompor a obra em elementos menores para, só depois, refazê-la na tentativa de entender que tipo de conexão une as partes e compõe o conjunto significativo.

O ato de decompor, ou seja, o ato de descrever, passa a ser a principal atividade exercida pela metodologia da análise fílmica, que consiste em desmembrar partes do filme, identificá-las e analisá-las. Assim, defendemos que o filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de sua reconstrução.

Em Aumont e Marie (2013) os autores destacam que são diversos os tipos de elementos constitutivos de um filme e as combinações de instrumentos que podem ser aplicadas. Em nosso trabalho, voltamos-nos especialmente aos elementos narrativos e visuais, e sobre eles adotamos instrumentos descritivos, enredo, cenário e documentais¹⁸.

Em suma, por meio das ferramentas apontadas acima, realizaremos a leitura das representações de espacialidades que problematizam os sentidos do território na constituição de um imaginário acerca do Nordeste.

Uma das propostas de aproximação da geografia com o campo de análise das imagens foi aventado por Gomes (2008) ao utilizar o conceito de “*cenário*” segundo um ponto de vista propriamente geográfico. De acordo com o autor (2008, p. 200), o cenário seria uma forma de:

[...] reconectar a dimensão física às ações, ou, em outras palavras, queremos associar os arranjos espaciais aos comportamentos e, a partir daí, poder interpretar suas possíveis significações. (...) essa forma de análise conserva a centralidade da dimensão geográfica (locacional) e permite demonstrar sua importância na interpretação de imagens.

É nesse sentido que 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. Segundo o autor, “(...) queremos a partir da palavra *cenário* reconectar a dimensão física às ações, ou, em outras palavras,

¹⁸ Além das narrativas fílmicas analisadas, livros, reportagens de jornais e artigos científicos farão parte do escopo de análise.

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 propõe 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"

Nesse sentido, defendemos a utilidade deste caminho metodológico como instrumento para desvendar o conjunto das figurações espaciais (o fundo ou o quadro espacial onde estão os personagens, o lugar de onde eles falam e o que falam, a referência aos lugares, a alternância dos sítios urbanos etc.) e suas relações com a trama, ou seja, com a própria estrutura da narrativa fílmica.

Dando sequência à discussão sobre cidade, 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 se foram cristalizando no espaço na forma de casarios, ruas, prédios, palafitas, dando forma a uma paisagem descontínua, fragmentada.

No que tange às condições físico-naturais que atuaram no processo de construção do ambiente urbano de Recife, ainda observamos esses traços fazendo parte, visivelmente, da paisagem atual da cidade. Em texto clássico, Manuel Correia de Andrade (1979, p. 74) fez importante reflexão sobre aspectos do sítio urbano relacionando a evolução da cidade de Recife até o final dos anos 70 do século XX:

[...] onde se formaria o Recife poderia ser dividido em duas partes distintas, conforme o maior ou menor trabalho de acumulação dos

sedimentos em uma antiga baía rasa onde desaguavam os dois rios mais importantes – Capibaribe e Beberibe – e outros menores – Tejiú, Jiquiá etc. – A baía, com forma de semicírculo, ia sendo entulhada ao Oeste pelos sedimentos trazidos pelos rios durante as cheias, enquanto na porção oriental, apesar de separada do oceano por um recife paralelo à costa, iam se depositando sedimentos de origem marinha. Daí a formação de uma planície flúvio-marinha que em sua porção ocidental apresentava solos de aluvião, argilosos – o famoso massapê – onde o Capibaribe desenhava caprichosos meandros, enquanto na porção oriental, mais baixa, encontravam-se depósitos areno-argilosos, de cor escura e que ficavam cobertos pelo mar na maré alta. Nessas superfícies se formavam porções separadas umas das outras pelo próprio rio e por canais e camboas onde se desenvolvia uma vegetação de mangue [...] que, com suas numerosas raízes, conseguia se fixar a um solo lamacento e sujeito à alternância de águas salgadas e doces. Em alguns pontos alteavam-se acima da maré alta ‘crôas’ de areia que formavam pequenas ilhas. Entre o curso final do Capibaribe e do Beberibe e o mar, encontrava-se uma península arenosa, uma restinga, que se estendia de Olinda para o Sul por uns sete quilômetros de comprimento por menos de meio quilômetro de largura.

A cidade (e metrópole) de Recife (figura 4), atesta características bem comuns às das grandes 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.

Figura 4 - Vista da Cidade de Recife: o centro histórico, o rio Capibaribe e o espraiamento do tecido urbano



Fonte: <https://www2.recife.pe.gov.br>. Acesso em 02 de janeiro de 2022.

De acordo com dados preliminares, Recife possuía cerca de 1,64 milhão de habitantes em 2019 (IBGE, 2020). Com base em dados do IBGE (2011), Silva (2019, p. 411) expõe que a capital de Pernambuco era a quarta do país com maior proporção de pessoas vivendo em ocupações desordenadas: "Belém era a capital brasileira com maior proporção de pessoas residindo em ocupações desordenadas:

54,5%, ou mais da metade da população. Salvador (33,1%), São Luís (23,0%), Recife (22,9%)."

Em artigo publicado no ano de 2016, o geógrafo francês Jan Bitoun, radicado em Recife há muitos anos, alerta-nos de que a desigualdade é um traço permanente da capital de Pernambuco, muito evidente na sua organização espacial, contando com alguns restritos bolsões de populações abastadas. O autor ressalta que a região metropolitana de Recife, como muitas outras no país, resulta do longo tempo de sucessão/superposição das formações territoriais “escravista atlântica”, “agromercantil nacional” e “urbano-industrial nacional”. Bitoun destaca também a incapacidade dessa metrópole regional levar às populações necessitadas bens e serviços.

O autor comenta com maestria o processo de formação territorial de Recife e reflete sobre algumas obras cinematográficas que representam esse espaço:

Essa incompletude crítica das grandes cidades costeiras, “espaços derivados” desde seu nascimento “na formação territorial escravista atlântica”, remete também a horizontes utópicos quanto ao que se espera do futuro; destacamos três deles: i) “ideal de cultura e de sociedade cidadina onde os indivíduos encontram condições para prover suas necessidades fisiológicas, psíquicas e morais mínimas para se sentirem bem consigo mesmo e com os outros cidadãos” (MARTINS, 1993, p. 46); ii) a utopia de uma arquitetura e de um urbanismo valorizando a arborização e a plena consideração das características naturais dos trópicos úmidos pelos quais Gilberto Freyre (1967) já advogava em 1926 nas páginas 36 a 41 do seu Manifesto Regionalista remete aos modernos debates sobre a sustentabilidade ambiental e leva à condenação da mineralização crescente do espaço urbano e do modelo de arquitetura importado da aridez de Dubai; iii) ao ideário da Reforma Urbana, na qual a cidade ideal expressaria o alcance da justiça social por meio de direitos à cidade, expandidos ao conjunto dos cidadãos, resultando da consolidação da regulação pública. Novamente, cabe registrar que essas utopias norteiam a recente produção cinematográfica: a primeira, “a contrário”, no *Som ao Redor*, de Kleber Mendonça (2012), que deixa o espectador num clima de mal-estar; a segunda, do mesmo diretor, no curta metragem *Recife frio* (2009), no qual imagina uma brusca mudança climática; quanto à terceira, o curta *Velho Recife novo* (2012), do coletivo Contravento, recolhe opiniões de especialistas sobre os rumos da cidade, no tocante aos seus espaços públicos e aos rumos do planejamento urbano. Mais recentemente, em 2014, destacamos o curta “Como o Recife pode deixar de ser uma cidade colonial para tornar-se uma cidade para todos” com a análise da conjuntura urbana apresentada por Paulo Henrique Martins (2014). (BITOUN, 2016, p. 119-120)

Dessa forma, percebemos a inseparabilidade da trajetória recente e da condição histórica herdada no espaço recifense. Essa reflexão me fez lembrar do que diz Milton Santos em *Espaço e Método* (2008 [1985], p. 15):

O espaço, considerado como um mosaico de elementos de diferentes eras, sintetiza, de um lado a evolução da sociedade e explica, de outro lado, situações que se apresentam na atualidade. [...] a noção de espaço é assim inseparável da idéia de sistemas de tempo.

Nessa perspectiva, analisaremos na presente tese: *Som ao Redor* (2002), ambientado na cidade de Recife em fins da década de 2000; *Aquarius* (2016), representando a Recife contemporânea, marcada pelos conflitos decorrentes da especulação imobiliária; e *Bacurau* (2019), uma vila no interior de Pernambuco ambientada com "projeções de futuro".

Os filmes selecionados são dirigidos por Kleber Mendonça Filho, que é natural de Recife, onde reside desde o seu nascimento, em 1968. Atua como diretor, produtor, roteirista, crítico de cinema e coprogramador de cinema da Fundação Joaquim Nabuco. Formou-se em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco, atuando no *Jornal do Commercio*, *Folha de São Paulo*, no site *CinemaScópio*, na *Revista Continente* e *Cinética*. É autor de ampla filmografia: *Enjaulado* (1997); *A Menina do Algodão* (2002); *Vinil Verde* (2004); *Eletrodoméstica* (2005); *Noite de Sexta-Feira Manhã de Sábado* (2007); *Crítico* (2008); *Recife Frio* (2009); *O Som ao Redor* (2012); *A Copa do Mundo no Recife* (2015); *Aquarius* (2016); *Bacurau* (2019); *Retratos Fantasma* (2023) e *Agente Secreto* (2025).

Na Tabela 1, estão listados os filmes de Kleber Mendonça ambientados em Recife^{19,20}, além de *Bacurau* (2019), que se passa no interior de Pernambuco.

Tabela 1 - Filmografia de Kleber Mendonça Filho

Filmes que retratam o ambiente urbano		Sinopse
AMBIENTADOS EM RECIFE	<i>Enjaulado</i> (1997, média-metragem)	Após sofrer um trauma urbano, um homem morador de um apartamento suburbano de segurança máxima começa a enlouquecer. Cercado de medo e paranóia, ele se torna prisioneiro do seu próprio mundo.
	<i>Eletrodoméstica</i> (2005, curta-metragem)	Na década de 1990, uma família da classe média, composta por uma mãe e seus dois filhos, vive em uma casa que está repleta

¹⁹ Alguns filmes do diretor não estão presentes na tabela: *Homem de Projeção* (1992), *Casa de Imagem* (1992), *Paz a Esta Casa* (1994), *A Menina do Algodão* (2002), *Vinil Verde* (2004) *Crítico* (2008), *Luz Industrial Mágica* (2009) não apresentam imagens da cidade; *Retratos Fantasma* (2023) e *Agente Secreto* (2025), embora retratem o ambiente urbano de Recife são posteriores à escrita da parte introdutória da tese.

²⁰ *Agente Secreto* (2025) foi contemplado dias depois da defesa da Tese com o Globo de ouro nas categorias de melhor filme de língua não-inglesa e melhor ator de drama para Wagner Moura. Fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2026/01/12/globo-de-ouro-2026-o-agente-secreto-vence-2-premios-e-uma-batalha-apos-a-outra-e-grande-ganhador.ghhtml>. Acesso: 13.01.2026

		de eletrodomésticos supérfluos capazes de fazer muito barulho.
	<i>Noite de Sexta Manhã de Sábado</i> (2006, curta-metragem)	Após uma festa na noite de sexta, um homem se dirige a uma loja de conveniências e liga para uma mulher que está em outro país. Os dois conversam bastante e tentam se conectar através da ligação, como se tivessem se encontrando.
	<i>Recife Frio</i> (2009, curta-metragem)	Nos trópicos do país, onde as temperaturas usualmente eram elevadas, a cidade do Recife sofre com a queda da temperatura devido a uma mudança climática, fazendo com que os habitantes tenham que se adaptar. Um lugar que passa de tropical para frio e chuvoso, tornando o ambiente triste.
	<i>O Som ao Redor</i> (2013, longa-metragem)	A vida dos residentes de uma rua de classe média do Recife toma um rumo inesperado quando uma empresa de segurança particular é contratada para trazer paz aos moradores. Para alguns deles, a presença dos guardas cria mais tensão do que alívio.
	<i>Aquarius</i> (2016, longa-metragem)	Uma jornalista aposentada defende seu apartamento, onde viveu a vida toda, do assédio de uma construtora. O plano é demolir o edifício Aquarius e dar lugar a um grande empreendimento.
AMBIENTADO NO INTERIOR DE PERNAMBUCO	<i>Bacurau</i> (2019, longa-metragem)	Os moradores de um pequeno povoado localizado no sertão brasileiro, chamado Bacurau, descobrem que a comunidade não consta mais em qualquer mapa. Aos poucos, percebem algo estranho na região: enquanto drones passeiam pelos céus, estrangeiros chegam à cidade pela primeira vez chegam à conclusão de que estão sendo atacados. Falta identificar o inimigo e criar coletivamente um meio de defesa.

Fonte: Elaborado pelo autor

Dos sete filmes listados, seis retratam o tecido urbano de Recife, evidenciando a relação do diretor com a cidade em que nasceu e reside. Já *Bacurau* (2019), um tecido urbano ambientado no interior de Pernambuco, ainda que não se passe em Recife, é atravessado por inquietações presentes nas demais narrativas.

De acordo com Kleber Mendonça e Juliano Dornelles, os diretores de *Bacurau*, os últimos anos de escrita do roteiro do filme acontecem no Brasil do Golpe de 2016 e da ascensão da extrema direita. Para os diretores, de modo curioso,

[...] muito foi escrito e dito sobre a visão futurista do filme para o Brasil. De fato, ela existe, está lá, mas eu e Juliano construímos *Bacurau* em cima de erros, agressões e violências históricas que têm marcado a sociedade brasileira e também o mundo. Se existia um engenho de cana-de-açúcar e suas hierarquias sociais e raciais

escondido na rua urbana de zona sul em *O som ao redor*, talvez exista uma versão microscópica das guerras do Vietnã e Canudos em *Bacurau*, ou um western *Fort Apache* em *Aquarius*. (MENDONÇA, 2020, p. 18)

Kleber Mendonça, no livro *Conversas sobre uma Ficção Viva* (2013)²¹, declara que a sua obra “quebra um molde estabelecido de que o cinema de registro é o documentário” (Mendonça, 2013, p. 113), defendendo que um filme de ficção pode ser mais verdadeiro que o documentário. O cineasta não cria um cenário para compor sua narrativa, ele aproveita o espaço “real” da cidade que conhecemos para criar uma narrativa. A Recife possível de ser habitada pelos espectadores além da tela. Kleber Mendonça continua: “Respeito o lugar como está, porque ele tem que ser registrado como é, e a diferença vai ser meu enquadramento, é isso que vai ser o cinema” (Mendonça, 2013, p. 113).

A realidade socioespacial urbana incomoda o diretor. Indagado sobre as grades na arquitetura de Recife, o cineasta revela um fenômeno ocasionado durante os anos 80: a sensação de insegurança nos espaço dos bairros em que os filmes foram filmados. O autor coloca:

No fundo, todas essas grades estão dizendo “eu não confio em você”. A cultura da violência e a fixação pela segurança é algo muito cruel nas cidades brasileiras. E isso fascina muitos estrangeiros que veem o filme, que frequentemente perguntam se determinado elemento é “verdade” ou “direção de arte” – e é verdade (*Ibid.*, p. 104).

Chama-nos atenção a cultura da segurança evidenciada na citação do cineasta. Na narrativa fílmica de *O Som ao Redor* (2012), o automóvel, símbolo de *status* de uma classe média, têm seus vidros quebrados, o som é roubado e nitidamente a (in)segurança é representada pelas grades do condomínio, do espaço privado como um lugar seguro.

A classe média de Kleber Mendonça Filho tem medo de ter sua casa invadida pelos desfavorecidos: em *O Som ao Redor* (2012) a filha de Bia tem um pesadelo em que a casa é invadida – o mesmo medo também é presente na narrativa de *Aquarius* (2016), em que Clara tem um pesadelo com a empregada que roubara as joias da família. Na(s) narrativa(s) fílmica(s) de Kleber Mendonça, a cidade separa e exclui os sujeitos por meio de grades ‘visíveis’ (arquitetônicas) e ‘invisíveis’ (afetivas).

²¹ O Livro é resultado no *workshop* ministrado por Kleber Mendonça Filho, entre outubro de 2012 e junho de 2013. Os registros dos encontros, envolvendo outros cineastas, transformaram-se em páginas do livro *Conversas sobre uma Ficção Viva* (2013).

Kleber Mendonça Filho é comprometido nas mobilizações contra os condomínios de luxo. Em vídeo produzido pelo *Movimento Ocupe Estelita*²² o cineasta afirma que para compreendermos o projeto Novo Recife basta olharmos para as "Torres Gêmeas"²³ da cidade (figura 5). Observadas como uma “atração futura” do que podemos ter intensificado com o projeto Novo Recife, essas edificações “impediram que o bairro, o sítio histórico do centro de Recife, fosse considerado patrimônio da humanidade, pela UNESCO, como Olinda é, elas funcionam como verrugas no centro histórico da cidade” (Mendonça, 2014). Para o cineasta as torres gêmeas não têm nada a ver com a cidade, assim como o projeto Novo Recife também não o tem.

Figura 5 - As "Torres Gêmeas" na Zona Central de Recife (PE)



Fonte: <https://www.brasildefato.com.br/colunista/clarissa-nunes/2020/06/05/os-nove-andares-do-atlantico-negro/>

Em *Aquarius* (2016), Kleber Mendonça remove as "Torres Gêmeas" (figura 6) no início da narrativa apagando-a digitalmente. O apagamento, nessas circunstâncias, pode significar um gesto de resistência e ruptura, por propor outro projeto de cidade.

²² Disponível em: RECIFE, Cidade Roubada. MOVIMENTO OCUPE ESTELITA. Brasil. 2014. 13 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk> Acesso: 6 de nov. 2023.

²³ "Torres Gêmeas" refere-se aos edifícios *Pier Maurício de Nassau* e *Pier Duarte Coelho*. Os arranha-céus (134 metros de altura e 41 andares) são uma clara alusão às torres estadunidenses, World Trade Center, derrubadas em 11 de setembro de 2001.

Figura 6 - O apagamento das "Torres Gêmeas" em *Aquarius* (PE)



Fonte: Captura de Tela: *Aquarius* (2016)

Kleber Mendonça Filho fala sobre aquilo que vive, filma a rua onde mora²⁴ e diz que “é muito simples e óbvio fazer um filme sobre coisas que você sente e vive. Estranho é fazer filmes sobre coisas que você não entende, mas que são legais, bonitas e exóticas. A maior parte dos filmes são ruins por causa disso” (MENDONÇA, 2013, p. 112). Essa declaração do cineasta demonstra a importância da cidade de Recife na construção dos seus trabalhos.

Recife está diretamente ligada ao cineasta. São íntimas e diversas suas experiências nesta cidade que é sua terra natal, seu lar, seu "chão geográfico". Na obra do geógrafo Eric Dardel (2011), encontramos uma geografia da vida cotidiana, um geografia da vida, criada e recriada por homens e mulheres. "A Geografia, afinal de contas, está em toda parte"²⁵. Nas palavras de Dardel (*op. cit.*, p. 34) parece haver um encontro e uma síntese da íntima relação de Kleber com o espaço representado de Recife:

[...] a realidade geográfica é, para o homem, o lugar onde ele está, os lugares da sua infância, o ambiente que atrai sua presença. Terras que ele pisa ou onde ele trabalha, o horizonte do seu vale, ou a sua rua, ou seu bairro, seus desdobramentos cotidianos através da cidade. A realidade geográfica exige, às vezes duramente, o trabalho e o sofrimento dos homens.

O Som ao Redor (figura 5) estreou em janeiro de 2012 no circuito de festivais internacionais, tendo ganhado importantes prêmios, tais como o de melhor filme pela Federação Internacional de Críticos no Festival Internacional de

²⁴ Rua Setúbal, onde se passa boa parte da trama fílmica em *Som ao Redor* (2012), é local de moradia de Kleber Mendonça.

²⁵ 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.

Rotterdam, na Holanda. Totalizou mais de 11 prêmios, entre eles os de melhor filme no Festival do Rio e na Mostra Internacional de São Paulo e o Kikito de melhor direção em Gramado. Estreou no Brasil em janeiro de 2013²⁶.

Figura 7 - Pôster de divulgação do filme *Som ao Redor* (2012)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202700/fotos/detalhe/?cmediafile=20407352>
Acesso em 01 de junho de 2020

Já o longa-metragem *Aquarius* (2016) (figura 8), uma co-produção Brasil-França, teve uma estrutura de produção e distribuição superior ao filme anterior. Assim como *O Som ao Redor*, *Aquarius* também estreia em festivais para depois entrar no circuito comercial. No Festival de Cannes, em maio de 2016, *Aquarius* foi lançado e disputou a Palma de Ouro de Melhor Filme.

Para além de todo mérito artístico do filme, vale ressaltar que o protesto do diretor, produtores e elenco na estréia da película no Festival de Cannes contra o

²⁶ Fonseca, R. (2013) "Festejado 'O som ao redor' enfim chega ao Brasil". <https://oglobo.globo.com/cultura/festejado-som-ao-redor-enfim-chega-ao-brasil-7187473>. Acesso: dezembro de 2024.

impeachment da presidenta Dilma Rousseff repercutiu significativamente²⁷. O fato ganhou destaque em jornais nacionais e internacionais²⁸, ampliando o interesse pela obra cinematográfica e pode ter contribuído para a ampliação do público do filme.

Figura 8 - Pôster de divulgação do filme *Aquarius* (2016)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-239210/fotos/detalhe/?cmediafile=21306593>
 Acesso em 20 de junho de 2020

O terceiro longa-metragem em estudo é *Bacurau* (2019) (figura 9). A *película* foi lançada em 25 de setembro de 2019 e venceu o prêmio do júri do Festival de Cannes, em Paris. O filme conquistou também o prêmio no Cinema Brasileiro, nas categorias de melhor filme, direção e roteiro original. Ademais, *Bacurau* foi o filme brasileiro mais premiado de 2019 e alcançou a incrível marca de 700 mil espectadores.

²⁷ Na sessão de exibição do filme direção e elenco realizaram um protesto contra o impeachment da presidente Dilma Rousseff com a exibição de cartazes denunciando a existência de um golpe no Brasil. *Equipe de 'Aquarius' protesta em Cannes contra impeachment de Dilma*. <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/05/equipe-de-aquarius-protesta-em-cannes-contra-impeachment-de-dilma.html>. Acesso: dezembro de 2024.

²⁸ A título de exemplos: <https://www.theguardian.com/film/2016/may/18/brazil-is-divided-aquarius-sonia-braga-cannes-protests>; <https://www.france24.com/en/20160928-brazil-film-aquarius-filho-braga-cannes-protest-oscar-politics>. Acesso: dezembro de 2024.

Figura 9 - Pôster de divulgação do filme *Bacurau* (2019)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-247818/fotos/detalhe/?cmediafile=21645433>
Acesso em 20 de junho de 2020

É imperioso destacar que outros autores já se debruçaram sobre as obras fílmicas de Kléber Mendonça Filho, resultando em livros, teses acadêmicas e ensaios no campo das ciências humanas, em especial, na Geografia. Dentre os inúmeros autores, destacam-se como referenciais o trabalho de Maria Helena Braga e Vaz da Costa (2015; 2021; 2025), que investiga a relação Cinema-Geografia a partir das imagens fílmicas do espaço urbano, com destaque para Recife. Ademais, destacamos o trabalho de Caio Augusto Amorim Maciel (2005; 2007), que discute as simbologias paisagísticas no estado de Pernambuco e no Nordeste, buscando compreender como as apropriações, interpretações e atribuições de significados às paisagens contribuem para a conformação da idéia de Nordeste, sertão e semiárido.

Diante do que já foi exposto, duas questões norteiam esta tese: **(i) como as três obras fílmicas do cineasta Kleber Mendonça²⁹ Filho contribuem para representar a espacialidade da injustiça social em Recife e de uma vila no interior de Pernambuco? (ii) Estas representações podem colaborar para pensarmos horizontes utópicos de emancipação?**

O objetivo geral do presente trabalho é analisar os desdobramentos socioespaciais do crescimento urbano da cidade de Recife e de uma vila no interior de Pernambuco à luz das representações fílmicas destacadas. Quanto aos objetivos específicos estabelecidos para a condução desta tese, assim os especificamos:

(1) Identificar as heranças, rupturas e tendências referentes à apropriação da terra e que estão no cerne da constituição espacial urbana de Recife e de uma vila no interior de Pernambuco.

(2) Identificar e compreender injustiças espaciais que levam à segregação e ao sentimento de insegurança representados nas narrativas fílmicas em estudo.

(3) Compreender as práticas espaciais perpetradas por atores sociais que representam resistência à exclusão que sofrem no que se refere à ocupação do espaço.

(4) Analisar o papel do Estado na produção do espaço, evidenciando o favorecimento dos estratos de renda alta e média; e a exclusão dos grupos sociais menos favorecidos.

(5) Selecionar e caracterizar os elementos que demarcam a cidade de Recife e o interior urbano de Pernambuco, como construções, paisagens e símbolos culturais.

Com o objetivo de organizar melhor nossa reflexão, dividimos a tese em seis capítulos. No presente capítulo, introduzimos a temática estudada, tecendo aproximações entre a ciência geográfica e o cinema. Nele também justificamos a escolha das narrativas fílmicas, apresentamos as questões centrais da pesquisa e seus principais objetivos.

No Capítulo 2, abordamos os referenciais teóricos que fundamentam nosso estudo. São discutidos os conceitos de paisagem, espaço, produção do espaço urbano, direito à cidade e suas conexões com a justiça espacial, como também o

²⁹ A direção de Bacurau é dividida com Juliano Dornelles.

conceito de região e o percurso metodológico da tese. No que se refere ao conceito de paisagem, a fim de nos aproximarmos da leitura fílmica, nos baseamos em Hopkins (2009 [1994], p. 63-64):

Explorar a “esfera do cinema”, talvez o modo de representação visual mais popular e acessível da sociedade contemporânea, (...) não é um desvio radical de estudos mais convencionais sobre paisagem; é sim, uma razoável ampliação de nosso principal interesse na “visão” (“*scaping*”) de nosso mundo.

No que tange ao conceito de espaço, discutido a partir da reflexão filosófica, aqui será discutido para além de um mero receptáculo, mas como componente fundamental das (re)produção das relações sociais. Nesta perspectiva dialogaremos principalmente com os seguintes autores: Henri Lefebvre (2000), Milton Santos (2014 [1988]; 2008 [1996]), Soja (1993) e Harvey (1980; 2012). A estes somam-se outros autores, geógrafos ou não, que contribuem para nossa discussão.

No Capítulo 3, analisaremos os desdobramentos socioespaciais do crescimento urbano da cidade de Recife representados na narrativa fílmica *O Som ao Redor* (2012). Discutiremos as heranças, rupturas e tendências referentes à apropriação da terra e que estão no cerne da constituição espacial urbana de Recife, além de problematizar as injustiças espaciais que levam à segregação e ao sentimento de insegurança representados na narrativa fílmica.

No Capítulo 4, procuramos compreender de que forma Clara, uma moradora do Edifício Aquarius, resiste à insistente tentativa de compra do seu apartamento para construção de um grande empreendimento imobiliário. Compreenderemos as práticas espaciais perpetradas tanto por atores sociais que representam resistência à exclusão, quanto pelos que promovem à exclusão. Por último, interpretaremos o papel do Estado na produção do espaço, evidenciando o favorecimento dos estratos de renda alta e média; e de outro a exclusão dos grupos sociais menos favorecidos.

No Capítulo 5, discutiremos a partir de *Bacurau* (2019) as práticas espaciais cometidas por atores sociais que representam resistência à exclusão que sofrem no que se refere à ocupação do espaço e à luta pela vida na narrativa fílmica.

No capítulo 6, em diálogo com autores apresentados no referencial teórico conceitual e a partir das análises das narrativas fílmicas apresentaremos horizontes emancipatórios possíveis como práticas emancipatórias transformadoras.

2. Fundamentação Teórica: paisagem, espaço, injustiça espacial e região

Neste capítulo, faremos uma investigação sobre os conceitos de *paisagem*, *espaço*, *injustiça espacial* e *região*, os quais envolvem uma longa discussão filosófica e científica dentro e fora da geografia. Não é nosso objetivo, na presente pesquisa, resgatar a história da abordagem dos conceitos nem mesmo oferecer alguma contribuição original para a compreensão dos mesmos. Apenas apontaremos algumas questões sobre os conceitos na Geografia e explicitaremos nosso posicionamento em relação a esse debate.

2.1. Paisagem

A discussão sobre o 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 Geografia, disciplina em que há denso aprofundamento epistemológico, a paisagem vem sendo discutida para se entenderem as relações sociais e naturais em um determinado espaço, bem como suas possíveis representações.

A noção de paisagem surge no século XV, nos Países Baixos, com a denominação de *landskip*:

O alemão forja o termo *Landschaft*, e o inglês, *landscape*, para traduzir o novo termo holandês, cujo emprego se impõe com a difusão do novo gênero pictural. O italiano transcreve a ideia de extensão de *pays*, que vem da raiz *land*, criando *paesaggio*, de onde deriva o termo francês. Seu emprego é verificado a partir de 1549. (Claval, 2004, p.14)

Holzer (1999, p.152) argumenta que a palavra alemã é mais antiga, medieval, e seu conteúdo é mais abrangente e complexo que o das línguas latinas, onde o termo é renascentista e limitado, em sua origem, às artes plásticas. Contudo, logo a Geografia francesa apropriou-se da palavra *paysage*, destituindo-a de seu sentido renascentista e restituindo-a o sentido mais amplo de seu correlato alemão.

Inicialmente o conceito de paisagem esteve atrelado ao viés estético com forte relação na pintura. Uma das expressões teóricas e historiográficas mais disseminadas referentes à noção de paisagem na modernidade faz dela uma representação de ordem estética, cuja origem seria, antes de tudo, a pintura contextualizada ao período renascentista. (Besse, 2014 [2000])

Durante o século XIX, a Geografia assume o caráter de ciência e de disciplina acadêmica, validando, assim, o conceito de paisagem como seu objeto de estudo. As contribuições iniciais devem-se, principalmente, a Alexander Von Humboldt, Paul Vidal de La Blache e Friedrich Ratzel. Em Vidal de La Blache, há introdução do conceito de fisionomia, ou seja, "(...) levar em conta a característica do território considerado, isto é, aquilo que o especifica e o distingue entre todos os outros, e que é preciso compreender" (Besse, op. cit., p.66).

Sob o viés tradicionalista, a paisagem foi interpretada como mero recorte visual, ou seja, ocularcêntrica e estática, resultado de um espaço observado por um sujeito, individual ou coletivo, que tem seus valores e crenças. Contudo, defendemos que sua análise não deve se restringir a essas condições, sob o risco de empobrecer demasiadamente seus significados, que são potentes justamente porque possuem polissemia (usos sociais, interesses ideológicos) e ambigüidade.

A paisagem nas vertentes culturalistas ou críticas da disciplina é compreendida como:

(...) resultado da produção do espaço e, ao mesmo tempo, elemento cognitivo e estético que se torna representação do espaço: a paisagem corrobora para o entendimento das sociedades e grupos sociais que as produziram, mantiveram e compartilharam, dotando-a de múltiplas valorações. (Name, 2013, p.71)

Na abordagem culturalista, temos Berque (1998) ressaltando a importância da paisagem como expressão concreta na relação que se dá entre a sociedade, o espaço e a natureza. Segundo o autor (1998, p. 84-85),

A paisagem é uma *marca*, pois expressa uma civilização, mas também uma *matriz* porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação - ou seja, da cultura - que canalizam, em certo sentido, a relação da sociedade com o espaço e a natureza e portanto, a paisagem do seu ecúmeno. E assim, sucessivamente, por infinitos laços de co-determinação.

O método inicial de apreensão da paisagem seria a descrição e o ato de inventariar as *marcas* presentes nela presente. Assim, há necessidade de situar o

nível perceptivo a partir do estudo do “espaço vivido”, através de abordagem que considere a paisagem “um depósito de história, um produto da prática entre indivíduos e da realidade material com a qual nos confrontamos” (Holzer, 1999, p. 161).

Iluminados por Berque (op. cit.), advogamos que sua proposta de definição de paisagem seja mais interessante e útil para a análise das cidades dos filmes, em especial a cidade fílmica do nosso estudo. A paisagem é de fato vista por um olhar, mas é também apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada e eventualmente reproduzida por uma estética e por uma moral, gerada por uma política, dentre outras situações complexas. Como coloca Freire-Medeiros & Name (2003, p. 204-205):

A paisagem, em si mesma, não existe, é mera abstração, e sua construção se faz nem somente no objeto, nem somente no sujeito, mas a partir da interação complexa destes dois termos (Hopkins, 1994). A paisagem é, na verdade, parte de um processo cultural, contínuo, dinâmico e de fato condicionado pelo olhar, de relação dos homens e mulheres com o(s) seu(s) mundos conhecido(s) e desconhecido(s). A análise das cidades no cinema, por isso, deve por um lado levar em conta o caráter incondicional da paisagem-marca como uma construção, ou melhor, uma representação, tanto em um sentido meramente gráfico, quanto em um sentido cultural e identitário. E, por outro lado, deve enxergar a cidade em tela como uma paisagem-matriz, com sua inerente e inevitável reprodutibilidade técnica. A paisagem urbana se constitui como um poderoso instrumento da sociedade ocidental, que por sua vez talvez tenha o cinema como seu maior porta-voz: se a paisagem é, em sua origem renascentista, um modo do Ocidente (se) ver (n)o mundo, dando literalmente visibilidade aos espaços de determinados grupos e como estes vêem os espaços de Outros (Cosgrove, 1984), o mesmo pode-se dizer do cinema.

No livro *La Presencia y la Ausencia: Contribución a la Teoría de las Representaciones* (1983), o filósofo Henri Lefebvre lembra que diferentes autores trataram o tema das representações tomando-as como um elemento a ser superado ou transcendido, já que era colocado como ilusório, errado e irreal. O autor, diferentemente, concebe as representações como existentes e reais, pois que possuem uma força na sociedade que é real e que não pode ser negada. Sobre o dilema em questão, o mesmo afirma: “(...) as representações não são falsas nem verdadeiras, senão às vezes falsas ou verdadeiras: verdadeiras como respostas a problemas ‘reais’ e falsas como dissimuladoras das finalidades ‘reais’” (Lefebvre, 1983, p. 62).

Nesse sentido, por meio da análise de Lefebvre, é possível escapar das representações enganosas, que ocorrem nos processos de representação e que são sua força, resultando em simulacros, repetições e situações miméticas. Sintetizando essa noção em Lefebvre, Lutfi *et. al.* (1996, p. 96) afirma que:

[...] o papel da teoria crítica das representações não é destruí-las, pois não é possível viver e compreender uma situação sem representá-la. A filosofia, tradicionalmente, quer eliminar as representações. Sem elas, entretanto, só restam a morte e o nada. A teoria deve expor o poder da representação no mundo contemporâneo, deslindar os mecanismos de sua produção e permanência, e ao fazê-lo anunciar 'um pensamento novo e ativo já em marcha.

Dessa forma, entenderemos o sentido de paisagem como pertencente ao campo das representações. De acordo com Haesbaert (2014, p.46), "a paisagem em geral enfatiza um sentido e uma perspectiva, a do olhar (e das representações aí inseridas), indicando um certo distanciamento (...)". Posto isso, Henri Lefebvre (*apud*, Serpa, 2013, p. 492) nos elucida com o conceito de representações quando disserta:

Cada agente da produção do espaço tem suas representações: o promotor, o banqueiro, o comerciante, o proprietário de um terreno etc. Inclusive o 'usuário'. Cada membro de um grupo capaz de intervir ou de formular existências [...] também tem suas representações do espaço, do habitat, da circulação etc. [...] Se o arquiteto se deixa enganar por estas ou aquelas 'imagens' ou representações, coações invisíveis, perde também sua 'vocalização'. Não deveria reuni-las, para confrontá-las e superá-las na obra? Não teria aqui sua oportunidade de construir um lugar de presenças em um espaço de ausências?

Nesse sentido, faz-se necessário compreender que a representação possui um caráter construtivo e autônomo que comporta a percepção do objeto e a expressão do sujeito. A representação é uma criação, por isso, plena de historicidade no seu movimento de enunciar ou revelar pelo discurso e pela imagem do movimento do mundo (Barbosa, 2000).

Na mesma linha de raciocínio, Souza (2013) defende que, em razão da paisagem ser uma forma, uma aparência, é sensato sempre buscar interpretá-la à luz das relações entre forma e conteúdo, aparência e essência. Vários autores, principalmente de língua inglesa, Cosgrove (1984), 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.

Em seu livro *O gosto do mundo: exercícios de paisagem* (2014 [2009]), o historiador e filósofo Jean-Marc Besse desenvolve uma reflexão sobre a paisagem de diferentes pontos de vista, apresentando problemáticas contemporâneas sobre o conceito de paisagem – atualmente compreendida dentro de uma complexa relação com o poder político e econômico e, particularmente, com o projeto urbano e a concepção da cidade de forma geral.

A referida obra está dividida em cinco capítulos: “As cinco portas da paisagem – ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas”; “Geografias aéreas”; “A paisagem, entre a política e o vernacular”; “Cartografar, construir, inventar – notas para uma epistemologia do encaminhamento do projeto” e, por fim, “Paisagem, hodologia, psicogeografia”. Atentaremos mais ao capítulo 1, porque contribui significativamente com a presente tese.

Ao iniciar o capítulo, o autor convida-nos a pensar a paisagem como um conceito polissêmico, abordado por diferentes disciplinas acadêmicas e que utilizam-no como campo de estudo e de intervenções. Posteriormente, afirma que muitas dessas disciplinas quando confrontadas mobilizam referências intelectuais distintas e nem sempre defendem a mesma coisa sobre paisagem. Nas palavras de Besse (2014, p.12),

Podemos, entretanto, perceber hoje, de forma geral, cinco possíveis "entradas" nessa questão, cinco problemáticas paisagísticas que coexistem no pensamento contemporâneo e que não se superpõem exatamente, é verdade, embora possam ser, às vezes, articuladas umas às outras. Assim, a paisagem é considerada como uma representação cultural (principalmente informada pela pintura), como um território produzido pelas sociedades na sua história, como um complexo sistêmico articulando os elementos naturais e culturais numa totalidade objetiva, como um espaço de experiências sensíveis arreadas às diversas formas possíveis de objetivação, e como, enfim, um local ou um contexto de projeto (...) Essas diversas concepções ou posições convivem na "cultura paisagística" contemporânea, conferindo, dessa forma, à análise dessa cultura uma verdadeira riqueza e uma real complexidade. Na atualidade, trabalhar de um ponto de vista teórico sobre a questão da paisagem supõe que se aceite considerar, pelo menos provisoriamente e como hipótese, a justaposição e a superposição desordenada desses diferentes discursos e pontos de vista sobre a paisagem.

Na primeira concepção de paisagem, esta é definida como *uma representação cultural e social*. Assim, a paisagem é abordada a partir do ponto de vista da dimensão da vida mental do ser humano, ou seja, como uma interpretação, uma leitura, ou ainda uma expressão de certo tipo de linguagem: a

pintura renascentista, a fotografia, o vídeo, o cinema etc. Nessa perspectiva é sempre uma expressão humana, um discurso, uma imagem individual ou coletiva, que leva em consideração tanto a subjetividade da percepção como os códigos culturais.

A tabela 2 apresenta as formas de representação da paisagem quando esta é compreendida como *representação cultural e social*.

Tabela 2 - A paisagem é uma representação cultural e social

A PAISAGEM É UMA REPRESENTAÇÃO CULTURAL E SOCIAL	A paisagem: uma realidade mental	- Um ponto de vista, um modo de pensar e perceber. - É relativa ao que os homens pensam dela, ao que percebem dela e ao que dizem dela. - Expressão humana informada por códigos culturais (iconografia da paisagem de Erwin Panofsky)
	Paisagem e modelos pictóricos	- Representação artística, principalmente informada pelos modelos de pintura. - Paisagem emoldurada, uma invenção artística. - Dialética interior e exterior / a questão da distância.
	Paisagem e representações sociais	- Representação cultural, coletiva e/ou individual. - As determinações da construção paisagística também são econômicas, religiosas, filosóficas, científicas e técnicas, políticas, psicanalíticas. - É texto humano a ser decifrado, como um signo ou conjunto de signos mais ou menos sistematicamente ordenado.
	A invenção de novas paisagens	- Relações entre novos <i>objetos paisagísticos</i>, e por outro, a definição de <i>novos valores e normas</i>. - Dimensão material e técnica (fotografia, cinema, as imagens de vídeo, o automóvel, o avião) deslocaram o problema da representação da paisagem.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em BESSE (2014)

Na segunda concepção, fundamentada em John Brinckerhoff Jackson, um dos principais representantes do pensamento contemporâneo da paisagem nos Estados Unidos (1909-1996) e fundador da revista *Landscape* (1951), a *paisagem é um território fabricado e habitado*. Segundo a teoria jacksoniana, a paisagem é uma produção cultural e não está separada da vida cotidiana. Trata-se de um espaço organizado, composto e desenhado pelos homens na superfície da Terra. Dito de outro modo, é uma obra coletiva das sociedades que transforma o substrato natural.

Nesse sentido, Besse (2014) apresenta a paisagem a partir de um território produzido e praticado pelas sociedades humanas, que extrapola a representação mental, e que evidencia suas relações com as questões econômicas, políticas e culturais.

Na tabela 3, sintetizamos o segundo ponto de vista citado por Besse (2014).

Tabela 3 - A paisagem é um território fabricado e habitado

A PAISAGEM É TERRITÓRIO FABRICADO E HABITADO (LEITURA DE JOHN BRINCKERHOFF JACKSON)	A escolha da escala sempre é, como se sabe, ao mesmo tempo, a escolha de um tipo de problema; e, à medida que cresce a escala de estudo (do quadro de pintura ao jardim e ao território), o conceito de paisagem modifica-se inevitavelmente, bem como o questionamento ao qual é submetido.	
	A Paisagem é um espaço organizado	- É uma realidade objetiva, material, produzida pelos homens. - Toda paisagem foi construída por um conjunto de práticas (econômicas, políticas, sociais), e segundo valores que, de certa forma, ela <i>simboliza</i>. - A paisagem é um espaço social. A organização espacial da paisagem traduz: a organização da sociedade, as representações e os valores culturais que atuam nessa sociedade.
	A paisagem é uma coletiva das sociedades	- O aspecto "morfológico" da paisagem é a expressão mais profunda entre o homem e a superfície da terra, resultando na transformação do seu meio natural. - O objetivo do geógrafo será a decifração da obra "paisagística do homem", na expressão de Pierre Deffontaines.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em BESSE (2014)

Na terceira concepção, em que a *paisagem é o meio ambiente material e vivo das sociedades humanas*, Besse (2014) inicia sua reflexão a partir da definição de ecúmeno, termo utilizado na geografia para distinguir a área geográfica que é habitada pelo homem do restante do globo terrestre. A paisagem é o vento, a chuva, a água, o calor, o clima, as rochas, mas também é a topografia, a geologia, as formações vegetais, ou ainda, as estradas, as unidades de povoação, as estruturas parcelares e fundiárias. Enfim, a paisagem é vista como uma totalidade dinâmica, evolutiva, variável e que possui uma temporalidade própria.

Na próxima tabela, sintetizamos a terceira perspectiva de paisagem elencada por Besse (2014).

Tabela 4 - A paisagem é o meio ambiente material e vivo das sociedades humanas

A PAISAGEM É O MEIO AMBIENTE MATERIAL E VIVO DAS SOCIEDADES HUMANAS	O ecúmeno	- A Paisagem identifica-se com o ecúmeno humano. - Possui uma substancialidade e uma espessura intrínsecas: é um conjunto complexo e articulado de objetos ou, pelo menos, um campo da realidade material, mais amplo, mais profundo que as representações que a acompanham.
	Paisagem e natureza	- Naturalismo da Paisagem. - É essencialmente, totalmente natural e totalmente cultural. ("Paisagem midial", de Augustin Berque)
	O sistema da paisagem	- Paisagem como: "totalidade dinâmica, evolutiva, atravessada por fluxos de natureza, intensidade e direção bastante variáveis e, por isso, lhe é atribuída uma temporalidade própria". - Ponto de encontro entre as decisões humanas e o conjunto das condições materiais (naturais, sociais, históricas, espaciais etc.) nas quais surge e tenta formular-se.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em BESSE (2014)

Na quarta concepção que define a a *paisagem é uma experiência fenomenológica*, a paisagem não é um objeto apreensível, mas um modo de estar no mundo, de vivenciá-lo, de ser “tocado fisicamente pelo mundo ao redor, suas texturas, estruturas e espacialidades”. Besse (*op. cit.*) alude ao movimento da caminhada, principalmente, porque na experiência da caminhada há a disponibilidade do corpo a dados sensíveis do mundo, o que provoca a noção de ‘estar no mundo’. Essa experiência é que fundamenta a própria paisagem, ou seja, quando a subjetividade – que é algo interior ao sujeito – é colocada fora de si mesmo.

Na tabela seguinte, sintetizamos o quarto ponto de vista.

Tabela 5 - A paisagem é o meio ambiente material e vivo das sociedades humanas

A PAISAGEM É UMA EXPERIÊNCIA FENOMENOLÓGICA	A noção de experiência	- As paisagens são ambientes, meios, atmosferas, antes de ser objetos a serem contemplados. - A sociologia, a antropologia e a história das sensibilidades, mas também a história da estética filosófica a partir de elementos sensíveis. - A paisagem é uma experiência. - Noção de caminhada ("cansaço")
	Além do objeto e do sujeito	- Horizonte: potência de transbordamento - Noção de horizonte - remete à parte do invisível que reside em qualquer visível.
	Dizer o estranhamento	- Somente a arte, como poema, dar a ver e ouvir

		essa paisagem como experiência fundamental, originária, da convivência com o mundo.
--	--	---

Fonte: Elaborado pelo autor com base em BESSE (2014)

Por fim, na última concepção, que define a *paisagem como projeto*, Besse (*op. cit.*) problematiza a caminhada, colocando-a como crítica do real. Observando que caminhar não é uma forma passiva de estar no mundo, é questionar o estado do mundo, experimentá-lo, é requalificá-lo, no sentido de promover novas qualidades, novas intensidades. Desse modo, a noção de projeto utilizada pelos arquitetos e paisagistas é retomada como abordagem experimental da realidade paisagística.

Na tabela 6, sintetizamos a quinta perspectiva apresentada por Besse (*op. cit.*).

Tabela 6 - A paisagem como projeto

A PAISAGEM COMO PROJETO	A caminhada: uma crítica do real	- Noção de projeto utilizado exclusivamente pelos arquitetos e os paisagistas.
	As implicações contemporâneas da ação do paisagista	- Ações paisagistas desenvolvem-se, segundo três direções: o solo, o território, o meio ambiente natural (e mais exatamente o meio vivo).
	Projetar a paisagem	- Trata-se de fabricar, elaborar o que já está presente e que não se vê. O projeto inventa o território ao representá-lo e ao descrevê-lo.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em BESSE (2014)

A partir da discussão sobre os cinco pontos de vista a respeito da paisagem apresentados por Besse (2014) defendemos que uma análise espacial voltada para o cinema deve ter como pressuposto o caráter da paisagem como recorte espacial, ou seja, tudo que o olhar e, portanto, que a câmera abarca. Dessa forma, a paisagem carrega uma construção espacial moldada por valores, desejos, discursos e ideologias, sendo uma representação tanto em sentido pictórico quanto em sentido cultural e identitário.

O filme, portanto, não será apenas uma sucessão de quadros, mas uma totalidade em movimento. É nessa totalidade, sempre aberta, que compreendemos

o espaço (e sua produção), as representações e a paisagem como categorias necessárias à busca de interação teoria³⁰ e prática.

Neste sentido, Cosgrove (1998, p.100) argumenta sobre a importância do estudo da paisagem na concepção cultural:

Assim, paisagem é um conceito unicamente valioso para uma geografia efetivamente humana. Ao contrário do conceito de lugar, lembra-nos sobre a nossa posição do esquema da natureza. Ao contrário de meio ambiente ou espaço, lembra-nos que apenas através da consciência e razão humanas este esquema é conhecido por nós, e apenas através da técnica podemos participar dela como seres humanos. Ao mesmo tempo, paisagem lembra-nos que a geografia está em toda parte, que é uma fonte constante de beleza e feiúra, de acertos e erros, de alegria e sofrimento, tanto quanto ganho e perda.

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 por meio da paisagem, bem como a sua representação com a 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”.

Para o entendimento de uma paisagem construída, faz-se 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

³⁰ Lefebvre (1983, p. 110) afirma que a "separação entre o concreto e o abstrato, entre a contemplação e a ação, entre a teoria e a prática, foi particularmente nefasta para o pensamento humano".

significado, adicionando-lhe outra camada de representação cultural (DANIELS, 1988, 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]), que concebe a paisagem cinematográfica como forte criação cultural e ideológica em que os significados sobre lugares e sociedades são produzidos, legitimados, contestados e obscurecidos.

Entendemos que nem tudo se explica a partir da paisagem. Acreditamos que as representações cinematográficas conferem significação à experiência do espaço, seja enquanto produto das relações sociais, seja enquanto densidade. Com maior clareza, defendemos que, para nós geógrafos, observadores por natureza das dinâmicas espaciais, a relação entre o cinema e o conceito de espaço geográfico é uma potencial esfera investigativa. E mais, analisar a paisagem é um exercício complicado, e defini-la talvez seja uma tarefa ainda mais árdua.

Entretanto, possivelmente com semelhante importância está a compreensão de que esse conceito é parte de um todo inexplicável em sua essência. O estudo das representações, ainda que não nos apresente um retrato fiel da realidade, pode auxiliar na revelação da paisagem e, conseqüentemente, em sua operacionalização.

2.2. Espaço

Compreendido enquanto matriz, simbólico, campo de lutas e condição social (CORRÊA, 2008 [1995]), o espaço possui abordagens diversas, mostrando assim, que a razão dessa diversidade é a mesma da existência da ciência geográfica (GOMES, 2010). Não é objetivo da presente tese discorrer acerca das remodelações, revalorizações ou desprezos a partir de sua viabilidade para abordar questões relacionadas com cada contexto científico vigente. Aqui, adotaremos a concepção de espaço de acordo com a teoria marxista.

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. Esse período no qual a Geografia começou a tematizar o espaço a partir de uma série de proposições que estavam assentadas movimento de renovação crítica foi chamado de “virada espacial” (*spatial turn*).

Retomando, 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 Henri Lefebvre (2000), Milton Santos (2014 [1988]; 2008 [1996]), Soja (1993) e David Harvey (1980; 2012) possuem vasta obra dedicada à Geografia e sustentada pelo método de interpretação *materialista histórico dialético*. Isso permitiu a produção de um pensamento crítico e engajado na transformação. Propondo uma visão não ortodoxa do marxismo, os autores procuram preencher as lacunas deixadas por Karl Marx, e assim, avançaram teoricamente.

A utilização do método materialista histórico-dialético será a base sobre a qual a construção do pensamento se processará na argumentação apresentada. Não advogamos que tal método seja entendido como regra absoluta e imutável, nem como uma vertente epistemológica autônoma e inconciliável com contribuições oriundas de outras vertentes. Nosso esforço segue no sentido de não nos desviarmos dos rumos que o método oferece como orientação à pesquisa, porém, sem deixar de incorporar conceitos, referências e categorias de análise que consideramos úteis à compreensão do objeto investigado.

Conforme colocado por Lefebvre (2011, p. 34), apoiado em Karl Marx:

O método é apenas um guia, um arcabouço genérico, uma orientação para a razão no conhecimento de cada realidade. De cada realidade é preciso capturar as suas contradições particulares, o seu movimento individual (interno), a sua qualidade e as suas transformações bruscas. A forma (lógica) do método deve, então, subordinar-se ao conteúdo, ao objeto, à matéria estudada; ela permite abordar de forma eficaz seu estudo, captando os aspectos mais gerais dessa realidade, mas não substitui jamais a pesquisa científica por uma construção abstrata.

O espaço aparece efetivamente na análise marxista a partir da obra do filósofo Henri Lefebvre (2008 [1972]). Segundo Lefebvre, o espaço não deve ser visto como absoluto, "(...) vazio e puro, lugar por excelência dos números e das

proporções (...)" (op. cit., p.43), nem tampouco como produto da sociedade, "(...) ponto de reunião dos objetos produzidos, o conjunto das coisas que ocupam e de seus subconjuntos, efetuado, objetivado, portanto *funcional* (...)" (apud CORREA, 1995, p.44).

Em Lefebvre (2000)³¹, 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.

Lefebvre (2008 [1972]) contribui de maneira particular e efetiva para a definição ao afirmar que o espaço apresenta-se, ao mesmo tempo, como abstrato/concreto, global/fragmentado, homogêneo/desarticulado. Tais características trazidas pelo autor nos ajudam a ampliar o horizonte de análise sobre o conceito e a compreender parte de sua complexidade. Nas palavras do autor (2008 [1972], p. 48):

Não se pode dizer que o espaço seja um produto como um outro, objeto ou soma de objetos, coisa ou coleção de coisas, mercadoria ou conjunto de mercadorias. Não se pode dizer que se trata simplesmente de um instrumento, o mais importante dos instrumentos, o pré-suposto de toda produção e de toda troca. O espaço estaria essencialmente ligado à reprodução das relações (sociais) de produção.

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 do conceito de produção/produto, esclarecido por Lefebvre, com base nas ideias de Marx. O termo *produção* admite duas acepções: tanto a produção de coisas (produtos) como a produção de obras (todo o resto). Segundo Lefebvre (1999, p.80): “Produzir, em sentido amplo, é produzir ciência, arte,

³¹ 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.

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 nesta pesquisa, ao discorrermos acerca da produção do espaço urbano, 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.

A fim de desmitificar as ilusões de que o espaço é uma dimensão externa à sociedade, expomos a seguinte sequência de argumentos:

(i) como produto da sociedade, o espaço contém relações sociais³² que o produziram e, assim, estrutura as formas de reprodução dessas relações. Desse modo, o espaço corresponde à morfologia social e reage aos próprios movimentos da sociedade;

(ii) A (re)produção do espaço é processual, portanto contém história dessa produção. Dessa forma, mediante o modo de produção, a sociedade organiza a produção social e revela a maneira pela qual se produz o espaço.

(iii) Não existem práticas espaciais sem as correspondentes espacialidades.

Em torno da análise do espaço social, Lefebvre (2000) destaca *tríades* analíticas do espaço: *práticas espaciais - representações do espaço - espaços de representação; espaço percebido - espaço concebido - espaço vivido; fragmentação - homogeneização - hierarquização; espaço absoluto - espaço abstrato - espaço diferencial*.

Para o filósofo francês, há uma nova proposta da versão de dialética, “triádica” ou “ternária”, que é uma análise triplamente avaliada. A proposta pleiteia três momentos de igual valor que se relacionam entre si por meio de relações variadas e movimentos complexos, nos quais ora um ora outro triunfa sobre a negação de um ou de outro. Como elucida o autor, “Triplicidade: três termos e não dois. Uma relação a dois termos reduz-se a uma oposição, a um contraste, a uma contrariedade; ela se define por um efeito significativo: efeito de eco, de repercussão, de espelho” (LEFEBVRE, 2000, p.40).

³² Sobre espaço social e relações sociais, Souza (2006, p. 319) nos elucida: “Espaço social e relações sociais não são ‘a mesma coisa’, (...) contudo, espaço e relações sociais só são plenamente inteligíveis e, principalmente, só se concretizam em meio a ‘uma integração densa’ (para além do truismo de que não há ‘atores’ sem ‘palco’, ou seja, não há relações sociais possíveis sem um espaço material). Daí ser um empreendimento vazio de significância pretender mudar as relações sociais sem resignificar/refuncionalizar/reestruturar/ controlar o espaço.”

As tríades são construídas com o objetivo de analisar as diferentes dimensões do espaço. A tríade *espaço percebido - espaço concebido - espaço vivido* focaria a dimensão da percepção através do corpo, da corporeidade. Nas palavras do teórico: "Para compreender o espaço social em três momentos, que se reporta ao *corpo*. Uma vez que a relação com o espaço de um sujeito, membro de um grupo ou de uma sociedade, implica sua relação com seu próprio corpo, e reciprocamente" (2000, p. 41).

Já na tríade *práticas espaciais - representações do espaço - espaços de representação*, tem como foco o espaço, a espacialidade. Por fim, a tríade *espaço absoluto - espaço abstrato - espaço diferencial* focaria no tempo, na temporalidade em todas as suas contradições.

Segundo Souza (2013), Lefebvre construiu o conceito de *espaço social* de maneira fascinante e inspiradoramente ampla e complexa, o que não deixa de trazer, por se tratar de um discurso mais filosófico-especulativo que propriamente analítico-sistemático (2013, p. 236), um problema e uma certa ambiguidade. Para um pesquisador preocupado com investigações de cunho notadamente empírico, os conceitos necessitam ser contextualizados, adaptados no contato com e sob a influência de outras referências filosóficas e científicas, a saber, a própria geografia.

Em Santos (2008 [1996], p.19), o espaço aparece como sua categoria analítica principal e mais ampla, formada por categorias internas como a paisagem e configuração territorial: "(...) as categorias de análise, formando sistema, devem esposar o conteúdo existencial, isto é, devem refletir a própria ontologia do espaço, a partir de estruturas internas a ele". Trata-se de um sistema de categorias que deve corresponder ao espaço ou ao conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações.

Em um esforço de definição, Milton Santos conceitua o espaço de três formas: "fixos e fluxos" (2014 [1988]), "configuração territorial mais relações sociais" (2014 [1988]) e "sistemas de objetos e sistema de ações" (2008 [1996]).

A respeito de fixos e fluxos o autor elucida (2014 [1988], p. 86):

Os fixos nos dão o processo imediato do trabalho. Os fixos são os próprios instrumentos de trabalho e as forças produtivas em geral, (...) Os fluxos são o movimento, a circulação e assim eles nos dão também a explicação dos fenômenos da distribuição e do consumo. Desse modo, as categorias clássicas - isto é, a produção propriamente dita, a

circulação, a distribuição e o consumo - podem ser estudadas por meio destes dois elementos: fixos e fluxos.

Entre a configuração territorial e o espaço, SANTOS (2008 [1996]) estabelece uma distinção. Enquanto aquela constitui, uma realidade oriunda da materialidade, este equivale à materialidade e a vida que o anima. Nesse sentido, "(...) a configuração territorial é dada pelo conjunto formado pelos sistemas naturais existentes em um dado país ou numa dada área pelos acréscimos que os homens superimpuseram a esses sistema naturais" (p. 62).

Em 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. O teórico 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, 2008 [1996], p.29). 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).

Sem embargo, a consideração das técnicas de produção de modo isolado leva a uma maior compartimentação da realidade e, por isso, a noção de espaço geográfico só pode ser alcançada se o fenômeno técnico for visto em sua total abrangência. Desse modo, Santos (*op. cit.*, p. 141) faz ressalvas acerca do discurso

que pretende justificar o desenvolvimento e as transformações espaciais pelo desenvolvimento da técnica:

(...) a cada período técnico e de trabalho se associa uma forma paradigmática de organização espacial. O que não quer dizer que a técnica em si mesma defina o rumo seguido, já que não deve ser vista como evento isolado, mas como fator que permite encontrar suas relações.

Cabe ressaltar o uso das categorias *forma*, *função*, *estrutura* e *processo* como proposta para analisar objetivamente o espaço. Segundo Santos (2008 [1985], p. 67), "(...) para estudar o espaço, cumpre apreender sua relação com a sociedade, pois é esta que dita a compreensão dos efeitos dos processos (tempo e mudança) e especifica as noções de forma, função e estrutura, elementos fundamentais para a nossa compreensão da produção do espaço". Tais categorias devem ser consideradas em suas relações dialéticas.

De acordo com Santos (op. cit.), *forma* é o aspecto visível, exterior de um objeto, uma estrutura técnica ou objeto responsável pela execução de uma determinada função. "Uma casa, um bairro, uma cidade e uma rede urbana são formas espaciais em diferentes escalas". (Correa, 1995, p.28)

A noção de *função* corresponde a uma tarefa ou atividade esperada de uma forma, pessoa, instituição ou coisa. Na relação dialética *forma* e *função*, temos a *estrutura* compreendida pela inter-relação de todas as partes de um todo; compreendendo o modo de organização ou construção das partes. Por fim, *processo* é definido como uma ação que se realiza, de modo contínuo, desenvolvendo-se em direção a um resultado qualquer, implicando tempo e mudança.

Para Ferreira (2013), as categorias *forma*, *função* e *estrutura* foram apropriadas do marxismo por Lefebvre (1971) e também por Santos (2008), que teria introduzido uma quarta categoria: o *processo*. Na inter-relação destas categorias se encontra uma metodologia capaz de auxiliar na interpretação do espaço em sua totalidade. O autor, no entanto, faz algumas ressalvas:

Ao contrário do que possa parecer, Lefebvre não teria desconsiderado aquilo que Santos denominara processo. Na verdade - a noção de processo - como ação contínua, como movimento do passado ao presente e deste ao futuro - já estava presente na obra de Lefebvre como que atravessando as demais categorias. Assim, aquilo que Santos identificou como uma quarta categoria seria, de fato, uma propriedade das outras três; algo como nexos aglutinador" (FERREIRA, op. cit., p.102)

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 em Harvey (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 Carlo 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). A esta contribuição adicionará três conceitos chaves na tradição marxista: valor de *uso*, valor de *troca* e *valor*.^{33,34}

Aqui é importante ressaltar que os conceitos *valor de uso* e *valor de troca* recebem uma atenção especial na abordagem lefebvriana da produção do espaço. Sem jamais desvincular-se de sua função predominante de uso, o espaço adquire cada vez mais, no desenvolvimento das sociedades capitalistas, o caráter de mercadoria, de produto a ser comercializado; sobressaindo-se, desse modo, seu valor de troca.

Em Lefebvre (2001, p. 135), o autor explica: “O valor de uso corresponde à necessidade, à expectativa, à desejabilidade. O valor de troca corresponde à relação dessa coisa com as outras coisas, com todos os objetos e todas as coisas, no “mundo da mercadoria”.

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 de uso.

2.3. A produção do espaço urbano e a injustiça espacial

No âmbito das ciências humanas, a tradição e a importância no entendimento dos múltiplos aspectos da urbanização não são recentes, como as

³³ Haesbaert (2010) 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)

³⁴ 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.

pressões econômicas, o aumento da desigualdade socioespacial, as redefinições da política urbana, a qualidade de vida da população e a pobreza.

Na mesma linha de raciocínio, as tentativas de explicação e definição das diversas questões urbanas se relacionam com os diferentes campos de conhecimento que tratam da dinâmica “cidade e sociedade”.

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

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” (p. 14).

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

Corrêa (2000) destaca como característica própria do espaço urbano capitalista a desigualdade, visto sua produção não se dar de maneira neutra. Assim, temos de concordar que é no espaço urbano onde melhor podemos observar as contradições e desigualdades do modo de produção capitalista. Isso porque, ele é também reflexo social, ou seja, sua produção/projeção/manipulação atrela-se a ação dos agentes sociais produtores do espaço que, na sua maioria, são os detentores de poder.

O mesmo autor elenca como agentes produtores do espaço urbano os proprietários dos meios de produção, os proprietários fundiários, os promotores imobiliários, o Estado e os grupos sociais excluídos. Podemos dizer que, à exceção destes últimos, “[...] a ação desses agentes serve ao propósito dominante da sociedade capitalista, que é o da reprodução das relações de produção, implicando a continuidade do processo de acumulação”. (CORRÊA, 2000, p.12)

Não é nosso objetivo nesta pesquisa discutir a ação e a estratégia específica de cada um dos agentes. Destacamos, pois, a importância do Estado por considerarmos o principal agente produtor do espaço urbano. Isso porque, além dele estar presente na produção, distribuição e gestão dos equipamentos públicos de consumo coletivo necessários à vida nas cidades, de uma maneira geral, fica também sob sua responsabilidade a função de estabelecer a mediação entre os diferentes interesses advindos dos distintos agentes e classes sociais.

Lefebvre (2000, p. 34) nos coloca, em sua teoria da produção do espaço, que o papel do Estado é referido prioritariamente por seu caráter repressivo, voltado para a garantia da reprodução das relações capitalistas de produção, colocando-se como autoridade superior no controle da luta de classes.

Mesmo se prova, como Marx, que o Estado e sua constituição não são exteriores às relações de produção, às classes e às suas contradições, o Estado se erige com a soberania acima delas e se reserva o direito de resolver as contradições pelo constrangimento. Ele legitima o recurso à força e pretende o monopólio da violência.

Em uma outra passagem, o autor elucida que o Estado atuaria por interesse próprio, isto é, em função da manutenção de seu poder sobre a sociedade:

O Estado e o poder político se pretendem e se fazem redutores das contradições; a redução e o reducionismo aparecem então como meios ao serviço do Estado e do poder: não como ideologias, mas enquanto saber; não ao serviço de tal Estado, ou de tal governo, mas ao serviço do Estado e do poder em geral". (LEFEBVRE, op. cit., p. 24)

No livro *A produção Capitalista do Espaço*, Harvey (2005) também tece considerações sobre o papel do Estado e sua relação com o desenvolvimento da acumulação capitalista, vinculando-a aos processos de produção do espaço vistos nomeadamente na escala global. Para o geógrafo britânico, o Estado burguês origina-se e conforma-se junto com o desenvolvimento do sistema capitalista, com a função de garantir a sua manutenção, tendo em vista dois pressupostos: ora manter o equilíbrio econômico, diante da tendência de crise inerente ao sistema; ora a harmonia social, diante do conflito de classes. Atuando como um poder acima da sociedade, o Estado exerce o papel de mediador entre os interesses capitalistas (equilíbrio econômico, proteção da propriedade privada, política monetária, infra-estrutura) e a provisão de benefícios sociais (regulação do trabalho, assistência básica, garantia do consumo, saúde, educação, moradia). E os instrumentos de dominação de que dispõe (a lei, o poder de tributação e o poder de coerção) são utilizados, em nome do “interesse comum”, com a função de

manter a ordem capitalista diante do conflito de classes; ou seja, propagando a ideologia da classe dominante.

No rastro do capitalismo, a produção do espaço escancara a contradição central do processo: sua produção é social, porém sua apropriação é privada. Em consonância com o quadro elucidado, no Brasil a luta se baseia na consciência de que é possível mudar a cidade através das conquistas de direitos localizados no embate com o Estado e suas instituições. Neste momento, a obra de Henri Lefebvre é uma referência no debate tanto no que tange à lógica da (re)produção do espaço quanto ao direito à cidade.

Reafirmamos que a produção do espaço urbano não se dá de forma neutra, mas política, sendo resultado de uma correlação de forças e ações entre os diferentes agentes. Iluminados por Henri Lefebvre (2008 [1972], p.187) consideramos central sua reflexão sobre espaço quando afirma que:

[...] o espaço foi construído, modelado, a partir de elementos históricos ou naturais, mas politicamente. O espaço é político e ideológico. [...] Há uma ideologia do espaço. Por que? Por que este espaço que parece homogêneo, que parece dado como um bloco em sua objetividade, em sua forma pura, tal como nós o constatamos, é um produto social.

Sendo o espaço um produto social e político, isso significa que há uma inter-relação direta entre o social e o espacial. Diante do exposto, é possível agir sobre o espaço para garantir que essa sua produção seja mais ou menos favorável a todos, caso contrário, essa produção é controlada por um grupo específico, configurando uma sociedade justa ou injusta. Isso fundamenta uma reflexão sobre as relações entre espaço e justiça.

Como já foi exposto a terminologia “direito à cidade” surgiu na obra homônima de Henri Lefebvre (2016 [1968]). De acordo com o autor (*op. cit.*, p. 134):

O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direitos à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) se implicam no direito à cidade. (grifos do autor)

Na sustentação teórica de Lefebvre, as formas espaciais e as realidades materiais da vida cotidiana contêm a existência social, resultam das relações sociais e, ao mesmo passo, concorrem para a sua produção e reprodução. Sob o capitalismo, a produção social do espaço, mediante a propriedade privada e a

morfologia espacial hierarquizada, amplia o surgimento e a dinâmica de grandes contradições histórico-espaciais.

No livro *A revolução Urbana* (2022 [1970]), Lefebvre teceu uma crítica à perda da totalidade orgânica da cidade com o avanço do capitalismo e da industrialização. O rompimento do tecido social resulta nos seguintes processos: a fragmentação morfológica; a segregação socioespacial; a conformação da cidade aos imperativos da lógica de produção e reprodução de cunho hegemônico (capitalista), com a consequente funcionalização da vida.

Validados por essa linha interpretativa, a produção do espaço constitui-se como instrumento de dominação e controle, influenciando fortemente nas relações de poder e na construção de imaginários sociais. Então, necessariamente, a problemática espacial ganha centralidade na luta de classes e persiste e desdobra-se num devir de possibilidades. Em outros termos, "O direito à cidade se constrói como projeto que tem no horizonte a constituição de uma sociedade como negação da capitalista, portanto, se localiza no plano da utopia" (CARLOS, 2023, p. 31).

Cabe, neste ponto, esclarecer o sentido de utopia. Segundo Lefebvre (2022 [1970], p. 121), a utopia "(...) empenharia em transcender o institucional, servindo-se ao mesmo tempo do mito, da problemática do real e do possível-impossível". A utopia, associada ao direito à cidade, constituída no aqui e agora, como também vinculada na práxis e ação social no cotidiana, abre possibilidades para pensarmos futuras perspectivas de transformação social. É imperioso acrescentarmos uma observação, para o autor a utopia funciona como um sistema de ideias que "transcende" uma dada situação histórica ou social, não negando-a, mas superando-a.

Dessa forma, a utopia que Lefebvre propõe não se negue a realidade (social, espacial, histórica), mas que seja levada em consideração precisamente para explorar suas possibilidades. E o próprio espaço urbano está repleto de marcas e potencialidades de mudança. Está particularmente sujeito aos sinais dessa utopia e, portanto, adequado para tornar-se o objeto preferencial dessa utopia.

Assim, as interpretações referentes à constituição do urbano e ao direito à cidade formuladas por Lefebvre - e aqui consideradas - são tomadas como pontos

de partida: na *apropriação* em luta contra a propriedade; na insurreição do uso; na gestação de novas territorialidades; nas rebeliões cotidianas orientadas pelo vivido e compreendidas como práticas criadoras de outros possíveis históricos. Nas palavras de Seabra (1996, p.85): "No movimento possível das insurgências não existe em Lefebvre um último ato, porque a presença, ela mesma em via-a-ser, se estabelece em lampejos que se integram à dialética do mundo".

De amplo uso nas ciências sociais, o conceito de *justiça*, e mais especificamente *justiça espacial*, assume relevo em um período específico no seio da ciência geográfica nas décadas de 1960 e 1970, como um tema central da corrente crítica denominada Anglo-Americana.

Embora justiça espacial não seja um conceito-chave nas discussões teóricas da Geografia, ganha destaque com a eclosão de movimentos sociais que se manifestaram em ruas de diversas cidades do mundo para protestarem contra a guerra, a devastação ambiental e a ampliação das desigualdades sociais. Os movimentos a favor da identidade política, do direito à cidade e do direito à diferença também garantem destaque ao conceito. Dessa forma, a partir das ruas, a questão da justiça espacial invade a academia e, conseqüentemente, a Geografia.

Lencioni (2020, p. 226) defende que a "história de nossas cidades revela a construção permanente de um mundo injusto, mas também a idealização da justiça". Nesse sentido, para refletir sobre a justiça espacial é fundamental entender o processo de (re)produção do espaço geográfico. Tratado como um diferencial, como um atributo central na reprodução da vida, o espaço geográfico capitalista está repleto de desigualdades³⁵ inerentes ao seu processo de produção (Harvey, 1996).

Advogamos que a produção e distribuição desigual dos objetos no espaço é multifatorial e multifacetada e pode gerar injustiças espaciais, pois o espaço tanto é reflexo como condição para a (in)justiça. Assim, são expressões da (in)justiça: as distâncias e as dificuldades de acesso aos bens e serviços em decorrência da inexistência de vias de acesso e de meios de transporte que permitam melhor acessibilidade e mobilidade; a segregação urbana imposta e a

³⁵ Neste momento, esclarecemos a diferença entre os termos injustiça e desigualdade com base no geógrafo Ivaldo Lima (2024, p.130). "Enquanto a desigualdade é da ordem da diferença de grau, ou seja, daquilo que é objetivamente mensurável e comparável, a injustiça é da ordem da diferença de natureza, isto é, daquilo que (inter)subjetivamente percebido e avaliado".

ausência de infraestrutura básica (falta de rede de esgotos, de redes de água encanada, de energia elétrica, coleta de lixo) para parte considerável da população; e a precariedade no oferecimento de serviços como educação, saúde, segurança em espaços mais periféricos.

Considerando que a discussão envolvendo justiça e espaço/território é polissêmica, elencamos alguns elementos que servirão para o desenvolvimento deste trabalho: (i) espaço não é somente a plataforma das injustiças sociais, ele também pode contribuir na geração, na manutenção e na reprodução das injustiças; (ii) mesmo considerando que nem sempre uma situação de desigualdade espacial pode ser considerada como uma injustiça espacial, é fundamental a intervenção estatal via políticas públicas territoriais no sentido de que a distribuição dos serviços públicos, o acesso aos direitos e a democracia sejam assegurados da melhor forma possível; (iii) sempre que houver a inexistência ou deficiências de serviços básicos para o atendimento da população dos lugares, haverá injustiça espacial; e (iv) por último, a (in)justiça espacial é multiescalar e, como tal, também se expressa através de localismos.

Na ciência geográfica, as discussões sobre (in)justiça espacial surgem correlacionadas às noções de cidade justa, justiça territorial, justiça social, justiça ambiental, direito à cidade etc. Autores do campo da ciência política, sociologia urbana e da filosofia estão presentes nessa reflexão. Entre eles, destacamos: Peter Marcuse, Iris Marion Young e Nancy Fraser. Na geografia, os maiores nomes são, indiscutivelmente, David Harvey e Edward Soja, ambos fortemente inspirados pelas contribuições de Henri Lefebvre.

Na obra *O direito à Cidade* (2016 [1968]), Henri Lefebvre elabora esboços de uma teoria da justiça espacial que tem sido retomada até hoje como uma perspectiva que reúne as múltiplas exigências espaciais dos marginalizados da cidade e que propõe um caminho para pensar uma transformação espacial mais justa.

Como já foi mencionado, na geografia o debate sobre justiça espacial emerge nos anos 1970 a partir do texto *Urbanismo e desigualdade social*, escrito por David Harvey (1977) e no qual ele discute a tensão entre justiça social e sistemas espaciais.

Em obra mais recente, *Justicia, Naturaleza y la Geografía de la Diferencia* (2018), Harvey posiciona o conceito de justiça como polissêmico e de

difícil definição. Mais à frente, defende que as noções de justiça são diversas, tal como outros conceitos sociais que estão em processo de transformação e ressignificação ao longo da história e da geografia. Ainda em Harvey (*op. cit.*), há várias perspectivas de justiça, por exemplo, as teorias igualitárias de justiça que procuram equiparar as condições do conjunto da sociedade; as teorias positivas fundamentadas na noção de justiça definida nos limites estipulados pela lei; ou as visões utilitaristas baseadas na noção de justiça como aqueles aspectos que defendem o bem comum sobre o benefício individual. Estas são algumas das noções tradicionais de justiça.

Ancorados em Soja (2014), defendemos que, como seres em essência espaciais desde o nascimento, estamos emaranhados e engajados em moldar nossas espacialidades socializadas, ao mesmo tempo em que somos moldados por elas. No plano espacial, as geografias em que vivemos podem ter aspectos positivos e efeitos negativos em nossas vidas. Se não nos conscientizarmos do que vivemos poderemos intensificar e sustentar nossa exploração como trabalhadores, apoiar formas repressivas de dominação, discriminação e injustiça(s). Essa dimensão espacial alienadora e repressora, portanto, convida-nos a reconhecer também que as geografias que produzimos e vivemos podem ser libertadoras.

A alienação, que na esfera do cotidiano apresenta múltiplas dimensões aprisiona o ser humano em um conformismo perigoso. Milton Santos (2002 [1987], p.81), discutindo sobre alienação e espaço, disserta:

Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação. Mas o homem, um ser dotado de sensibilidade, busca reaprender o que nunca lhe foi ensinado, e vai pouco a pouco substituindo a sua ignorância do entorno pelo conhecimento, ainda que fragmentário. O entorno vivido é lugar de uma troca, matriz de um processo intelectual.

Em consonância com a dimensão espacial libertadora, temos em Lefebvre que a vida urbana, o cotidiano (muitas vezes imerso na alienação), é onde se encontram as possibilidades de uma luta revolucionária. De outro modo, distante de ser meramente um receptáculo de atividades sociais, esse espaço torna-se um meio para representações e estratégias sociais conflitantes; é um meio ativo (causador de tensões, representações e práticas, intencionais ou não, pois carregadas de signos e símbolos), que é produzido, apropriado e transformado

com base em interesses, valores e ideias em choque. Nas práticas cotidianas é possível insugir-nos.

Não obstante a cotidianidade ser um espaço de repetição e pouca reflexão, existem *possibilidades* em que o comportamento automático é questionado, exigindo a atenção do indivíduo (HELLER, 2008, p.34). Encontramos convergências entre as reivindicações dos mais diversos direitos humanos, não apenas no que diz respeito ao lazer, ao relaxamento ou à desalienação de um cotidiano automatizado, como também no que se refere à possibilidade de formular alternativas (utópicas ou não) ao presente.

Nessa vertente, Agnes Heller postulou que, quanto maior o grau de decisão autônoma, de consciência, maiores são as possibilidades de desalienação do homem. Em consonância com a filósofa, Lefebvre afirma que a vida urbana, cotidiana, é onde se encontram as apostas de uma luta revolucionária.

O geógrafo Mustafa Dikeç (2009, p.1) apresenta uma formulação dialética sobre a injustiça ressaltando o papel das dinâmicas estruturais que a (re)produzem:

*A espacialidade da injustiça baseia-se na premissa de que a justiça possui uma dimensão espacial e que se pode observar e analisar várias formas de injustiça manifestadas no espaço. A injustiça da espacialidade desloca o foco das manifestações espaciais de injustiça para as dinâmicas estruturais que produzem e reproduzem a injustiça por meio do espaço*³⁶. (Grifos no original e tradução nossa)

Fundamentados por essa linha argumentativa e refletindo acerca dos princípios do pensamento espacial crítico a partir da (in)justiça espacial, identificamos nas narrativas fílmicas espaços de verdadeira opressão³⁷. Isto posto, as narrativas merecem maior atenção e análise, sobretudo, por inscreverem espacialmente diferenças de classe, gênero ou raça.

Analisando as narrativas fílmicas elencamos as seguintes dinâmicas estruturais das injustiças espaciais opressoras a grupos sociais. Essas dinâmicas estruturais não são mutuamente exclusivas e, de fato, é bem possível que um grupo oprimido enfrente mais de um desses modos de injustiça:

³⁶ No original: "*Spatiality of injustice* is based on the premise that justice has a spatial dimension to it, and that one can observe and analyze various forms of injustice manifest *in space*. *Injustice of spatiality* shifts focus from spatial manifestations of injustice to structural dynamics that produce and reproduce injustice *through space*"

³⁷ A filósofa Iris Marion Young (1990) ao discutir a noção de justiça desenvolve em seu livro cinco formas de opressão. Para a autora, o termo opressão é um conceito "agrupado" que denota uma família de conceitos e condições que ela divide em cinco: exploração, marginalização, impotência, imperialismo cultural e violência.

(i) o processo histórico de colonização e racismo configura um sistema complexo que intersecciona múltiplas hierarquias. A reprodução do racismo atravessa a vida cotidiana em suas situações de discriminação e humilhação constante direcionados à população negra.

(ii) o colonialismo como processo pelo qual um grupo torna-se invisível (ao mesmo tempo que estereotipado) por meio de relações de dominância de um outro grupo;

(iii) a "exploração" ligada-se ao sistema capitalista e corresponde à opressão de classes sociais desfavorecidas, não somente pela injusta distribuição de riqueza, mas também pela exclusão dos processos de tomada de decisão política no ambiente urbano;

Ressaltamos que outros conceitos, não prioritariamente usados pela geografia, enunciam possibilidades de ampliarmos a interpretação do real, como também auxiliam na leitura espacial. São eles: *representação*, à maneira de Lefebvre (1983a); *colonialidade*, com base em Quijano (2005) e Grosfoguel (2010); *biopolítica* e *necropolítica*, com base em Foucault (2008) e Mbembe (2018).

2.4. Nordeste brasileiro: a região como mediação de análise

O conceito de região, um dos conceitos mais tradicionais da Geografia, por muitas décadas foi, para um grande número de geógrafos, o seu conceito principal. Revestiu-se a partir de concepções extremamente amplas, como a de “esfera de domínio de algo” ou de “espaço ocupado por alguma coisa”. Ao longo da história da disciplina, manifesta grande polissemia³⁸, convertendo-se em um dos conceitos geográficos mais disseminados, sendo empregado por uma série de outras ciências³⁹ e utilizado pelo senso comum.

Como todo conceito responde a uma questão, a principal problemática mobilizada pelo conceito de região diz respeito, em primeiro lugar, às questões elementares que envolvem a diferenciação do espaço geográfico permitindo, dessa

³⁸ Sobre o tema recomendamos a leitura de Haesbaert (2010). Nesta obra, o autor discute a polissemia do conceito de região, como também percorre uma trajetória epistemológica do conceito dentro da produção da ciência geográfica.

³⁹ Os debates teóricos-conceituais estenderam-se à Economia com contribuições de François Perroux (1950) *Economic space: Theory and applications*. The Quartely Journal of Economics, vol. 64, Nº 1 (Feb., p. 89 - 104).

forma, identificar suas partes ou singularidades através de diferenças de natureza ou tipo e diferenças de grau (como as desigualdades).

O conceito de região, especialmente na Geografia, disciplina em que emerge como um de seus conceitos mais importantes, não diz respeito apenas a uma divisão natural do espaço, nem a um recorte do espaço econômico. Conecta-se diretamente às relações de poder e a sua espacialização. O debate acerca do seu significado foi impactado pelas variadas epistemológicas vivenciadas nas ciências sociais e humanas em geral e na geografia em particular: pós-estruturalistas, pós-modernas, relacionais, culturais, dentre outras.

Martin (1996 [1994], p. 39), com exatidão, trata da plausibilidade de construir teorias que permaneçam válidas por um extenso período de tempo:

O que está em questão, em outras palavras, é a "historicidade de conceitos". À medida que a natureza e a organização do capitalismo mudam, o mesmo acontece com o conteúdo dos conceitos como "mercados", "capital", "trabalho", "empresa", "concorrência", "demanda", "dinheiro", "desenvolvimento regional" e assim por diante. Querer que os mesmos conceitos e teorias se apliquem a diferentes épocas do desenvolvimento econômico é andar em um círculo encantado de excessiva abstração, é agredir as próprias realidades que nossos conceitos e teorias deveriam ajudar-nos a entender.

Diante do exposto, destacamos três grandes dimensões interpretativas sobre o fazer regional: *a analítica*, voltada para o dilema dos pesquisadores (em especial os geógrafos); *prático-vivida*, relacionadas a questão do espaço vivido de seus habitantes; e *normativa*, fortemente vinculadas com regionalismos autonomistas, descentralização política e com o planejamento territorial.

O conceito de região em geografia viveu nas últimas décadas uma série de novas proposições conceituais em diferentes correntes teóricas⁴⁰. Não pretendo realizar um exaustivo levantamento da literatura já produzida na Geografia a respeito do conceito de região. Tal empreitada não caberia na presente tese. A proposição que o leitor encontrará nas linhas que seguem está centrada na análise de alguns autores (as) que são importantes debatedores da temática.

Qualquer tentativa de emoldurar, recortar, delimitar e regionalizar processos e dinâmicas sociais complexas, que estão inscritos nos espaços regionais, encontram enormes desafios científicos, como nos elucida Brandão (2023, p.113):

⁴⁰ Sobre as diferentes correntes teóricas na Geografia recomendamos: Lencioni (1999) Gomes (2008; 2011); Haesbaert (2010); Martins (2019).

Ou seja, o exame de uma região é sempre uma tentativa – *incompleta e em aberto* – de enquadramento de relações (em uma moldura situada, contestável e relacional). É como um esforço sem-fim de emoldurar e *conter o que é incontível*; fazer *caber o que é incabível* em limites estreitos e fronteiras bem definidas. (grifos do autor)

No que diz respeito ao Nordeste, área de estudo da presente tese, sua formação está diretamente ligada à história do espaço colonial brasileiro. Segundo Andrade (1988, p.5), “durante o Império e a Primeira República, os Estados hoje nordestinos eram chamados ‘do Norte’, admitindo-se que o país poderia ser dividido em duas porções: o Norte e o Sul, a primeira se contrapondo à segunda”. Albuquerque Junior (2011) analisa como o Nordeste, no século XX, passa a ser caracterizado como uma especificidade do Norte, significado, estereotipado e diferenciado a partir de temas e imagens como a seca, o cangaço, as revoltas messiânicas e a miséria.

O geógrafo José Borzacchiello da Silva (2021, p. 116) nos elucida, em *Um exercício de Interpretação do Nordeste Brasileiro*, que o Nordeste tem suas raízes no histórico de lutas e resistência perpetradas pelos trabalhadores rurais sem terra contra o latifúndio e a complacência do Estado.

Encontramos, então, em Ferreti (2021) um histórico de lutas da região e a agenda decolonial:

"O Nordeste do Brasil foi fortemente afetado pela escravidão nas plantações desde os tempos coloniais, e uma ampla gama de movimentos sociais, desde as primeiras ligas camponesas até o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (Zibechi, 2012) reivindicou continuidade com a história das comunidades indígenas e afro-brasileiras insurgentes que caracterizam a região"⁴¹.

O termo Região Nordeste, ou, simplesmente Nordeste, possui, atualmente, significados já muito cristalizados que evocam uma série de imagens, tanto das suas características geográficas quanto sociais, culturais e econômicas. No plano geográfico, elementos da paisagem, que incluem desde o recorte litorâneo com suas praias e seus remanescentes coqueirais, até a paisagem mais seca do agreste e, sobretudo, a do sertão, com sua vegetação símbolo, formada pelas cactáceas e seus tipos humanos.

⁴¹ No original: "The Northeast of Brazil was heavily affected by plantation slavery since colonial times, and a wide range of social movements from early peasants' leagues to the Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (Zibechi 2012) has claimed continuity with the history of insurgent indigenous and Afro-Brazilian communities characterizing the region" (p. 5, Tradução Nossa)

Vinculado a esses significados, temos em Manuel Correia de Andrade (1980, p. 13) a proposta de dividir o Nordeste "em quatro grandes regiões que são a um só tempo, naturais e geográficas, dando as mesmas os nomes consagrados pela tradição: Mata, Agreste, Sertão e Meio-Norte".

As imagens sociais do Nordeste estão ligadas ao chamado coronelismo, ao cangaceiro e à persistência de formas arcaicas de relações sociais, situadas no universo do pré-capitalismo. O Nordeste seria, assim, a região onde o arcaísmo confunde-se com o atraso nas relações sociais e nas formas do exercício do poder. Seria, pois, uma região que conheceu um outro ritmo histórico e, portanto, conservou formas e estruturas das relações sociais e da dominação política que, em outras áreas, já teriam desaparecido, ou mesmo, nunca teriam tido vigência.

No Nordeste brasileiro, podemos destacar a lógica espacial dicotômica litoral-interior. De um lado o litoral do glorioso passado dos tempos dos canaviais e dos grandes engenhos. Caracterizava-se por fornecer, de modo beneficiado, o açúcar para a Europa. Tratava-se do espaço mais influente e rico do império português durante tempo significativo da colonização brasileira. Era, portanto, o locus “Casa Grande e Senzala”, da escravidão em larga escala, da “capital intelectual” Recife, das batalhas militares contra os projetos coloniais holandeses, da Zona da Mata, da inicial presença dos portugueses, das praias e belezas naturais. De outro lado, o “entrave/enclave” interioriano, da caatinga e da cultura do boi, dos rios intermitentes, dos sertões, de Antônio Conselheiro, de Lampião e Maria Bonita, da seca⁴² e da miséria.

Diferentes espaços vistos por diferentes cenários. Se para Gilberto Freyre e a literatura regionalista nordestina o Nordeste canavieiro representava a centralidade da civilização brasileira; para muitos outros, como Euclides da Cunha, o sertão nordestino cumpriria esse papel. Em Haesbaert (2023, p.91) encontramos a importância das obras literárias para o entendimento regional e a abertura para o pensamento decolonial:

Nesse sentido, fontes literárias clássicas, como "Os Sertões", de Euclides da Cunha e "Grande Sertão Veredas", de Guimarães Rosa, também trouxeram contribuições marcantes na compreensão integrada de nossas diferenciações regionais - nesses dois casos, os sertões do interior nordestino e o "grande sertão" dos Gerais (cerrado e veredas)

⁴² Em consonância com a etimologia de região (do latim regere = dominação, controle), este conceito da ciência geográfica esteve associado a demanda do Estado sobre a gestão do território. Os espaços das secas periódicas foi resultado de grandes intervenções oficiais históricas: SUDENE, GTDN e CODEVASF.

do Brasil Central. A capacidade desses autores de realizarem uma interpretação própria, isto é, de raízes brasileiras, ouvindo as populações locais e levando em conta sobretudo a vivência espaço-temporal dos "de baixo", dos subalternizados, faz deles precursores do que hoje denominamos abordagem regional integradora e descolonial.

O sertão brasileiro torna-se, em especial a partir de meados do século XIX (antes da ideia de Nordeste enquanto especificidade do Norte), terra de intelectuais e artistas de abrangência nacional. Alguns nele visualizavam o futuro que não se quer, um popular marcado pelo “antimoderno”, a alteridade referência cuja superação seria imprescindível para a conquista de uma nova nação. Outros enxergavam no sertão a essência do povo brasileiro, uma área afastada e, conseqüentemente, protegida das influências litorâneas europeias. Trata-se de olhar para seu interior na busca pelo “verdadeiro país”, pela alma nacional, pela essência constituiria um encontro do Brasil consigo próprio. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011).

O historiador Durval M. Albuquerque Jr sugere no subcapítulo *Norte versus Sul*, do seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, que o Sul seria eleito naturalmente o fundamento da nação e explica que tal situação deve-se ao fato de que, tanto o Sul quanto o Norte, de formas diferentes, afirmavam ser o Norte, um espaço associado ao rural. O primeiro evidentemente, de forma pejorativa, como o lugar de representação do atraso, da violência, do barbarismo e da miséria. Já o segundo como o lugar da brasilidade mais pura, distante das influências estrangeiras, lugar do homem forte do sertão, mas também (e por interesses da elite) como lugar onde, de fato, a seca era um dos mais fortes elementos de constituição da região, alarmando a necessidade de grandes investimentos para a superação da pobreza e do abandono. Além disso, ambos tratavam o cangaço e o messianismo pejorativamente como fenômenos causados pela natureza.

Na mesma linha de raciocínio SILVA (2009) elucida que:

No Brasil não há o hábito de se classificar as pessoas como “sudestinas”, “sulistas” ou “centro-oestinas”. No máximo aplica-se a denominação “sulista” para aqueles que não são nordestinos, de sorte que apenas o nordeste tem a função de distinguir os nascidos em seu recorte como portadores de índices de desenvolvimento inferiores aos alcançados pelo restante do país. A questão do atraso nordestino é antiga no país.

Em suma, no âmbito da perspectiva regional, nossa pesquisa busca apreender a riqueza das atuações, intencionalidades, motivações e

comportamentos no plano da vida cotidiana da casa, do lar, do bairro, da família, da reprodução da unidade escalar do macro e do microespaços, das ações transgressoras e subjetividades rebeldes.

Ademais, buscamos identificar potenciais fissuras que possam ser constituídas nos microespaços de emancipação. Cabe, então, de acordo com Milton Santos (2003), entender *o mundo como uma possibilidade*, como pode vir a ser.

2.5. Apontamentos sobre a diversidade escalar do objeto de análise

Nas pesquisas geográficas, a escala envolve um recorte analítico e uma forma de abordar determinando fenômeno. Todo trabalho geográfico realiza-se mediante a utilização de uma (ou mais) escala(s), seja isso resultado de deliberada reflexão teórico-metodológica, seja mera “questão de bom senso ou de comodidade à qual não se dá importância” (LACOSTE, 1988, p.75), ou seja, mesmo quando a escala é arbitrária, aleatória e não explicitada.

Entre os vários autores que trataram do assunto, são referência os textos de Castro (1992, 1995) e Racine *et al* (1983 [1980])⁴³. Como lembra Castro (1995, p.117), “o raciocínio analógico entre escalas cartográfica e geográfica dificultou a problematização do conceito [de escala geográfica], uma vez que a primeira satisfazia plenamente às necessidades empíricas da segunda”.

Para Castro (1995, p.118), a escala geográfica seria “uma estratégia de aproximação do real, que inclui tanto a inseparabilidade entre tamanho e fenômeno, o que a define como problema dimensional, como a complexidade dos fenômenos e a impossibilidade de apreendê-los diretamente, o que a coloca como um problema também fenomenal”. Desenvolvendo essa ideia, baseada em Marleau-Ponty, a autora entende a escala geográfica como um artifício analítico que dá visibilidade ao real, ou como uma projeção do real, cuja base de constituição é a realidade.

Nesse sentido, considerando que a *escala geográfica* é um recorte que dá visibilidade ao real (CASTRO, *op. cit.*), um filtro utilizado pelo pesquisador para operacionalizar a análise e guiar a ação (RACINE *et al*, 1983), fica evidente que à

⁴³ É oportuno destacar as contribuições de Smith (2002 [1992]), Souza (2013); acerca do conceito de escala.

mudança de escala correspondem profundas alterações na realidade a ser apreendida do objeto estudado, pois cada escala permite ocultar e revelar diferentes aspectos da realidade.

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 socioespacial, mas não significa que, em todos os casos, as mesmas escalas e todas as escalas serão "mobilizadas" com igual importância. É oportuno destacar as contribuições de Castro (1995; 2014), Souza (2013) e Smith (2002 [1992]) acerca do conceito de escala.

Em David Harvey (2018 [1996], p. 466-468) encontramos uma discussão sobre as tensões geradas entre a procura de formulações de justiça global (universalistas de direitos) e as críticas pós-modernas e pós-estruturalistas assentadas na diferença social, que negam as tentativas de definição de uma justiça universalista. De acordo com o autor, o problema das escalas de definição do que entendemos por justiça universalista requer ser revisado a partir de quatro critérios críticos, que implicam uma estratégia para a busca da justiça social por meio do(a):

"1. A universalidade nunca pode ser evitada, e aqueles que buscam fazê-lo (como é o caso de muitas formulações pós-modernas e pós-estruturais) acabam apenas obscurecendo, em vez de eliminar, essa condição; 2. O respeito pela identidade e pela "alteridade" deve ser esclarecido pelo reconhecimento de que, embora todos os outros possam ser outros, "alguns o são mais do que outros" e que certos princípios de exclusão devem operar em qualquer sociedade; 3. Todas as propostas de ação social (ou concepções de justiça social) devem ser avaliadas criticamente em termos da situacionalidade ou posicionalidade do argumento e do argumentador; 4. A 'epistemologia que pode fazer a diferença' entre diferenças significativas e insignificantes ou "alteridades" é aquela que pode compreender os processos sociais de construção de situacionalidade, lugares, alteridades, diferença, identidade política, etc."⁴⁴

⁴⁴ No original: "1. La universalidad nunca puede eludirse, y aquellos que buscan hacerlo (como sucede con muchas formulaciones posmodernas y posestructuralistas) solamente acaban ocultando más que eliminando esa condición. 2. El respeto por la identidad y la «otredad» debe ser matizado por el reconocimiento de que aunque todos los otros pueden ser otros, «algunos lo son más que otros» y de que en cualquier sociedad tienen que funcionar ciertos principios de exclusión. 3. Todas las propuestas de acción social (o concepciones de la justicia social) deben ser críticamente evaluadas en términos de la situacionalidad o posicionalidad del argumento y del argumentador; 4. La «epistemología que puede marcar la diferencia» entre diferencias u «otredades» significantes e insignificantes es la que puede entender los procesos sociales de construcción de la situacionalidad, los lugares, las otredades, la diferencia, la identidad política, etcétera". (p. 466-468)

Ademais, Harvey (*op.cit.*) defende que a justiça nunca pode ser contornada, dando vários exemplos de tentativas que acabaram por esconder as injustiças em vez de as resolver. Nesse sentido o autor propõe compreender a universalidade da justiça não como um discurso totalizador, mas em uma relação dialética entre os direitos universais e as demandas de justiça social que são produzidas a partir da particularidade.

Os conceitos de *Escalas de Justiça* (Fraser, 2010) e *A condição de precariedade* (Butler, 2019) nos permite compreender a situação política com qual determinado grupo sofre as consequências da deterioração de redes de apoios sociais e econômicas mais do que as outras, bem como nos permite escalonar as demandas locais construindo novos conhecimentos para processos emancipatórios. As duas autoras serão discutidas no capítulo 6.

A escolha metodológica desta tese pela combinação/articulação de diferentes escalas geográficas justifica-se pelos diferentes "recortes" de análise do objeto estudado: a escala da rua/bairro em *Som ao Redor* (2012), a escala do município do Recife em *Aquarius* (2016), a escala de uma vila do interior de Pernambuco em *Bacurau* (2019).

3. *O Som ao redor* (2012): heranças coloniais no Brasil urbano

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 sombra⁴⁵

A narrativa fílmica *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, tem como cenário principal as ruas⁴⁶ e os prédios de um quarteirão da Praia de Boa Viagem, em Recife. Coloca em cena, por meio de uma coleção articulada de pequenas histórias locais, o drama de uma classe média acuada, em virtude dos perigos da violência crescente, entrincheirada sob os muros, as grades, as cercas elétricas e as câmeras de vigilância.

O objetivo geral do capítulo 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, (ii) identificar e compreender injustiças espaciais que levam à segregação e ao sentimento de insegurança representados na narrativa fílmica.

No diagrama⁴⁷ (figura 10), observamos os núcleos narrativos mais destacados da trama fílmica *O Som ao Redor*, que se passa, em sua quase totalidade, à rua Setúbal, no bairro de mesmo nome, na cidade de Recife, em Pernambuco. Na parte superior, temos Seu Francisco, dono de terras no espaço urbano e rural; os netos João, corretor de imóveis em Recife, e Dinho, que comete pequenos delitos; seu filho, Anco; e por fim a companheira de João, Sofia. Na sequência, temos Bia, dona de casa que representa a classe média em Recife; e seus filhos, Nelson e Fernanda.

⁴⁵ Kleber Mendonça Filho. Três Roteiros: *Som ao Redor*; *Aquarius* e *Bacurau*, Companhia das Letras, 2020, , p. 13 -14.

⁴⁶ As cenas foram filmadas na Rua José Moreira Leal, no Recife, onde na ocasião morava o diretor Kleber Mendonça.

⁴⁷ A proposta de criar uma representação visual simplificada ("mapas visuais") das narrativas fílmicas na forma de um diagrama tem como objetivo auxiliar na compreensão da trama fílmica, bem como revelar como tais personagens relacionam-se.

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 urbano⁴⁹ local e fazer com que seja questionado e repensado o então modelo vigente de cidade.

O longa-metragem de 2012, *O Som ao Redor*, inicia-se com uma série de fotografias estáticas em preto e 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 (figura 11) a seguir apresentam-nos uma narrativa que relaciona o passado escravocrata de Recife ao ambiente contemporâneo. Essas fotos são, na maioria das vezes, interpretadas de modo a enfatizar os coronéis, o engenho, o mundo rural dominante e suas relações desiguais (Costa, 2015, p. 33-34).

Figura 11 - Fotografias pós créditos iniciais de *Som ao Redor* (2012)



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

⁴⁹ 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.”

Através de imagens⁵⁰ 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 Setúbal⁵¹. Como sinaliza já de entrada, um eco do passado que se prolonga no presente.

Em entrevista Kleber Mendonça Filho esclarece-nos 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:

Queria 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 é 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)

Ao apresentarmos o conceito de paisagem no capítulo 2 elucidamos que a paisagem contém múltiplas dimensões analíticas e práticas: interação sociedade e natureza, alcance da visão, janela para o mundo ou aparência do espaço são maneiras de contornar a complexidade que nos desafia. Retomaremos as discussões de Cosgrove (1998), Berque (1998) e Besse (2014 [2009])

Ao observamos as imagens iniciais apresentadas no filme, logo nos deparamos com uma série de elementos naturais ou culturalmente constituídos há séculos como paisagem dominante, na perspectiva apresentada por Cosgrove (1998). Segundo o autor, a paisagem pode ser um dos meios através dos quais o grupo dominante tem o seu poder “sustentado e reproduzido, em grande medida, pela sua capacidade de projetar e comunicar (...) para todos os outros grupos, uma imagem de seu mundo, consoante com sua própria experiência, e ter aquela imagem aceita como reflexo verdadeiro da realidade de todos” (Cosgrove, 1998, p. 112).

Esta paisagem dominante expressa as relações de hegemonia de uma dada sociedade, tanto no plano material quanto no plano simbólico. A imponentia da

⁵⁰ Benjamin (2017) nos ilumina acerca da significação social das imagens de arquivo expostas na abertura de *O Som ao Redor*: “Já não é adequado o livre flutuar da contemplação. Elas inquietam o observador; ele sente que deve buscar um caminho determinado até elas” (p. 67).

⁵¹ 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=ijAl3WcNwQIKMF> (Acesso: 08/12/2020)

casa grande e as senzalas expondo a estratificação social que vem de vários séculos, a ornamentação da fachada e as relações de trabalho coloniais ainda mantidas. Por outro lado, a paisagem dominada, invisibilizada há muito tempo, explicita sua força e resiliência nas lutas do campo, na organização das ligas camponesas nordestinas e na prática espacial do cultivo. Ademais, a violência da escravidão e as precárias condições de vida foram, por muito tempo, omitidas. O espaço rural de Recife representado nas imagens é trazido como estrutura herdada (ao mesmo tempo material e simbólica) para o espaço urbano.

Acerca das representações, Lefebvre (2006) mostra-nos que simultaneamente mascaram e revelam a realidade. O exercício de desvendar as representações - aproximações ou “mediações” para a apreensão da realidade, na concepção do autor - é fundamental para a construção de uma visão antiessencialista do espaço-tempo e, conseqüentemente, da paisagem. Ainda, segundo o autor as representações são os meios pelos quais interpretamos a realidade e, por consequência, agimos sobre ela. Assim, simultaneamente possibilitam e limitam nossos projetos e concepções de mundo.

Em *Som ao Redor*, quase toda ação concentra-se na rua Setúbal, no bairro de mesmo nome. A propósito, uma das únicas cenas que é gravada fora da rua, onde se passa a estória, é em um Engenho, fazendo 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.

Acerca destas estruturas coloniais, nas quais as marcas do sistema escravocrata e os resquícios da aristocracia permanecerem impregnado nas relações e no cotidiano dos subúrbios de Recife, o geógrafo Manuel Correa de Andrade (2001) aponta que até a metade do século XX, Pernambuco foi o principal produtor nacional de açúcar. Contudo, essa economia conheceu um retrocesso posteriormente, com numerosas usinas encerrando suas atividades industriais. Como consequência, houve um processo de esfacelamento das propriedades rurais, que a película retrata nas cenas que se passam no Engenho. Dessa forma, elites rurais passaram a ser os investidores na expansão das cidades e dos projetos imobiliários na virada no século XX e primeiras décadas do XXI.

As heranças da estrutura colonial também foi um assunto ao qual se dedicou Gilberto Freyre. Em *Nordeste*, obra publicada em 1937, contribuiu para pensar o cenário sócio cultural brasileiro trazendo o açúcar, a escravidão e a tradição nordestina para o centro do debate. É uma região que teve sua estrutura baseada na escravidão, no latifúndio e na monocultura canavieira. Devido às transformações na economia do açúcar, os engenhos davam lugar à usina, gerando o aumento da concentração de terras. Nas palavras do autor, percebemos o cenário do Nordeste esplendoroso do ciclo açucareiro:

Nordeste da terra gorda e de ar oleosos é o Nordeste da cana-de-açúcar. Das casas-grandes dos engenhos. Dos sobrados de azulejo. Dos mucambos de palha de coqueiro ou de coberta de capim-açu. O Nordeste da primeira fábrica brasileira de açúcar - de que não se sabe o nome - e talvez da primeira casa de pedra e cal, da primeira igreja no Brasil, da primeira mulher portuguesa criando menino e fazendo doce em terra americana; dos Palmares de Zumbi - uma república inteira de mucambos. O Nordeste que vai do Recôncavo ao Maranhão, tendo seu centro em Pernambuco. (FREYRE, 1985 [1937]: p.06)

No livro *A revolução Urbana*⁵², 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, o filósofo 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 a 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

⁵² Primeira edição francesa publicada em 1970: "La revolution Urbaine"

pelo que é, mas principalmente, pelo que não é, por aquilo (e aqueles) que exclui. Embora os “seguranças” (leia-se, milícia⁵³) 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.

O filósofo Michael Foucault (2006) afirma que vivemos em uma sociedade que se vem estruturando como uma sociedade de controle^{54,55} a partir de ferramentas tecnológicas (ou tecnocráticas):

Lentamente, no decorrer da época clássica, são construídos esses “observatórios” da multiplicidade humana para as quais a história das ciências guardou tão poucos elogios. Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo. (FOUCAULT, 2006: p. 143-144)

Parece-nos importante destacar que o celular é uma ferramenta (“uma arma”), porque, a partir dela, os ditos meliantes (como a personagem Dinho) e outros moradores podem ser ameaçados. Além disso, o celular dá acesso a câmeras de controle da circulação na região. Pelo celular, Clodoaldo pode ser contatado a qualquer momento pelos seus “agentes”. Em nenhum momento do filme, os personagens utilizam uma arma de fogo ou uma arma branca.

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 (formais e informais) da rua Setúbal, onde a maioria dos imóveis pertence ao personagem Francisco e sua família.

Francisco (figura 12) é o senhor de engenho atualizado na cena urbana: no passado, figurou como dono de terras na localidade de Bonito⁵⁶ (detalhe

⁵³ A temática da violência aparece cinema no brasileiro em películas de destaque como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007/2010). No primeiro a violência gira em torno da atividade policial e no segundo sua infortunada guerra ao tráfico; *O Som ao Redor*, de outro modo, trata do problema das milícias.

⁵⁴ Filmes como *Matrix* (1999) e “*Minority Report* (2002)” são bons exemplares das tecnologias da segurança.

⁵⁵ “O show de Truman (1998)” também é um ótimo exemplo de tecnologias da segurança. No enredo, Truman o personagem principal, é um funcionário público de uma pequena cidade norte-americana, e “descobre ser o herói de um programa de televisão permanente e de 24 horas por dia: a cidade em que vive é na verdade um enorme cenário em que as câmeras o seguem por toda parte.” (ZIZEK, 2003:27)

⁵⁶ 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

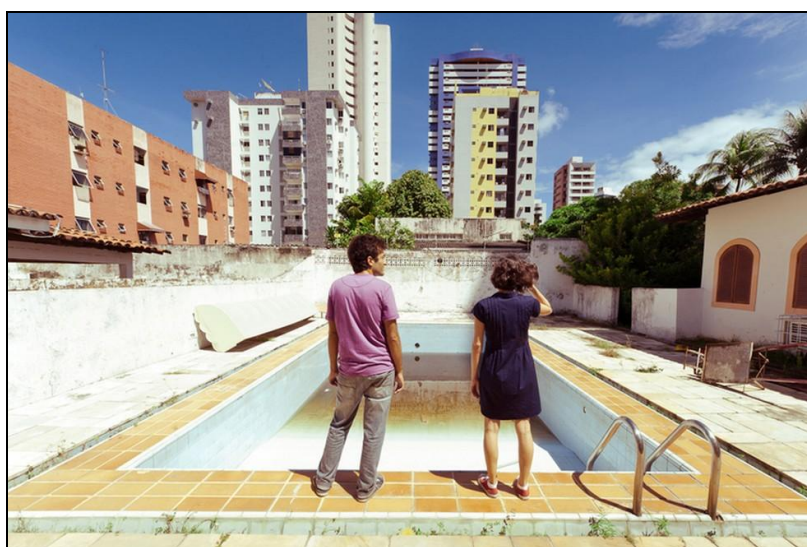
apreendido na sequência do filme); e no presente da narrativa, detém a maioria das residências e apartamentos da rua Setúbal. O primeiro capítulo, "Cães de Guarda", tem o objetivo de apresentar os personagens, os espaços e os dispositivos de segurança existentes. A paisagem urbana (figura 13) é marcada por prédios altos, uniformidade de classe de seus moradores e relativa tranquilidade da localidade, já que os ruídos, os sons ao redor, são constantes: barulho de obras, latidos de cachorro, sons dos eletrodomésticos etc.

Figura 12 - Personagem: Francisco (2012)



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Figura 13 - A verticalização urbana do Recife



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

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.

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 Kleber Mendonça Filho traçou o desenho urbano de Recife e de todas as cidades do mundo em desenvolvimento. O crítico de cinema Ismail Xavier (2021) sinaliza os problemas dessa transição rural:

"O condomínio fechado é mostrado como a versão contemporânea do feudalismo, em que empregadas e porteiros são objetificados [...]. Tudo se resolve no plano das relações pessoais, de poder, mando e serventia, fora da noção abstrata de cidadania e fora da ordem institucional democrática. E a *sobrevivência de certas tradições que a modernização não dissolve*. (Xavier *apud* Mena, 2013, p. 3)

Ao refletir sobre *O som ao redor*, Ismail Xavier (*op. cit.*) descreve a narrativa como um exercício de "arqueologia", uma vez que nos possibilita a "percepção das camadas de tempo que se acumulam no tecido social das grandes cidades, tornando evidente a sobrevivência das relações de poder e das formas de sociabilidade". A título de ilustração, Francisco, o latifundiário e senhor feudal moderno, não apenas possui propriedades rurais, mas também perpetua as desigualdades sociais na figura das empregadas domésticas, por meio de sistemas simbólicos que contribuem para assegurar a “dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica)” (BOURDIEU, 2000, p. 11).

A herança do passado colonial e escravagista, que convive lado a lado com as aspirações modernas na desigualdade brasileira, como representado em *O Som ao Redor*, remete-nos ao conceito que o sociólogo Aníbal Quijano (2005) nomeia como “colonialidade do poder”⁵⁷. Segundo o autor, no contexto do processo colonial, a América gestou um novo padrão de poder mundial a partir de dois alicerces. O primeiro refere-se à diferença estabelecida através da categoria étnico-racial, localizando determinados grupos sociais em situação de inferioridade, naturalizada ao longo das práticas de sujeição e opressão cotidianas que tornam o racismo um importante operador de diagnóstico e controle social. O segundo diz respeito às relações coloniais, que se desenvolveram no bojo da

⁵⁷ Outros autores latinos contribuíram com a discussão da colonialidade de poder: MIGNOLO (2003); LANDER (2005); DUSSEL (2005) e GROSGOUEL (2010).

formação histórica do controle do trabalho, bem como de seus recursos e produtos, pela afirmação do capital e do mercado que se expandia.

Baseado no exposto acima, é possível trazer uma perspectiva de análise que nos inspira a observar de que maneira o trabalho doméstico mantém-se organizado nesse mesmo padrão colonial. Ainda que tenhamos avanços decorrentes dos direitos trabalhistas consolidados por legislação⁵⁸, não foram eliminadas as assimétricas relações sociais pautadas pelos princípios racistas e sexistas que a "colonialidade do poder" construiu.

Nesse ínterim, o emprego doméstico no Brasil historicamente configurou-se como um espaço de permanência de práticas coloniais, atravessado por hierarquias da ordem de gênero, classe social e identidades étnico-raciais. A casa e seus espaços traduziam (e traduzem) para *microescala* doméstica as tensões e assimetrias estruturantes da sociedade colonial.

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"⁵⁹.

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 (figura 14), que tomam para si a função de "proteger" os

⁵⁸ PEC 70/2012, conhecida como "PEC das domésticas" garantiu igualdade de direitos trabalhistas aos empregados domésticos, estabelecendo que eles tivessem os mesmos direitos dos demais trabalhadores brasileiros, incluindo aposentadoria, auxílio-doença, salário-maternidade, FGTS, seguro-desemprego, entre outros.

⁵⁹ 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.

moradores da rua Setúbal. A inserção desses "guardas noturnos" possibilita pelo menos três interpretações: a paranoia⁶⁰ da classe média por segurança (ou o medo dos grupos sociais marginalizados); a ausência da segurança pública na localidade; a lucratividade dos 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) expõe:

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 Brasil⁶¹.

Figura 14 - Vigilantes privados



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Em trabalho recente, o promotor de justiça Cléber Masson *et all* (2016) aponta que as milícias no Brasil existem desde a época do império. Na narrativa

⁶⁰ 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".

⁶¹ 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".

fílmica, ela tem origem na violência do patriarcado agrícola brasileiro, no capitalismo latifundiário, no autoritarismo, na opressão entre classes, na dominação e na arrogância das oligarquias locais. Atualmente, ela caracteriza-se pelo oferecimento coercitivo de serviços de segurança privada e outros serviços; comumente é integrada por ex-policiais e ex-militares⁶².

O cientista político e jornalista Bruno Paes Manso (2019) acrescenta e elucida que a milícia não deve ser vista apenas como um comportamento desviante, ou exclusivamente agrupamento marginal; mas um agrupamento que acredita estar realizando uma função de manutenção de certa ordem social.

A milícia é o reflexo de um discurso de extinção da ordem pública que desemboca na área de segurança pública. Dito de outra forma, as milícias são fortalecidas com o enfraquecimento da atividade estatal de assistência social representando uma das formas de privatização da ordem pública.

Em uma cena emblemática do filme, a "segurança privada" coordenada pela personagem de Clodoaldo não questiona o poder político financeiro (representado pelo personagem Francisco) e tolera práticas criminosas na região (ao não impedir que o vendedor de água realizasse o tráfico de drogas).

Contudo, em outro momento da narrativa, os milicianos de Clodoaldo agredem um menino preto que se esconde na região, ainda que não fosse conhecida a razão de ele estar sobre a árvore no bairro. É imperioso destacar o que a segurança quer é assegurar *o status quo*, a conservação das relações de poder.

A figura 14 retrata os três seguranças conversando. Clodoaldo (ao centro) mostra pelo celular o episódio em que um vigilante é morto no Recife, enquanto Ronaldo (à esquerda) e Fernando (à direita) olham atentamente para a tela. A seguir o diálogo da cena.

CLODOALDO

- Ronaldo, Fernando. Deixa eu mostrar uma coisa.

(Clodoaldo abre seu celular.)

- São as imagens daquele colega que morreu mês passado em Casa Amarela.

- Eu quero mostrar pra vocês não entrarem numa dessa.

⁶² Alba Zaluar e Isabel Siqueira Conceição (2007) trazem uma importante discussão sobre a forma de atuação das milícias: são os que têm ou tiveram a função de garantir o cumprimento da lei, mas agem ao arrepio da lei, contra a lei, não só para fazer da segurança um negócio lucrativo, mas também para explorar, em muitos outros empreendimentos, os mais vulneráveis entre os trabalhadores urbanos, aqueles que não têm garantias legais na habitação, não tem acesso à Justiça e à informação, não têm protetores institucionais nas localidades onde vivem.

(Não vemos as imagens, e sim as reações dos três homens, reunidos em torno do celular).

FERNANDO

- Câmera de segurança...

CLODOALDO

- É. O carro passa uma vez e ele nem percebe. Já passaram pra fazer um levantamento da situação.

RONALDO

- Ele não estava armado...

CLODOALDO

- Não, mas os caras pensavam que ele estava, ou fizeram pra queimar ele mesmo.

Olha agora, eles voltam pra pegar ele...

RONALDO

- Tentou correr... Caralho!

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^{63,64}, 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

⁶³ Em "*A Elite do atraso*", Jessé Souza nos esclarece sobre o conceito de racismo: "Ora, precisamente no aspecto principal de todo racismo, que é a separação ontológica entre seres humanos de primeira classe e seres humanos de segunda classe. Iremos, no decorrer deste livro, usar o termo 'racismo' não apenas no seu sentido mais restrito de preconceito fenotípico ou racial. Iremos utilizá-lo também para outras formas de hierarquizar indivíduos, classes e países sempre que o mesmo procedimento e a mesma função de legitimação de uma distinção ontológica entre seres humanos sejam aplicados. Afinal, essas hierarquias existem para servir de equivalente funcional do racismo fenotípico, realizando o mesmo trabalho de legitimar pré-reflexivamente a suposta superioridade inata de uns e a suposta inferioridade inata de outros." (SOUZA, 2017:18)

⁶⁴ Soma-se a colocação de (GROSFOGUEL, 2011; 2014) a qual o racismo é entendido como um padrão de poder que estabelece uma hierarquia de inferioridade/ superioridade acerca do humano pela raça agindo em **múltiplas dimensões e escalas**. (grifo nosso)

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, enquanto temos a ocorrência de uma festividade, Francisco chama Clodoaldo e seu irmão em sua casa para pedir-lhes que sejam seus seguranças pessoais. Está assustado porque seu capataz foi morto. Francisco pensa que foi vingança. A reprodução abaixo é do diálogo entre os três:

FRANCISCO

- E veio o outro também? Eu só chamei um.

CLODOALDO

- Meu irmão está já trabalhando com a gente, seu Francisco.

FRANCISCO

- A empregada era pra estar aqui, e não está. Não sei onde diacho ela se meteu.

Entrem. Vamos lá na sala, é melhor.

(Os homens passam pela cozinha e chegam até o sofá)

FRANCISCO

- *(Sentando)* Eu não tenho mais paciência pra essas festas, menino chorando, musiquinha. *(Pausa)* Mas deixe eu dizer uma coisa, vamos fazer isso aqui *vaptvupt*. Ontem eu recebi a notícia de que um homem que trabalhou comigo durante muitos anos foi morto em Bonito, pras bandas de onde eu tenho minhas terras. Reginaldo, o nome dele; já estava aposentado e tinha virado crente pra mais de dez anos. Era um homem bom, que trabalhou pra mim durante muito tempo. Isso tem a maior cara de ser vingança. O que eu quero é que eu pague alguma coisa pra você dar uma reforçada na minha segurança. Eu nem acho que isso seja nada, nem que vá dar em nada, mas é melhor prevenir do que tentar remediar.

CLODOALDO

- *(Pausa)* Mas o senhor acha que a morte desse homem, Reginaldo, tem alguma coisa a ver com o senhor?

FRANCISCO

- Eu não quero falar sobre isso, até porque não vem ao caso. Eu só quero saber como é que vocês podem trabalhar. Me acompanhar quando eu sair, ficar de olho, por um tempo limitado. Eu quero alguém armado.

CLÁUDIO

- Seu Francisco, eu não sei de muita coisa sobre Reginaldo, esse homem que morreu ontem, ou sobre outras coisas que ele fez trabalhando com o senhor, ou sozinho, nas coisas dele. Mas uma coisa eu sei, e meu irmão caçula aqui também sabe.

(Francisco observa atento).

CLÁUDIO

- Eu vou lhe dizer uma data:

(Francisco observa).

CLÁUDIO

- 27 de abril de 1984.

FRANCISCO

- 27 de abril de 1984... Eu não estou entendendo.

CLÁUDIO

- Foi nesse dia que Reginaldo matou nosso pai e o irmão dele, a mando do senhor.

CLODOALDO

- Por causa de uma cerca. Eu tinha 6 anos na época. Cláudio tinha 13.

FRANCISCO

- O pai de vocês era Antônio?

CLODOALDO

- Antônio José da Silva. O irmão dele, Everaldo José da Silva.

(Francisco, nervoso e contrariado. Pausa).

FRANCISCO

- Isso é um acerto de contas.

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 lá para defendê-lo. O desfecho da trama convida-nos a refletir sobre o histórico

conflito por terras em áreas rurais e a violência a que foram e são submetidos os trabalhadores dessas regiões: Tudo causa de uma cerca.

Não se sabe quem morreu ou se alguém morreu. Ainda assim, fica certa a sensação de injustiça espacial perpetuando na realidade brasileira. Concordamos com Rabelo (2015, p. 172),

A não explicitação sobre os mortos, se é que houve mortos, é decisiva, pois, em qualquer dos casos, nada se resolve estruturalmente: outros cães continuarão a ladrar, outros “coronéis” continuarão a precisar de capangas, outros vingadores retornarão, e a cidade continuará a gerar ruídos confusos e a amortecer os confrontos. Nada se supera ou se aperfeiçoa, a não ser os estratagemas da vingança pessoal, sem poder de mobilização.

4. *Aquarius* (2016): a luta pelo espaço

O ambiente construído tem então de ser encarado como uma mercadoria geograficamente ordenada, complexa e composta. A produção, disposição, manutenção, renovação e transformação dessa mercadoria implica sérios dilemas. A produção de elementos individuais - casas, fábricas, lojas, escolas, rodovias etc. - tem de ser coordenada tanto no tempo como no espaço, de maneira a permitir que a mercadoria composta assuma uma configuração apropriada.⁶⁵

Na trama, *Aquarius*⁶⁶ é um edifício localizado na Praia de Boa Viagem. Lá reside Clara, uma jornalista aposentada e viúva, que mantém com seu apartamento um forte vínculo afetivo, uma vez que ali passou sua juventude, criou seus três filhos e vive a terceira idade.

O objetivo geral do capítulo é compreender de que forma Clara resiste à insistente tentativa de compra do seu apartamento para construção de um grande empreendimento imobiliário. Para alcançar tal intento, desenvolveremos os seguintes objetivos específicos: (i) identificar e compreender injustiças espaciais que levam à segregação e ao sentimento de insegurança representados na narrativa fílmica; (ii) compreender as práticas espaciais perpetradas por atores sociais que representam resistência à exclusão que sofrem no que se refere à ocupação do espaço; (iii) analisar o papel do Estado na produção do espaço, evidenciando o favorecimento dos estratos de renda alta e média e a exclusão dos grupos sociais menos favorecidos.

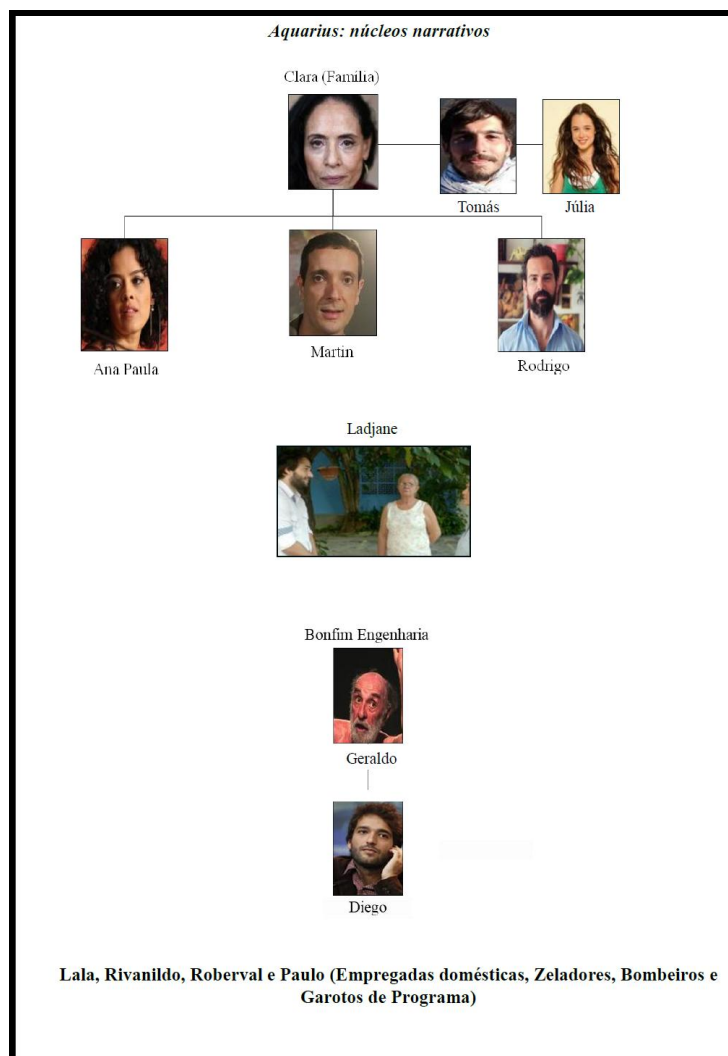
No diagrama (figura 15), observamos os núcleos narrativos mais destacados da trama fílmica *Aquarius*, que se passa no Bairro de Boa Viagem (Recife, PE). Clara, personagem principal da trama; seus filhos, Ana Paula, Martin e Rodrigo; seu sobrinho Tomás e Júlia, a namorada do jovem. Ladjane, empregada de Clara, está destacada pela importância em várias cenas analisadas neste corpo de tese. Abaixo temos Geraldo, dono da construtora Bonfim Engenharia, e seu neto Diego, que têm interesse na compra do imóvel de Clara.

⁶⁵ Harvey, David. *Os limites do capital*. São Paulo, Boitempo, 2013, p. 316

⁶⁶ Cenário principal do filme, o prédio foi construído em 1958 no formato de “L”, com dezoito apartamentos divididos em três blocos, dois por andar. Na realidade, se chama Edifício Oceania e está localizado na Avenida Boa Viagem, 560, de frente à Orla da Praia do Pina, Zona Sul da cidade do Recife.

O núcleo secundário é formado pelos personagens representados pelas empregadas domésticas, zeladores, bombeiros e garotos de programa.

Figura 15 - Aquarius: núcleos narrativos



Fonte: Elaborado pelo autor a partir dos personagens

O conflito da narrativa inicia-se quando Clara é pressionada, por uma construtora, a vender seu apartamento, já que a empresa havia comprado todos os outros apartamentos do edifício, com o propósito de construir no local um novo empreendimento. Clara, sendo a única moradora que ainda recusa as investidas da construtora, sofre todo tipo de assédio e ameaças para que mude de ideia.

A primeira parte, intitulada “O cabelo de Clara”, tem início no ano de 1980 e apresenta, em plano geral, o edifício Aquarius, com várias casas e prédios de baixo gabarito ao redor, além da bela imagem da Praia de Boa Viagem diante dele (figura 16). É na sequência dessa cena que Clara, de cabelos curtíssimos, por volta de seus 30 anos, casada e mãe, é homenageada pelo marido por ter vencido o

câncer de mama. A narrativa apresenta-nos Clara e a sua relação com o seu apartamento. O imóvel constitui herança de família, local onde seus filhos cresceram, ou seja, o espaço que guarda as memórias que a fazem lembrar-se de quem ela é.

Figura 16 - Imagem antiga da Praia de Boa Viagem



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Ainda na primeira parte, acompanha-se a passagem do tempo. Na sequência da narrativa, representantes da construtora Bonfim Engenharia procuram Clara pessoalmente a fim de fazer uma proposta de compra do apartamento. Geraldo, o dono da construtora, e Diego, o engenheiro responsável e neto de Geraldo, acompanhados de um terceiro homem, tocam a campainha do apartamento da jornalista. São recebidos, à porta, por Clara, que nesse momento da trama tem 65 anos (figura 17).

Figura 17 - Investidas da construtora Bonfim Engenharia na compra do Imóvel de Clara



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Ela informa-os com muita elegância e firmeza que seu apartamento não está à venda. Percebemos, nessa cena de tensão, o conflito estruturante: a memória da cidade simbolizada pelo edifício Aquarius e pelo apartamento de Clara contrapondo-se ao discurso da modernização e da verticalização⁶⁷ promovido pelo ganho imobiliário cunhado pela construtora Bonfim Engenharia. Abaixo, o referido diálogo:

(Ouvimos um som de campainha, em seguida Clara olha pelo olho mágico e abre a porta. É Clara contra três homens. GERALDO, dono da construtora; DIEGO, neto de Geraldo; e um terceiro homem. Clara está em sua sala e os homens, à porta).

CLARA

- Pois não, seu Geraldo.

GERALDO

- Dona Clara, nós viemos conversar. Uma boa conversa olho no olho é a melhor coisa. Eu estou com uma contraproposta.

CLARA

- Eu continuo sem querer vender, seu Geraldo. E o senhor não tem uma “contraproposta”, ela continua sendo uma proposta. Seria uma “contraproposta” se eu tivesse entrado pra negociar, e eu não entrei. Portanto, é uma proposta.

(Ladjane, a doméstica de Clara, chega na cena e fica observando).

CLARA

- Onde é que você 'tava?

LADJANE

- Tava varrendo lá embaixo...

GERALDO

- A senhora nos receberia?

CLARA

- Seu Geraldo, eu prefiro não, espero que entenda.

⁶⁷ A cidade do Recife representada na narrativa fílmica lembra-nos a cidade de *Tecla*, cidade descrita a Kublai Khan por Marco Polo, em "As cidades Invisíveis", obra de Ítalo Calvino. "Quando se chega a Tecla, pouco se vê da cidade, escondida atrás dos tapumes, das defesas de pano, dos andaimes, das armaduras metálicas, das pontes de madeira suspensas por cabos ou apoiadas em cavaletes, das escadas de corda, dos fardos de juta". (2003, p. 97)

GERALDO

- Dona Clara, é uma proposta muito generosa, eu acho inclusive que ela está fora do padrão de mercado. Nós preparamos essa proposta para a senhora... É generosa mesmo.

(Neste momento, Clara observa que o terceiro homem tem na mão um enorme anel de chaves, que produz o barulho discreto dos metais roçando entre si).

CLARA

- Seu Geraldo, “generosa” é uma palavra que não cabe aqui. Eu agradeço a visita, mas, mais uma vez, não estou interessada.

(Nesse momento, o jovem Diego intervém, já puxando seu cartão de visitas do bolso).

DIEGO

- Dona Clara... Deixe eu lhe cumprimentar...

CLARA

- Não me chame de “dona”, não...

DIEGO

- Me desculpe, dra. Clara.

CLARA

- Eu também não sou médica.

DIEGO

- Meu cartão.

CLARA

- Eu não vou ligar para vocês.

DIEGO

- Clara, aqui tem meu e-mail também...

CLARA

- Tá certo.

DIEGO

- Meu nome é Diego, eu estou agora à frente desse projeto na empresa. É o meu primeiro projeto, que também se chama Aquarius.

CLARA

(Olhando para Geraldo.)

- Seu filho, enteado?

GERALDO

- Meu neto. Diego, pode deixar...

CLARA

- Você disse “Aquarius”?

DIEGO

- Isso, o “novo Aquarius”. A ideia é deixar o nome do imóvel que existia antes no mesmo lote...

CLARA

- Existia...

DIEGO

- ... É uma maneira de preservar a memória da edificação. Isso não fazia parte do projeto inicial. Juntando com a nova oferta, é a outra boa novidade dessa proposta.

CLARA

- Bom, eu estava descansando depois do almoço.

GERALDO

- Nós estamos abertos ao diálogo.

CLARA

- Veja bem. Resumindo: o imóvel *existe*, “existia” não, ele existe e vai continuar existindo...

DIEGO

- Foi só maneira de falar, dona Clara... Clara.

CLARA

- ... Ele vai continuar existindo pelo menos até eu morrer, e não sei se vocês sabem, mas a expectativa de vida do brasileiro aumentou nos últimos anos. Agora, antes de eu fechar a porta, eu queria saber, por curiosidade, qual era o nome do projeto inicial, antes dessa ideia do “novo” Aquarius?

DIEGO

- Nós já mudamos, Clara, não vai ser mais...

CLARA

- Só por curiosidade.

DIEGO

- O projeto inicial era Atlantic Plaza Residence, mas agora queremos que seja Aquarius, em respeito à senhora.

CLARA

- Atlantic Plaza Residence. Muito bom. Bom, eu agradeço a visita, com licença...

(Clara fecha a porta)

É imperioso destacar que a área em que o imóvel está situado localiza-se em um espaço de grande valorização econômica e social, em frente à famosa Praia de Boa Viagem, em Recife. Na visão mercantil dos promotores imobiliários, sua venda pode render uma boa porcentagem de lucros à empresa após a demolição do prédio antigo e à edificação de um novo, que detenha todas as comodidades exigidas pela sociedade detentora de poder econômico que reside neste tipo de imóvel, à beira mar nas cidades litorâneas brasileiras.

A especulação imobiliária que está tentando expulsar Clara de seu lugar não só destrói memórias como também produz problemas urbanos e sociais que afetam diretamente os moradores de Recife, corroendo o "direito à cidade".

Segundo Lefebvre (2016 [1968]), o “direito à cidade” é o principal direito do homem, por indicar “a necessidade objetiva de acesso aos bens de civilização que são fruto do saber científico, técnico e que necessariamente chegam ao plano da vida imediata, como são os serviços de saúde, de educação e os bens culturais em geral, também riqueza da sociedade” (SEABRA, 2014, 14). David Harvey (2013), à luz da conceituação lefebvriana ressalta que um modelo de cidade não pode ser dissociado dos vínculos sociais, dos estilos de vida, da relação com a natureza, do acesso à tecnologia, dos recursos urbanos e dos valores estéticos e éticos que se desejam. Uma de suas premissas é que, para mudar as relações sociais e o sistema econômico, precisa-se adotar o “direito à cidade” como “slogan e ideal político”.

Lembremos que o Estado não tem uma participação neutra no contexto urbano. Embora o Estado também não deva ser concebido apenas como mero instrumento político ou como uma instituição estabelecida pelo capital, não há dúvida de que, no cenário capitalista, ele expresse o seu interesse. É de se esperar, portanto, que a ação pública venha contribuir efetivamente para a construção diferenciada do espaço, provendo as áreas de interesse do capital e das classes dominantes de benefícios que são negados às demais classes da sociedade.

Baseada em Lefebvre (2016 [1968]; 2000), a geógrafa Glória Alves (2017, p. 169) elucida a lógica racional do Estado na sociedade contemporânea, caracterizada como sociedade burocrática de consumo:

[...] há uma organização burocrática da cotidianidade, entendida como a dimensão da vida que é marcada pelo repetitivo coercitivo dominado pela racionalidade técnica, a qual justifica as **segregações socioespaciais** da lógica racional do Estado (dimensão do concebido, segundo Lefebvre, 2000). Este, por sua vez, está pautado em ações técnicas e, com o uso de instrumentos legais, quase naturalizando as desigualdades sociais, iguala todos a partir das oportunidades postas pelo mundo do trabalho (oportunidades que são desiguais), e os diferencia a partir das capacidades individuais de cada um. Em outras palavras, todos, *a priori*, ao menos nos discursos são iguais, têm as mesmas oportunidades, mas o sucesso ou o fracasso é dado pelo chamado desempenho individual. Resumindo: igualam-se na diferença. (grifo nosso)

Em uma cena, caminhando pela orla de Boa Viagem (figura 18), Clara explica à namorada de seu sobrinho como distinguir os limites entre Pina e Brasília Teimosa. São dois bairros contíguos que se localizam à beira da mesma extensão de praia. O primeiro, porém, abastado e valorizado; o segundo, popular e periférico.

Figura 18 - Clara entre o Bairro do Pina e Brasília Teimosa



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

De acordo com Clara, as partes rica e pobre são divididas por um duto que faz desaguar esgoto na praia. Clara, evidentemente, mora no Pina; Ladjane, sua empregada doméstica, em Brasília Teimosa. A seguir, a reprodução do diálogo.

(Clara, seu sobrinho Tomás e a carioca Júlia, namorada do rapaz, caminham sobre a Praia de Boa Viagem.)

CLARA

- E você mora onde no Rio?

JÚLIA

- Em Humaitá, Largo dos Leões.

CLARA

- Conheço muito aquela área, Largo dos Leões. Uma grande amiga, já falecida, morava ali. Você sabe que eu adoro o Rio de Janeiro? Nem os cariocas estragam meu amor pelo Rio de Janeiro...

JÚLIA

- Você não gosta de carioca?

CLARA

- Que é isso, Júlia? Isso é uma provocação boba. Eu fui pro Rio minha vida inteira, tenho tantos amigos lá, adoro o Rio, morei lá já...

- Mas... e aí? Como é que tá sendo aqui com vocês?

TOMÁS

- Com tia Clara é assim mesmo, Júlia, ela quer tudo.

CLARA

- Pois é, como é que tá sendo essa tua visita aqui, com Tomás? Falem!

JÚLIA

- Eu tô gostando... Tá sendo bom. (*risos*)

TOMÁS

- Tudo certo, tia...

CLARA

- Ele já tocou Maria Bethânia pra você?

JÚLIA

(*risos*)

- Maria Bethânia? Não! Por que que você não tocou Maria Bethânia pra mim? Já era pra ter tocado?

CLARA

- Tu não disse que ia tocar Maria Bethânia pra ela?

TOMÁS

- Não, tu que disse que eu devia tocar. Essa ideia é tua. Tia, tudo certo, deixa comigo. Tá sendo massa. Escuta, dá o *briefing* aí pra Júlia sobre aonde a gente tá indo.

CLARA

- Júlia, eu tenho 64 anos de idade, vocês estão começando os 20. Eu acho a melhor coisa do mundo isso que vocês podem viver, seja agora, seja depois, sejam

esses dias e acabou, ou pra depois e depois. Aproveitem, e desculpem essa conversa de gente velha, é porque eu amo muito esse menino.

JÚLIA

- Tomás já tinha me falado de você. Muito.

CLARA

- Ele falou o quê?

JÚLIA

- Que você é especial. Da sua força. Da sua casa e dos seus discos. Do seu livro sobre Villa-Lobos e sobre a cena musical dos anos 70 aqui. Eu gostava quando ele falava de você, parecia algo diferente. E é bom lhe conhecer ao vivo.

TOMÁS

- Brigado, tia, estás foda hoje. Dá o *briefing* aí pra turista.

JÚLIA

- Sim, e eu quero ver seus discos.

CLARA

- Vou mostrar. É tudo recíproco, Tomás é sobrinho, mas podia ser filho. Às vezes eu acho que engravidei dele e esqueci que isso aconteceu. Mas aí tem as malditas fotos da mãe dele na maternidade, com ele bebezinho. (*risos*)

JÚLIA

(*risos*)

CLARA

- Pois bem, a gente tá chegando mais pro final da Praia de Boa Viagem, Zona Sul do Recife, que até os anos 60 era um lugar de veraneio e onde os prédios tinham nomes de coisas de mar, como Jangada, Oceania⁶⁸, Marlim e Samburá. Você sabe o que é samburá?

JÚLIA

- Não.

TOMÁS

- É a bolsa de palha do pescador, onde ele bota as coisas de pesca...

CLARA

- “Bolsa de palha”! Cesto, Tomás.

⁶⁸ Neste diálogo, a personagem de Clara, faz menção aos nomes reais de edifícios construídos na orla de Boa Viagem em décadas passadas, alguns já inexistentes, outros ainda resistindo à especulação imobiliária, como o exemplo do Oceania, na narrativa fílmica *Aquarius*.

TOMÁS

- Isso.

JÚLIA

- Acho que eu não conhecia.

CLARA

- Bom, aqui agora é o Pina, um pouco como a divisão entre Copacabana e Leme, é parecido.

JÚLIA

- Onde é a divisão?

CLARA

- Boa pergunta. É exatamente ali, e isso são as pessoas que falam, não sou eu.

(VEMOS um cano emissário que sai de debaixo da av. Boa Viagem e vem pela areia da praia, quase enterrado, mas visível, com esgoto preto marcando a areia.)

CLARA

- Aquele cano de esgoto, o emissário, dizem que antes do cano é a parte rica, depois, a parte pobre, ou seja, o Pina e Brasília Teimosa. Isso é sabedoria popular?

Ou é só sacanagem? Um pouco dos dois. E a gente está indo cumprimentar Ladjane, que trabalha lá em casa há 19 anos. Ladjane é uma pessoa maravilhosa e muito importante pra mim, uma companheira, uma batalhadora. Ladjane, faz dois anos, perdeu o filho dela tragicamente, atropelado na moto dele por um motorista bêbado. E ficou por isso mesmo.

Na sequência da narrativa aparece a laje da casa de Ladjane, onde ocorre a festa de seu aniversário. Na imagem (Figura 19), vemos o contraste arquitetônico dos prédios do início da Praia do Pina que parece querer avançar sobre a vizinhança de Brasília Teimosa.

A relação entre "patroa" e "empregada" remete-nos a uma análise do sociólogo Jessé de Souza em seu livro "A Elite do Atraso"⁶⁹. O sociólogo, ao abordar a situação das empregadas domésticas no Brasil, nomeia-as de maneira provocativa, como *ralé*, ou seja, trabalhadoras que estão abaixo do nível social de classes mais abastadas da sociedade brasileira. Detentoras de uma condição social de indivíduos sabotados pelo processo histórico, as empregadas domésticas,

⁶⁹ Referências do livro de Jessé Souza.

sobrevivem vendendo seu tempo para indivíduos de classes mais elevadas e, assim, garantem a sua existência.

Figura 19 - Laje de Ladjane



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

O sociólogo aborda um tema caro na sociedade brasileira: a desigualdade. Esta fica evidente em cenas do filme, através do distanciamento e desprezo da classe média brasileira. Na laje da casa de Ladjane, Clara, afetuosa, apresenta a família da empregada à Júlia: “Lala é irmã de Ladjane. Lala trabalha para uma amiga minha e Ladjane trabalha para mim”. Nessa cena, evidencia-se uma tradição colonial de dedicação das mulheres das famílias mais pobres ao trabalho doméstico na casa das famílias abastadas.

Essas relações de trocas afetivas e financeiras entre mulheres em condições assimétricas encobrem uma reprodução hierárquica e estratificada que se materializa no cotidiano da vida dos brasileiros (as). Clara é pertencente à classe média alta, uma intelectual que faz parte de uma família abastada de mulheres emancipadas dedicadas ao mercado de trabalho, politicamente esclarecidas e implicadas com um discurso progressista, mas que se inserem, pela tradição de classe, nos processos de permanência de práticas coloniais.

Na outra vertente temos Ladjane. A empregada doméstica constitui-se no que PINTO (2017) denomina de “tríade minoritária”: uma personagem atravessada pela questão do gênero (mulher), mas também pelas questões étnico-raciais (negra) e sociais (sem recursos financeiros e com baixo grau de instrução).

Nesse sentido, em uma cidade marcada por injustiças sociais (e ambientais⁷⁰) e conflitos fundiários associadas a intervenções urbanas do estado e

⁷⁰ Marcelo Lopes de Souza (2019), em *"Ambientes e Territórios: uma introdução à ecologia política"* nos esclarece sobre o conceito de injustiça ambiental "diz respeito a qualquer processo

das corporações imobiliárias, *Aquarius* mostra que a luta pelo direito de moradia também pode atingir a elite, desde que ela ouse desafiar a lógica de poder dominante, ou seja, os grupos empresariais ligados ao setor imobiliário.

Em vistas do exposto, Lefebvre (2000), à luz das ideias postuladas por Marx, parte do princípio de que, por conta da categoria trabalho, a sociedade capitalista é homogênea, quantificável, fragmentada e hierarquizada. O autor elabora uma tríade constitutiva do espaço na sociedade sob a égide do capital, apresentando o espaço dessa sociedade como sendo, também, *homogêneo, fragmentado e hierarquizado*.

Cabe-nos frisar que Lefebvre (2000) refere-se ao espaço social, por conseguinte, não trabalha com a expressão de espaço geográfico, que na sua obra tem sentido de primeira natureza.

O que se deve ter em mente é que para Lefebvre a ideia de espaço geográfico é diversa da de espaço, que ele considera ser sempre social e político, daí a anotação da palavra "social", entre parênteses, em alguns momentos do texto. (LENCIONI, 2017, p.169)

No livro *A Produção do Espaço*, o autor faz apontamentos importantes:

O espaço da “modernidade” tem características precisas: homogeneidade-fragmentação-hierarquização. Ele tende para o homogêneo por diversas razões: fabricação de elementos e materiais - exigências análogas intervenientes -, métodos de gestão e de controle, de vigilância e de comunicação. Homogeneidade, mas não de plano, nem de projetos. De falsos “conjuntos”, de fato, isolados. Pois paradoxalmente (ainda) esse espaço homogêneo se fragmenta: lotes, parcelas. Em pedaços! O que produz guetos, isolados, grupos pavilhonares e pseudoconjuntos mal ligados aos arredores e aos centros. Com uma hierarquização estrita: espaços residenciais, espaços comerciais, espaços de lazer, espaços para os marginais etc. Uma curiosa lógica desse espaço predomina: que ele se vincula ilusoriamente à informatização e oculta, sob sua homogeneidade, as relações “reais” e os conflitos. Além disso, parece que essa lei ou esse esquema do espaço com sua lógica (homogeneidade-fragmentação-hierarquização) tomou um alcance maior e atingiu uma espécie de generalidade, com efeitos análogos, no saber e na cultura, no funcionamento da sociedade inteira. (LEFEBVRE, 2000, p.7)

Posto isso e pensando no primeiro elemento da tríade, *a homogeneização do espaço*, evidenciamos, com a própria percepção do olhar, que os elementos da paisagem urbana são facilmente conhecidos e reconhecidos. Como coloca Lencioni (2017, p. 169) no excerto abaixo:

em que os eventuais malefícios decorrentes da exploração e uso dos recursos e geração de resíduos indesejáveis sejam sócio-espacialmente distribuídos de forma assimétrica, em função das clivagens de classe e outras hierarquias sociais" (p. 130)

As cidades e edifícios se assemelham cada dia mais e, quando se viaja para outras terras, a surpresa aparece não só na percepção do diferente, mas na apreensão do semelhante, do quanto são parecidas. Centros comerciais, edifícios que espelham o entorno, amplas avenidas, a presença de áreas degradadas e os esforços para sua renovação, especialmente nas áreas centrais, dentre tantos exemplos que poderíamos citar, atestam as equivalências, o mesmo. É devido a essa equivalência que o espaço se apresenta homogêneo.

Contudo, essa produção de um espaço homogeneizado se fragmenta infinitamente. Tomemos como exemplos os espaços de moradia, de lazer, o fracionamento da terra para atender ao mercado imobiliário, os condomínios luxuosos, as favelas. São expressivos testemunhos dessa fragmentação. De acordo com Lencioni (2013, p. 45), "(...) é na fragmentação que reside à percepção de que o espaço parece se constituir de mosaicos justapostos, e ao mesmo tempo disjuntos, conformando territórios socialmente segregados".

Esses espaços fragmentados hierarquizam-se, na medida em que teremos diferentes estratos de renda, domínios de poder e de comando, inibindo a convivência de uns com os outros. O que estamos tentando deixar claro é que o espaço capitalista - por excelência é homogêneo, fragmentado e hierarquizado - mantém sua unidade, constituindo-se num espaço coeso por meio das redes de relações sociais.

Na segunda parte, "O Amor de Clara", as relações afetivas de Clara são apresentadas de forma mais aprofundada, assim como as estratégias de intimidação da construtora. Clara reivindica o direito de não ceder, mesmo com a "generosa" oferta financeira da construtora. Resiste a diversas coações, desde orgias no apartamento de cima até ameaças veladas e diretas.

As investidas da construtora intensificam-se ainda mais na terceira e última parte da narrativa, intitulada "O Câncer de Clara". Diante de diversas animosidades com o corretor Diego e um diálogo de alerta feito pelos antigos zeladores do edifício sobre um serviço que eles realizaram para a construtora, Clara decide abrir os apartamentos superiores. A jornalista, acompanhada do sobrinho, de uma advogada e de um bombeiro, entra nos apartamentos e descobre que estão repletos de cupins, o que pode levar à destruição do edifício. O prédio, assim como o corpo de Clara no passado, precisa expurgar o câncer para sobreviver.

Tendo em conta o ocorrido, Clara vai à sede da construtora Bonfim Engenharia. Ao chegar, passa pelas maquetes dos novos projetos da empresa: três

torres altas (figura 20). Para a construtora, o Novo Aquarius é apenas mais um prédio a ser acrescentado ao mosaico vertical da cidade.

Figura 20 - Maquete dos novos projetos da construtora



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor

Já dentro da sala de reuniões da empresa, a jornalista aposentada apresenta as fotografias tiradas dos apartamentos repletos de cupins a Geraldo e a Diego, e sinaliza que tais imagens poderão comprometer a empresa caso sejam publicadas. Após uma breve discussão, Clara diz que sobreviveu a um câncer há 30 anos atrás e que agora prefere “dar um câncer em vez de ter um”, abrindo sobre a mesa da construtora uma mala repleta de cupins extraídos de Aquarius. Na sequência, o diálogo:

(Clara, Tomás, Antônio e Cleide dirigem-se a sede da construtora Bonfim Engenharia. Ao chegar ao prédio são recebidos por um funcionário da construtora, que os esperava).

FUNCIONÁRIO

- Boa tarde, dona Clara. Boa tarde. Por aqui, por favor, eles estão lhe aguardando.

(Eles passam por um amplo espaço de trabalho, dezenas de divisórias e janelões de vidro ao fundo revelam a cidade vista do 23º andar. O funcionário leva-os para uma sala de reuniões, clara e limpa, com mesa de vidro transparente. Eles entram, mas não se sentam. Geraldo Pinto e Diego entram logo depois, seguidos de uma funcionária assistente).

GERALDO

Bom dia a todos. Dona Clara, a que devo a honra da sua visita?

DIEGO

Dona Clara, como vai a senhora? Vai viajar? Sentem, por favor.

CLARA

-Eu vou ficar em pé, vai ser rápido.

- Este aqui é meu irmão, Antônio. Este é meu sobrinho, Tomás. E minha advogada, Cleide.

GERALDO

- Pois não.

CLARA

- São três coisas: a primeira, eu estou trazendo esses papéis aqui, que podem ser do interesse de vocês. Difíceis de achar, mas nós achamos.

(Cleide passa para Clara três papéis, que ela põe na mesa de vidro e os empurra em direção a Geraldo Pinto. Geraldo e Diego observam os papéis).

CLARA

- Eu tenho os originais, claro.

(Geraldo pega os papéis, Diego aproxima-se. Geraldo fecha a cara, analisa os papéis e os coloca na mesa).

GERALDO

- Onde é que a senhora achou isso?

CLARA

- Eu tenho meus contatos.

(Geraldo imediatamente puxa a cintura da sua calça de tecido caro para cima e diz):

GERALDO

- Isso aqui não é nada, dona Clara. Isso não vai dar em nada, a credibilidade da construtora é muito maior do que isso. Isso não vai dar em nada.

DIEGO

- É, dona Clara, isso não vai dar em nada. Eu nem sei bem o que é, mas já sei que não vai dar em nada.

CLARA

- Pode não dar em nada. Muita coisa por aqui não dá em nada, mas se vocês tiverem três enxaquecas por causa disso, só três, quando eu divulgar isso, eu já vou ficar feliz. Segunda coisa: eu não vou vender meu apartamento, essa parte vocês já sabiam. Melhor ainda, eu coloquei no meu testamento uma cláusula que diz o seguinte: após a minha morte, o meu apartamento 101 do Edifício Aquarius só poderá ser vendido pelo herdeiro 35 anos após o meu falecimento. 35 anos.

DIEGO

- Isso não funciona, dona Clara. Isso também não vai dar em nada.

CLEIDE

- É uma cláusula de inalienabilidade. Pouco usada em questões de herança, mas útil em alguns casos.

GERALDO

- Dona Clara, a senhora está nervosa. O que foi que houve?

(Nesse momento, Clara pega a sua mala preta).

CLARA

- Antônio, ajuda aqui.

(Antônio ajuda a pôr a mala em cima da mesa de reunião da Pinto Engenharia. Tomás levanta seu celular e filma a cena. Diego olha para Tomás).

DIEGO

- Você pode não filmar, por favor?

TOMÁS

- Tá tranquilo.

(Clara prossegue abrindo o zíper).

CLARA

- Eu sobrevivi a um câncer, faz mais de 30 anos. Por isso, se eu tiver que escolher, eu prefiro dar um câncer do que ter um.

(Clara abre a mala e começa a jogar em cima da mesa pedaços de madeira preta e podres de cupim. Ela vira todo o conteúdo da mala em cima da mesa. Geraldo, Diego e a assistente recuam).

DIEGO

(Para a assistente)

- Chama a manutenção. Desliga essa porra desse celular!

5. *Bacurau* (2019): a luta pela vida

No Brasil do Golpe e da ascensão da extrema direita que marcou os últimos anos da escrita de *Bacurau*, o tom de cinismo e sacanagem presentes na água e no ar havia chegado a níveis impensáveis. O conceito de "subida de tom" era estarecedor na vida real cidadã, mas como escritor parecia libertador, pedia um desafio.⁷¹

A narrativa fílmica *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, desenvolve-se em um pequeno vilarejo, que é situado no sertão nordestino⁷² e cujo nome dá título ao filme. *Bacurau* é isolado espacialmente e sofre com problemas de abastecimento de recursos básicos, com destaque para a falta de água e de um sistema de saúde pública eficaz. Ainda assim, o vilarejo consegue resistir às provações e manter-se de pé, mesmo com todas as adversidades.

Acontecimentos insólitos, no entanto, começam a surgir, como o inesperado desaparecimento da cidade do mapa e o surgimento de perigosos estrangeiros dispostos a dizimar qualquer vestígio de vida presente no lugar, inserindo os moradores locais em um jogo de extermínio.

O objetivo geral do presente trabalho é compreender as práticas espaciais perpetradas por atores sociais que representam resistência à exclusão que sofrem no que se refere à ocupação do espaço e à luta pela vida na narrativa fílmica *Bacurau* (2019). Para alcançar tal escopo, desenvolveremos os seguintes objetivos específicos: (i) identificar as heranças, rupturas e tendências referentes à apropriação da terra que estão no cerne da constituição espacial do sertão nordestino; (ii) selecionar e caracterizar os elementos que demarcam o interior urbano de Pernambuco, como construções, paisagens e símbolos culturais.

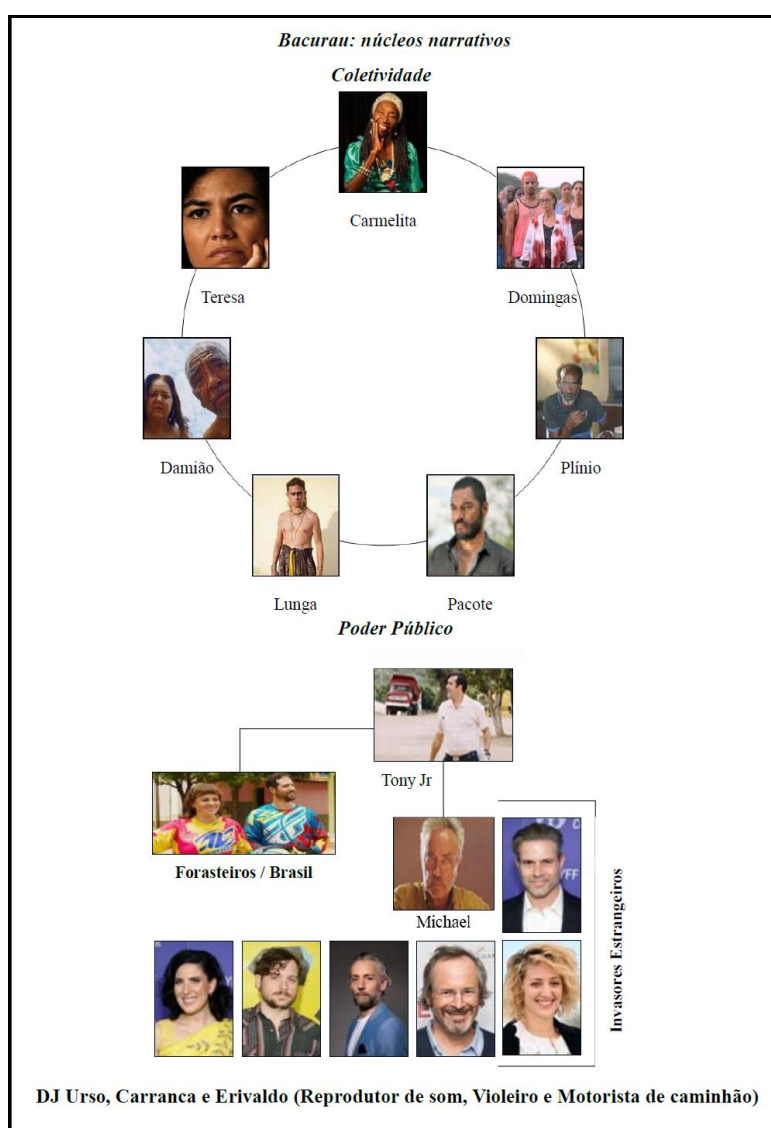
No diagrama (figura 21), observamos os núcleos narrativos mais destacados da trama fílmica *Bacurau*, que se passa num vilarejo do sertão Pernambucano. Na parte superior, temos o personagem principal, a *coletividade*. A força da coletividade é representada em Carmelita, Domingas, Teresa, Damião,

⁷¹ Kleber Mendonça Filho. *Três Roteiros: Som ao Redor; Aquarius e Bacurau*, Companhia das Letras, 2020, p. 18.

⁷² O local de filmagem do filme é povoado de Barra, zona rural de Parelhas, localizado no estado nordestino do Rio Grande do Norte. A localidade fica no sertão do Seridó na fronteira daquele Estado com a Paraíba.

Lunga, Pacote e Plínio. Abaixo temos Tony Jr, prefeito de Serra Verde, que negocia com os invasores estrangeiros e os forasteiros brasileiros o extermínio coletivo dos habitantes do vilarejo. Em Bacurau, o núcleo secundário é formado pelos personagens representados por motorista de caminhão, reproduzidor de som e violeiro.

Figura 21 - Bacurau: núcleos narrativos



Fonte: Elaborado pelo autor com base nos personagens do filme

Em *Bacurau*, a narrativa inicia-se com uma imagem do espaço sideral até sermos conduzidos, de forma escalar, a um fictício vilarejo ambientado no sertão de Pernambuco, uma província que é parte do município de Serra Verde.

A localidade é isolada por estradas esburacadas e carente de água. O precário caminhão-pipa (figura 22), que conduz o espectador para lá, passa por

corpos de pessoas mortas na estrada e atropela caixões de defunto sobre a pista, em virtude de um acidente ocorrido. A morte parece estar por toda parte.

Figura 22 - Caminhão-pipa na entrada de Bacurau (2019)



Fonte: Captura de tela realizado pelo autor

A primeira parte do filme organiza-se como uma exposição da vida social, dos cenários e do cotidiano de Bacurau. Neste momento da narrativa, somos capazes de atestar alguns contornos dos cenários: há uma rua central semicoberta de areia cercada por pequenas casas, uma igreja que funciona como um almoxarifado, uma escola, um prostíbulo, uma unidade de saúde e o principal elemento da narrativa, um museu histórico da cidade dentro de um casebre de pedras, cuja arquitetura é bastante típica do Nordeste⁷³.

O Historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior (2011 [1999]), em “A invenção do Nordeste e outras artes”, destaca sobretudo sua dimensão simbólica, “imaginária”, enquanto “invenção”. Assim, o Nordeste enquanto região seria “inventado”, emergindo “na ‘paisagem imaginária’ do país” no final da primeira década do século XX, e estaria fundado “na saudade e na tradição” (p. 65).

Para Albuquerque Júnior, inspirado sobretudo em Foucault, a região Nordeste emerge não mais sob a ótica naturalista-geográfica, mas como “invenção”:

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e correu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento,

⁷³ Construído a partir da junção de diversos gêneros como ação, *western* e ficção científica, o filme traz em seu argumento uma acentuada carga política que dialoga com diversos problemas político-estruturais do país, como também apresenta inúmeros referenciais espaciais do sertão nordestino.

uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença. (ALBUQUERQUE JR, 2011 [1999], p. 66)

O mesmo autor defende que a repetição constante de alguns enunciados – como o da miséria, da seca, da escassez e da ignorância, por exemplo – contribuiu com a consolidação de todo um imaginário e fez com que o Nordeste – e junto com ele o nordestino – passasse a ser visto como uma “pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica” do país. Trata-se de “um arquivo de imagens e enunciados, um estoque de ‘verdades’” (Albuquerque Júnior, 2011 [1999], p. 32) que atravessa e contamina as relações sociais e de poder, a cultura, a economia e a própria geografia.

No que concerne aos aspectos da paisagem natural, os diretores de Bacurau apresentam a caatinga de forma diferente da que estamos habituados a ver. Geralmente, na literatura, na pintura, na música e muito fortemente no cinema somos apresentados a uma paisagem árida, estéril e arenosa, de terra rachada e vegetação rasteira, contorcida e seca. Em *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, e *O Canto do Mar*, de Alberto Cavalcanti, representações fílmicas do nordeste produzidas na década de 1950, por exemplo, predominam a estética neonaturalista, do flagelo das secas, do homem telúrico, afetado pela pobreza, apegado à terra. Também atestam essa tendência os grandes clássicos do cinema *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *O Auto da Compadecida* (2000), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005).

Em *Bacurau*, no entanto, esse cenário vai além das cactáceas. A obra explora uma paisagem de topografia complexa, uma terra fértil, úmida, verde e diversa, com grandes maciços de árvores abundantes conforme podemos observar nas imagens a seguir (figura 23).

Figura 23 - Aspectos da paisagem natural em *Bacurau* (2019)



Fonte: Capturas de tela realizado pelo autor

Retomando à narrativa fílmica, somos conduzidos a um velório da matriarca local que desperta(va) respeito e afeição de todos os presentes. Trata-se de Dona Carmelita (figura 24), líder local que representa(va) a força da coletividade contra diferentes ameaças: a histórica escassez da água, a ausência de políticas públicas do Estado e a presença de invasores.

Figura 24 - Cortejo de Dona Carmelita



Fonte: Captura de tela realizado pelo autor

O poder público é representado pelo midiático prefeito Tony Júnior (figura 25). Quando ele está prestes a chegar a Bacurau, a população é avisada e todos se recolhem em suas casas. O prefeito, chega em um veículo que tem sua imagem estampada numa tela computadorizada na lateral. Ele fala pelas ruas da cidade em voz amplificada: “Eu estou aqui para cuidar de vocês. (...) Eu estou trazendo só coisa boa”.

Figura 25 - O prefeito de Serra Verde: Tony Júnior



Fonte: Captura de tela realizado pelo autor

Essa relação do povo de Bacurau com o poder institucional é representada por um prefeito que não mora na vila, um político que apenas às vésperas das eleições aparece com seus assessores carregando uma máquina de coleta de retinas e alguns donativos fazendo descarada campanha para reeleição.

Buscando a atenção da população, que vive de forma precarizada e isolada, utiliza um discurso dissimulado de aproximação, enquanto convoca a população para receber mantimentos e remédios - a maioria com prazo de validade vencido; livros em péssimo estado de conservação, que são lançados ao chão pela caçamba de um caminhão; e caixões de defunto, sugerindo o elevado grau de mortes na região.

Ao anoitecer, Plínio e Domingas reúnem os moradores de Bacurau para tratar de assuntos pertinentes ao coletivo: os “donativos” entregues por Tony Jr. e a mala de medicamentos e vacinas levada por Teresa, que reabasteceram o posto de saúde. São elucidados os livros em más condições, alimentos vencidos e uma grande quantidade do medicamento Prazol 4⁷⁴, um remédio tarja preta que fora distribuído sem prescrição médica.

Essas sequências de cenas reforçam o quanto a população de *Bacurau* é invisibilizada e intencionalmente prejudicada pelo poder público. Tony Júnior, chefe do poder executivo local, somente aparece em época de (re)eleição, fazendo a entrega de alimentos fora do prazo de validade, com uma medicação sem prescrição que “deixa a pessoa lesa” e tratando a educação local, levada com enorme responsabilidade pelos membros da comunidade, com total descaso. Sua presença no povoado demonstra a negligência em visitar o ambulatório local, verificar a questão das vacinas e informar-se como anda os avanços educacionais.

O enredo combina uma cidade de tantas ausências (como falta d'água⁷⁵ e de estrutura básica no posto de saúde, escassez de alimentos e condições de produção, inexistência de segurança pública) com sinais de avanços tecnológicos (utilização ampla de celular pelo povoado, carro com tela de LED, computador).

⁷⁴ Nas palavras da personagem Domingas: "O Prazol é um inibidor do humor e do comportamento só que disfarçado de um analgésico forte. É um remédio construído no Brasil inteiro, por milhões de pessoas e, não me pergunte por que, em forma de supositório que é o que mais vende. Faz mal, vicia e deixa a pessoa lesa. A caixa tá aqui, quem quiser pegue, mas o recado tá dado..."

⁷⁵ Uma questão muito mais política do que geográfica. Nas palavras de Andrade (2008), “a seca é muito mais um problema político, principalmente quando ela ocorre, do que apenas climático” (p.21).

A esse respeito cabe um acréscimo importante. A realidade de pequenas cidades do interior que estão distantes dos grandes centros remete-nos ao conceito cunhado por João Rua (2006): "urbanidades no rural". Segundo o autor, podemos compreender as urbanidades no rural como manifestações (materiais ou imateriais) de processos ligados ao urbano em espaços rurais.

Retomando a questão da vulnerabilidade na qual se encontra o povoado de Bacurau, encontramos em Agamben (2002) proposições muito relevantes para a discussão. Embora em seu texto trate do contexto inspirado no império romano, o autor realiza uma leitura contemporânea da condição do "homo sacer", ou seja, "uma pessoa que é simplesmente posta para fora da jurisdição humana sem ultrapassar a divina" (2002:89), "uma vida humana matável e insacrificável" (2002:91). Assim, para Agamben (*op. cit.*), "Soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera" (p. 93). Bacurau é um retrato dessa política de exceção, que se caracteriza, em um primeiro momento, por um "deixar morrer".

Em sua rotina diária de trabalho, ao tentar mostrar à classe de estudantes o lugar onde eles estão situados, o professor Plínio (figura 26) verifica que a cidade deixou de constar no mapa. Esse é o prelúdio de uma possibilidade real que se desenha no horizonte de *Bacurau*: a cidade sumiu do mapa?

A geógrafa *Doreen Massey* (2008) alerta-nos para a ação dos mapas no pensamento ocidental. Ao olharmos um mapa realizado sob as regras da cartografia ocidental, somos levados a imaginar o espaço geográfico como uma superfície lisa onde se dispõem lugares variados, nunca sobrepostos. A mesma autora (*op. cit.*, p. 159) nos adverte:

Amo mapas - eles são uma das razões por que me tornei "geógrafa". Eles nos transportam para longe, fazem com que sonhemos. No entanto, pode bem ter sido que, apesar disso, nossa noção de mapa tenha ajudado a apaziguar, a retirar a vida do modo como muitos de nós, mais comumente, pensamos sobre o espaço. Talvez nossos atuais mapas ocidentais, "normais", tenham sido mais um elemento naquele longo esforço de subjugar o espacial.

O desaparecimento de Bacurau dos mapas oficiais e dos sinais de satélite representariam o seu desaparecimento espacial? Massey (2008, p. 163), discorrendo sobre as armadilhas do mapa, disserta que: "(...) com toda certeza, o

espaço não é um mapa e um mapa não é o espaço, mas mesmo mapas não devem pretender impor sincronias coerentes".

A seguir o diálogo do professor Plínio com os alunos.

Figura 26 - Professor Plínio com os alunos



Fonte: Captura de tela realizado pelo autor

(A figura 23 ilustra o momento em que, no pátio da escola, o professor Plínio e sua turma olham para a cima. Alguns evitam o brilho do sol com a mão no rosto. Plínio aponta um *tablet* transparente com o vidro rachado para o céu).

PLÍNIO

- De São Luís pra São Paulo. Velocidade de cruzeiro, uns 850 quilômetros por hora. Onze quilômetros de altura, que dá quanto em metros?

ALUNA 1

- Onze mil... metros.

ALUNO 2

- Como o senhor sabe da velocidade?

PLÍNIO

- A velocidade de cruzeiro de jato comercial fica entre 850 e 900 quilômetros por hora. Esse avião está em cruzeiro.

ALUNO 3

- Professor, quantos quilômetros daqui pra São Paulo?

(Plínio entrega o tablet para o menino).

PLÍNIO

-Procure e me diga.

ALUNO 2

- O senhor já andou de avião?

PLÍNIO

- Eu já.

ALUNO 2

- Eu quero andar de avião.

PLÍNIO

- Você vai andar de avião.

ALUNO 4

- Professor, tem Serra Verde, mas aqui... ó... não tem Bacurau...

PLÍNIO

- Ah, é? Mostra aí.

(Plínio pega o tablet e observa a tela usando a outra mão para fazer sombra. Ele manuseia a tela).

(A turma migra para a sala de aula por meio da orientação de Plínio. Livros em estantes nas paredes, desenhos, um monitor de TV (aproximadamente 55') e um globo terrestre. Na sequência, Plínio digita: BACURAU, PE. E recebe: RESULTADO NÃO ENCONTRADO).

PLÍNIO

- Não tá aparecendo...

(Plínio digita: "SERRA VERDE, PE". E a tela da TV ganha vida, com o mapa colorido. A mão de Plínio vai puxando o mapa para o oeste...A turma observa, meninos e meninas).

PLÍNIO

- Mais pra cá... deve estar aqui...

(O mapa segue à direita e estaciona. E volta. Plínio não parece encontrar o que procura).

PLÍNIO

- Era pra estar aqui.

(Dois meninos se empurram rindo, fazendo barulho).

PLÍNIO

- Presta atenção. Vocês estão em aula...

(Plínio olhando para a tela, continua procurando Bacurau).

PLÍNIO

- Vou sair de “mapa” pra entrar em “satélite”... Agora vai...

(Os rostos das crianças observam o professor Plínio procurando Bacurau no mapa. A imagem do satélite mostra a caatinga... e nada mais. Plínio parece não entender).

ALUNO 2

- Não tem que pagar, não, pra aparecer no mapa?

PLÍNIO

- Pagar nada, olha a gente aqui no mapa...

(Plínio estende um "mapa" enrolado na parede e rapidamente abre um desenho artístico ilustrativo da comunidade, um croqui de Bacurau).

PLÍNIO

- Aqui... Bacurau está no mapa.

O mapa é uma tecnologia de poder, “um meio de imaginar, articular e estruturar o mundo dos homens” (HARLEY, 2009, p. 2). O silêncio dos mapas (a censura cartográfica), nesse sentido, diz muito. Diz sobre quem tem o poder de controle do espaço e sobre uma cartografia assimétrica da própria cidadania. Essa assimetria é evidenciada quando um aluno pergunta ao professor Plínio: “Professor, não precisa pagar pra entrar no mapa não?”

Se a cidade não está no mapa, se esse território não reclama a jurisdição do Estado (porque sequer existe), não há nada a ser protegido pelo direito. Bacurau é, nesse sentido, verdadeira terra sem lei – desprotegida da segurança estatal. Mas ao contrário do que o mapa leva-nos a pensar, o espaço não é uma simples superfície e não é estático; ele é processo, sempre aberto e inacabado. Segundo Doreen Massey (2008, p. 160):

E se o espaço for a esfera não de uma multiplicidade discreta de coisas inertes, ainda que completamente inter-relacionada? E se, ao contrário, ele nos apresentar uma heterogeneidade de práticas e processos? Então ele não será um todo já interconectado, mas um produto contínuo de interconexões e não-conexões. Assim, ele será sempre inacabado e aberto. Esta arena do espaço não é um terreno firme para ficar. Não é, de forma alguma, uma superfície.

A própria autora nos alerta, mapas são finalizações em aberto e histórias em curso são verdadeiros desafios para a cartografia. Em outras palavras, os mapas são resultados imprevisíveis e histórias em curso.

Por isso, ao ser excluída dos meios cartográficos oficiais, Bacurau não se resigna e inventa seu próprio mapa. É isso que o mapa desenhado à mão pendendo acima do quadro-negro da sala de aula sinaliza. “Nesse mapa aqui Bacurau aparece, nesse mapa nós encontramos Bacurau”, diz o professor Plínio aos alunos.

A segunda parte do filme inicia-se quando a presença dos invasores começa a se delinear, a partir da aparição de um *drone*⁷⁶ com formato de disco voador. Situações que fogem à rotina da cidade intrigam os moradores: extermínio de uma família em uma fazenda da região e a fuga de seus cavalos; a perfuração por tiros do reservatório do caminhão-pipa que chega para abastecer a cidade; a interrupção do sinal dos celulares da localidade, após a estranha e breve visita de um casal de motoqueiros misteriosos; o corte da energia elétrica; e o bloqueio da estrada operado por invasores que exterminam aqueles que tentam fugir da cidade. Um futuro que fabula sobre a proliferação de tecnologias de vigilância e controle e, sobretudo, sobre a proliferação de sistemas políticos de morte.

Destacamos a cena do casal de forasteiros brasileiros chegando em Bacurau com suas motos. Entram em um bar da comunidade, como se fossem turistas de passagem. Sem que percebessem, a mulher forasteira coloca um equipamento bloqueador do sinal de internet debaixo de uma mesa. Na sequência da cena, os forasteiros perguntam com um tom de desprezo sobre o nome da cidade:

FORASTEIRO

- Quem nasce em Bacurau é o quê heim?

(O menino sentado no bar responde)

- É gente!

FORASTEIRA

- E Bacurau o que que significa? É um pássaro. Passarinho?”

⁷⁶ HAESBAERT (2020, p. 158) discute sobre o papel do *drone* enquanto dispositivo de segurança: "Os 'dispositivos de controle' propostos por Michel Foucault são fundamentais para a gestão da multiplicidade humana, envolvendo estratégias de controle pela disposição do espaço, seja dos indivíduos enquanto corpos (mais no poder disciplinar), seja da massa da população enquanto espécie (mais no biopoder). Embora muitas vezes seja visto apenas em sua dimensão material, técnica, o dispositivo é uma noção ampla que envolve, para Foucault, (...) estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por ele"

DONA DO BAR

- Um passarinho não, é um pássaro. É um pouco maior, entende?

FORASTEIRA

- Mas tá extinto já né?

DONA DO BAR

- Aqui não. Mas aqui ele só sai de noite, ele é brabo.

No diálogo acima, percebemos a referência ao pássaro bacurau, já mostrada na música “*Bichos da noite*”⁷⁷, e o aviso da dona do bar de que bacurau é “brabo”, assim como o povo de Bacurau, que não devem ser subestimados, e nem diminuídos, inferiorizados.

O casal de forasteiros segue ao encontro do grupo de estrangeiros, após terem assassinados dois moradores de Bacurau. Sentados a mesa diante do líder Michael, os forasteiros sulistas reafirmaram que não eram como os moradores de Bacurau, afinal, eram do Brasil do Sul, civilizados e brancos como os estadunidenses.

A seguir, a reprodução do diálogo⁷⁸:

(Na mesa estão Michael, Kate, Willy, JULIA e o casal de brasileiros, Forasteiro e Forasteira. A dupla Jake e Terry aproxima-se para participar da conversa e sentam-se. O monitor continua exibindo as imagens feitas pelo drone da execução de Flávio e Maciel).

BOB

- Os dois que vocês mataram... Eram seus amigos?

FORASTEIRO

- Amigos? A gente não mata amigos no Brasil. [pausa]. Mas não, a gente não é dessa região.

WILLY

- De que região vocês são?

FORASTEIRO

⁷⁷ Composição de Sérgio Ricardo (2019) cuja referência é um pássaro que dá nome ao filme. Alguns trechos da letra: “Festa do medo e do espanto / De assombrações num sarau / Furando o tronco da noite / Um bico de pica-pau [...] / Medo da noite escondido / Nos galhos de pé de pau / A toda dança acompanha / Tocando seu berimbau / Um caçador esquecido / Espreita de alto jirau / Não vê cotia nem paca / Só vê jaguara e babau / Alguém soluça e lamenta / Todo esse mundo tão mau”.

⁷⁸ Embora na narrativa fílmica o áudio do diálogo seja em língua inglesa, preferimos reproduzir a legenda original do filme em língua portuguesa.

- A gente é do sul do Brasil. Uma região muito rica. Com colônias alemãs e italianas. Somos mais como vocês.

WILLY

- Mais como a gente? [Risos]

FORASTEIRO

- Sim!

WILLY

- Eles não são brancos, são? Como podem ser como a gente? Somos brancos.

Vocês não são brancos. Eles são brancos?

TERRY

- Eu não sei Eles... [olhando com um binóculo] Bom... Sabe de uma coisa... Eles meio que parecem brancos... Mas não são. Os lábios e o nariz dela entregam, tá vendo? Eles são mais para mexicanos brancos.

MICHAEL

- Amigo... por que vocês atiraram naquelas pessoas?

FORASTEIRO

- Eu fiz o que... Nós fizemos o que fizemos, porque... eles iriam falar por aí.

FORASTEIRA

- Sim. Eles mentiram pra gente. Eles disseram que tinham ligado para pedir ajuda e a gente sabia que não era verdade.

JULIA

- A questão é que vocês vieram para trabalhar para a gente, não para roubar nossas mortes.

MICHAEL

- Sim. Vocês fizeram um ótimo trabalho encontrando essa cidadezinha cu de mundo inofensiva. [Pausa] Mas vocês fizeram algo que não deveriam ter feito.

Vocês mataram pessoas. Vocês são assassinos.

FORASTEIRA

- Não, fizemos isso para ajudar a nossa missão.

KATE

- "Nossa" missão?

FORASTEIRA

- Sim... Nós vimos o que vocês fizeram na fazenda. Então só tentamos ajudar. 5, 6 mortes. A gente só estava...

MICHAEL

- Não, não, não... Vocês mataram dois dos seus.

O diálogo é suspenso e uma voz, que não é possível de ser compreendida pelos forasteiros e por nós espectadores, anuncia algo no fone de ouvido sem fio que todos os estrangeiros usam. Em instantes, os estrangeiros sacam suas armas e atiram contra o casal de forasteiros brasileiros que argumentavam insistentemente, sem sucesso, sobre suas semelhanças com aqueles gringos. A morte dos dois passa a fazer parte da contagem de pontos do jogo macabro.

Ainda nesse diálogo, advogamos o racismo exposto e o chamado complexo de vira-lata⁷⁹, caracterizado pelo sentimento de inferioridade e subserviência que o brasileiro tem com relação à cultura estadunidense. Elementos dessa subserviência presentes no passado colonial brasileiro está vivo no racismo estrutural, no preconceito sociolinguístico, no menosprezo à cultura nacional, na supervalorização da cultura estadunidense, na xenofobia regional, tudo o que marca o violento processo de colonização da América e o emaranhamento da colonialidade do saber.

Concordamos aqui com Haesbaert (2021, p. 86) ao contextualizar, a luz do pensamento descolonial, a herança dos preconceitos:

É nesse contexto de “diferenças irreduzíveis” a uma mestiçagem sintetizadora/conciliadora que se colocam hoje todas as múltiplas trincheiras de resistência, com destaque para as políticas de inclusão e lutas por afirmação e reconhecimento identitário, em uma “América Latina” onde a colonialidade sempre propagou os mais perversos racismos, ao mesmo tempo em que criou os mais ardilosos subterfúgios para invisibilizá-los e/ou “mestiçá-los”. É de outra mestiçagem, portanto, que se trata, com todos os riscos que esse termo implica.

O suspense que estrutura a narrativa, nessa parte do filme, logo se encerra. A câmera, que até então focava os moradores de Bacurau, desloca sua perspectiva, passando a acompanhar os forasteiros. Trata-se de um grupo de norte-americanos,

⁷⁹ O termo surgiu numa crônica de Nelson Rodrigues, escrita em 1958, sobre a derrota da Seleção Brasileira na Copa do Mundo de 1950. No presente texto ganha o sentido cunhado por Márcia Tiburi no livro “Complexo de vira-lata: análise da humilhação brasileira” (2021) analisa o complexo de inferiorização dos brasileiros com relação a outros países considerados de “primeiro mundo”

vestidos com roupas de combate e agindo como participantes de um *reality show* ou um *vídeo game* macabro, cujo propósito era a caça e extermínio dos locais⁸⁰.

Em resumo, a razão da visita desse grupo está na prática da caça esportiva contra humanos, obedecendo a uma racionalidade própria, com regras, pontuação e código de conduta interno cujo desejo final é o extermínio da população local. De alguma maneira, os estrangeiros estão ali para colonizar a partir da morte. Mesmo a terra de Bacurau não importa, pois é pobre e não oferece ao invasor qualquer vantagem ou riqueza. Dessa forma, entendemos ser uma representação dura da necropolítica a partir de seus elementos constitutivos mais básicos: o poder hegemônico, a margem, a violência que tem como único propósito o desaparecimento físico do diferente.

Em outros momentos da narrativa, testemunhamos que a população já enfrentara as forças de Estado antes. Os forasteiros avistam um carro da Polícia Militar de Pernambuco crivado de balas. Agora, no entanto, o Estado em conluio com os "caçadores", arquiteta o direito de aniquilação da população bacurense.

No entanto, a população de Bacurau, longe de ingênua e passiva aos ataques, rapidamente desenvolve um complexo plano de contra-ataque que visa resistir às intenções do grupo estadunidense de apagar o povoado do mapa. A narrativa fílmica torna-se, então, metáfora da resistência do subalterno diante da necropolítica⁸¹ em seu estado mais cru, e da necessidade de se pautar uma resistência a partir da agência desses próprios sujeitos.

No início da narrativa, percebemos a imposição da biopolítica⁸² foucaultiana, quando o controle soberano de fazer viver ou deixar morrer era visto nas ações do Estado representado na figura de Tony Jr., que deixava Bacurau sem abastecimento de água e enviava alimentos fora do prazo de validade para os cidadãos.

Ao passo que a narrativa desenvolve-se e percebemos o aparecimento dos forasteiros, apropriamo-nos da noção de necropolítica. De acordo com Mbembe

⁸⁰ MENDONÇA (2020) traz a informação de que a chegada desses forasteiros é despertada por um evento da política estadunidense, que passou a restringir o porte de armas, resultando na busca por zonas de prática (de extermínio) nas periferias do mundo promovidas por grupos clandestinos nomeados pela mídia como *Bandolero Shocks*.

⁸¹ Achile Mbembe, *Necropolítica*, 2018.

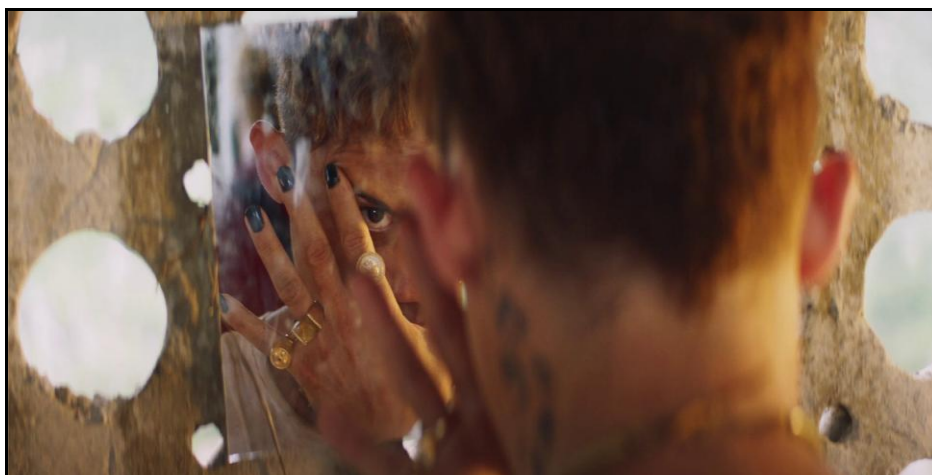
⁸² Segundo Foucault, a "biopolítica" ou "biopoder" consistiria na "maneira como se procurou, desde o século XVIII, racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raças ..." (Foucault, M. *O nascimento da Biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.431).

(2018, p. 15), a expressão máxima da soberania hoje não estaria na manutenção ou suspensão da vida coordenada pelo Estado, mas na organização do poder para a produção da morte, isto é, "na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer."

Trata-se, pois, de uma situação revoltante na qual o chefe do poder político local por vezes utiliza-se de mecanismos de biopoder – o controle da água, do conhecimento formal, das próprias vias de acesso à cidade –, e por vezes institui uma necropolítica – entrega de remédios vencidos, a aliança com um grupo de extermínio que veremos a seguir.

Na medida em que os assassinatos, em princípio misteriosos, começam a acontecer, assustando os habitantes, Lunga, personagem foragido da cidade no início da trama, é convocado por Pacote para liderar a resistência de Bacurau. Lunga (figura 27), um fora da lei *queer*⁸³ respeitado pelos locais, mas distanciado da comunidade, é um dos grandes personagens de *Bacurau*. Ele foi resistência quando o vilarejo lutava para evitar que o represamento dos principais rios da região tornasse árida toda a terra em volta. Na ocasião, os esforços da população não foram suficientes para resistir, mas os horizontes utópicos, bem como a caminhada por emancipação permaneciam vivos.

Figura 27 - Lunga se olhando no espelho



Fonte: Captura de tela realizado pelo autor

⁸³ A caracterização do personagem combina elementos do universo feminino e masculino, tanto na forma como apresenta sua imagem, como no gênero linguístico usado por alguns outros personagens para se referir a ele ou ela.

Lunga nessa cena (figura 27) traz elementos de diversas ordens que rompem ou caminham numa fronteira tênue entre o masculino e o feminino, como adereços (anéis e colares), estilizações do corpo (sobrancelhas desenhadas, unhas e cabelos pintados) e comportamentos (vaidade e delicadeza).

A única possibilidade de sobrevivência do povo do vilarejo, portanto, é a resistência organizada pela própria comunidade, e essa resistência será capitaneada por Lunga. Ele organiza os moradores para lutarem por suas vidas e pelo espaço da pequena cidade. A população do lugarejo, estrategicamente, desaparece de cena no momento em que a cidade é explicitamente invadida pelos forasteiros.

É na sequência narrativa que o conteúdo do Museu Histórico de Bacurau (figuras 28 e 29) é revelado para o espectador, com destaque para fotografias de cabeças decepadas, como referência à memória do Bando de Lampião em 1938.

Figura 28 - O Museu Histórico de Bacurau (cenas iniciais)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-247818/fotos/detalhe/?cmediafile=21645433>
Acesso em 01 de agosto de 2021

A importância do museu em Bacurau, suscita, em meio a uma multiplicidade de temas, uma questão instigante: o *espaço heterotópico*. Segundo Foucault (2013), tal espaço condensa múltiplas temporalidades, muitos acontecimentos e segredos ocultos. Nesta abordagem espacial, estariam reunidos o passado, a história, as memórias ou contramemórias de um povo e de uma época. Espaço da resistência, da inspiração para as novas lutas que se têm de enfrentar, é um lugar da memória, onde se arquivam as histórias de luta, de confrontos, de derrotas e vitórias principalmente referenciadas ao cangaço

sertanejo. É dessa forma que ressaltamos a importância do Museu de Bacurau, tantas vezes anunciado, ao longo do filme, causando perplexidade e incompreensão até a resolução do conflito.

Um dos forasteiros estrangeiros entra por sua porta aberta, observa os objetos expostos, as notícias de jornal e as fotografias que remetem ao sertão nordestino e ao universo do cangaço⁸⁴ (figura 29). Há uma clara referência à literatura de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa, bem como do cinema de Glauber Rocha. Em uma parede vazia, a câmera foca etiquetas indicando nomes de armas históricas que foram retiradas dali: Mauser, Winchester 44, Colt 38. Closes em fotografias antigas mostram sertanejos e cabeças decepadas fazendo referência ao bando de Lampião e a Corisco, personagens históricos do cangaço.

Figura 29 - Visita de um dos forasteiros ao Museu de Bacurau (parte final)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-247818/fotos/detalhe/?cmediafile=21645433>
Acesso em 01 de agosto de 2021

Em *Os sertões* (1902), Euclides da Cunha, numa abordagem livro-reportagem, trata da Guerra de Canudos (1896-1897). De acordo com Zilly (1999), Canudos foi um vilarejo no Sertão da Bahia, cujo povoamento, liderado pelo beato Antônio Conselheiro, iniciou-se em 1893 e, em 1897, já havia alcançado mais de 20 mil sertanejos. Isso ocorreu devido às melhores condições de vida existentes em Canudos em comparação com outras vilas da Bahia. Canudos era autônomo, desligado da organização oficial da Igreja e do Estado.

⁸⁴ O imaginário coletivo do cangaço foi retratado no cinema em filmes como *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), ambos de Glauber Rocha; *Memória do Cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares; e *Baile Perfumado* (1997), de Lírío Ferreira e Paulo Caldas.

Com apoio da Igreja e das elites econômicas do sul do país, as autoridades empreenderam ações militares para dissolver o povoado autônomo. Tais ações terminaram em 1897 com o massacre de 25.000 sertanejos, destruição de toda infraestrutura e o extermínio de todos os moradores. Dessa forma, é possível tecer a leitura de que o objetivo dos forasteiros, de promover um apagamento cartográfico e étnico, numa espécie de *necrocartografia*⁸⁵ em Bacurau, remete-nos ao ocorrido em Canudos.

Com os invasores dentro da cidade, seus moradores, até então ocultos e sob liderança de Lunga, enfrentam e derrotam os inimigos, cortam suas cabeças e aprisionam perpetuamente o líder dos forasteiros em um esconderijo subterrâneo. Após a vitória, os resistentes lavam o sangue do chão e fazem questão de preservar a memória do ocorrido mantendo as marcas de sangue oriundas do conflito nas paredes do museu, o "templo" da histórica resistência do povo de Bacurau.

Logo após a ação da comunidade contra o grupo de estrangeiros, vemos a caminhonete do prefeito e uma *van*, alguns caixões no interior e equipada com garrafinhas d'água. Tony Júnior mostra-se desconfiado com toda a situação e pergunta pelos "gringos". Os moradores de *Bacurau* finalmente compreendem melhor o motivo daqueles "remédios tarja preta" e começam a cercar o prefeito, que logo vê as cabeças do grupo de estrangeiros na calçada da igreja.

Diante desse cenário, o prefeito oferece ajuda aos habitantes: comida, remédio, ao mesmo tempo que ameaça dizendo que aqueles estrangeiros são pessoas importantes, que toda aquela situação irá reverberar nele e em *Bacurau*. Em vias de desespero, ele abandona a estratégia de oferecer ajuda, apela para uma possível consequência, quando é interrompido por Michael, único estrangeiro vivo, que implora ajuda: "Tony! Amigo!". Tony Júnior, num nervosismo crescente, diz que não conhece o estrangeiro. Michael continua a gritar pelo prefeito e começa a falar "¡diñero!", não deixando dúvidas sobre a participação de Tony Jr. na vinda daquele grupo perverso para Bacurau.

⁸⁵ Conceito recente (Szczepan e Siewior, 2021) focado no estudo, mapeamento e análise espacial de lugares associados à morte, violência, genocídios e memórias traumáticas. Baseadas na experiência de espaços da Europa Oriental, as autoras analisam lugares onde ocorreram genocídios, limpezas étnicas e outros atos de violência com motivações semelhantes no pós-Holocausto. Ver Szczepan, Aleksandra, Kinga Siewior. 2021. "Necrocartography: Topographies and topologies of non-sites of memory". *Journal Heritage, Memory and Conflict Journal (HMC)* 1 2021, 13–24 DOI 10.3897/hmc.1.63418. Acesso: 13 de Novembro de 2024.

Os invasores, ao bloquearem os sinais de Bacurau, não estariam caindo nas armadilhas do mapa? Ao conceberem este espaço de representação fechado e estável, não pretendiam ser surpreendidos, nem enfrentar o desconhecido. No entanto, concordamos com Massey (2008) quando indica que o espaço é dinâmico, no qual as histórias estão em curso e “(...) há sempre conexões *ainda a fazer*, justaposições ainda a florescer em interações ou não, elos potenciais que podem jamais ser estabelecidos” (p. 161, grifo da autora)

"Bacurau", nome de um pássaro silencioso que só voa ao anoitecer, remete ao sentido metafórico da luta pela vida. Afinal, *Bacurau* poderia ter desaparecido do mapa, mas, por uma questão de existência e sobrevivência, "criou" o próprio mapa⁸⁶ e, nesse sentido, por meio da força da coletividade, resiste.

⁸⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari relacionaram a categoria do mapa (em oposição a um traçado) com a estrutura aberta do rizoma: um mapa “é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, **construí-lo como uma ação política** ou como uma meditação” (DELEUZE e GUATTARI, 2002, p. 42). Ver DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia (trad. Ana Lucia de Oliveira). São Paulo: Ed. 34, 2002 (grifo nosso).

6. Um horizonte utópico nas narrativas fílmicas: caminhos de emancipação

“Janela para a Utopia: Ela está no horizonte – diz Fernando Birri-. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos mais além. Por mais que eu caminhe, nunca a alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar.”

GALEANO, 1993, p. 230⁸⁷.

Permitam-me apresentar três momentos das narrativas fílmicas em estudo. O primeiro momento. Em uma manhã ensolarada, num condomínio de classe média alta, uma menina anda de patins pela garagem do prédio e chega à área de lazer: meninos jogando bola, muita animação. Momento de descontração que contrasta com um forte som de máquina nas mãos de um operário que solda uma grade nas proximidades do prédio. A seguir uma declaração de amor no asfalto lida da sacada de um apartamento; a vista de prédios da região; namorados que se beijam num espaço murado entre os edifícios; a colisão de dois carros... Na tela, a inscrição “Primeira parte: Cães de guarda” convida-nos a mergulhar em *O Som ao Redor* (2012).

O segundo momento. Pernambuco, Recife. Na orla oceânica de Boa Viagem, no Edifício Aquarius, o interior de um apartamento amplo e bem decorado. Residência da jornalista e escritora Clara em 1980. Clara, seu marido Adalberto e seus filhos comemoram o aniversário de setenta anos de sua tia Lúcia. A sala repleta de pessoas. Música, dança, brincadeiras, sorrisos. Clara homenageia a aniversariante. O som do garfo a bater na garrafa, a atenção dos presentes e o anúncio de Adalberto: "Eu quero falar uma coisa pra vocês, e é sobre minha mulher, Clara". O marido continua.

ADALBERTO

- Eu não sou uma pessoa religiosa. Mesmo assim, eu quero fazer um agradecimento. Como todos vocês sabem, o ano de 1979 não foi um ano fácil aqui

⁸⁷ No original: “Ventana sobre la Utopía: Ella está en el horizonte – dice Fernando Birri -. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.” Galeano, Eduardo. *Las palabras andantes*. Catálogo: Argentina, 1993.

em casa. A gente passou por momentos bem difíceis com a doença de Clara, essa mulher que eu amo tanto.[...] Vocês, todos nós, lidamos com isso de maneiras diferentes. Eu posso dizer agora que foram alguns dos meses mais difíceis da minha vida, acompanhar minha mulher em hospitais, o tratamento, muito duro, informar e não contar certas coisas a Rodrigo, a Ana Paula, a Martin, tentar viver a vida, trabalhar e manter algum tipo de paz, e sempre com muito amor. *(Pausa)* Hoje, Clara está aqui com a gente, de cabelinho curto, estilo Elis Regina, que eu acho sexy. Recuperada, com saúde. Sim, Clara está curada!

Clara, agora com 65 anos, viúva e morando sozinha. Inicia-se o capítulo 1 de *Aquarius* (2016): "O cabelo de Clara".

Por fim, o terceiro momento. "*Não identificado*" (1969), de Caetano Veloso, na voz de Gal Costa: *Eu vou fazer uma canção pra ela / Uma canção singela, brasileira / [...] Eu vou fazer uma canção de amor / Para gravar num disco voador / [...] Minha paixão há de brilhar na noite / No céu de uma cidade do interior*. Ao som da música, um satélite localiza: da porção sul-americana ao Nordeste do Brasil. Erivaldo conduz um caminhão-pipa. Tereza no banco carona. Um susto: o caminhão passa sobre um caixão de madeira. Na estrada, dois corpos no chão e um caminhão de caixões tombado. Morte e violência apresentam-se.

Seguindo viagem, uma parada. Erivaldo e Teresa falam da transposição do Rio São Francisco e avistam a represa fechada e guardada por seguranças armados. A distribuição de água para a região foi sabotada. Após a descoberta, Erivaldo e Tereza seguem viagem. Chegando ao destino, passam por uma placa fincada no chão árido: "Bacurau: Se for, Vá na Paz".

Tais filmes representam a região Nordeste, mais precisamente o Estado de Pernambuco, sendo dois deles na capital Recife, *O som ao redor* e *Aquarius*, e um no vilarejo fictício de *Bacurau*, no sertão.

As narrativas fílmicas abordam questões de discriminação racial, de classe e de gênero, bem como a desigualdade que persiste em um país onde as estruturas sociais e políticas de privilégio permaneceram praticamente intocadas desde a época colonial. Enquanto em *O som ao redor* e em *Aquarius* o contexto urbano apresenta-se como um espaço de desigualdades e permanências, muitas vezes manifestada em violência urbana explícita; em *Bacurau*, é o cenário rural que está em foco. Nesta narrativa fílmica enreda-se o impacto de estruturas de poder

fossilizadas em comunidades que se encontram à margem de uma sociedade predominantemente urbana.

Como já exposto no referencial teórico, advogamos que a (in)justiça espacial está relacionada às *dinâmicas estruturais que produzem e reproduzem a injustiça por meio do espaço*. Retomando as injustiças espaciais representadas nas narrativas fílmicas, destacamos: (i) a "exploração" ligada ao sistema capitalista e correspondente opressão de classes sociais desfavorecidas, não somente pela injusta distribuição de riqueza, mas também pela exclusão dos processos de tomada de decisão política no ambiente urbano; (ii) o processo histórico de colonização e racismo configura um sistema complexo que intersecciona múltiplas hierarquias. A reprodução do racismo atravessa a vida cotidiana em situações de discriminação e humilhação constantes direcionadas à população negra; por fim, (iii) o colonialismo como processo pelo qual um grupo torna-se invisível (ao mesmo tempo que estereotipado) por meio de relações de dominância de um outro grupo.

Retomando os três momentos descritos dos filmes analisados nesta tese, verificamos que tais narrativas têm como tema comum a opressão de classes e a violência resultante em suas distintas formas. Em *O Som ao Redor*, a narrativa dialoga com a violência nas grandes cidades. Roubos de automóveis, assaltos à mão armada, invasões de domicílios etc. Relacionam-se, de um lado, à extrema desigualdade típica da estratificação social do país; e de outro, à ausência relativa do Estado em espaços que se valem de formas de segurança privada (avanço das milícias).

Já em *Aquarius* a violência aparece materializada no fenômeno da verticalização nas edificações na orla marítima do Recife. Lutando contra a ordem neoliberal vigente, a proprietária do imóvel denuncia o poder econômico das empreiteiras, resiste aos padrões da sociedade, do mercado e dos interesses do poder. Em nossa análise, um campo de lutas semelhante a outros casos em grandes cidades litorâneas pelo Brasil afora.

E, por fim, em *Bacurau*, a violência é extrema e arbitrária. Um grupo de estrangeiros busca colocar em prática o extermínio de um povo. Em meio a uma série de injustiças espaciais cometidas contra o vilarejo, há, em curso, uma caçada aos habitantes do povoado.

Outra marca de injustiça espacial presente nas narrativas fílmicas, como vimos, é o processo histórico de colonização e racismo. Somos uma sociedade marcada por uma formação escravocrata regida pelo racismo. Apoiados na *colonialidade do poder* herdamos um “padrão de poder colonial, moderno, eurocêntrico, mundial e capitalista que persiste por 500 anos” (QUIJANO, 2009, p. 153), fundamentado na construção social do conceito de raça⁸⁸, que gerou um modelo de estratificação baseado na branquitude (DUSSEL, 1994; QUIJANO, 2000; MIGNOLO, 2003).

Alicerçados no conceito de *necropolítica* de Mbembe (2018), já apresentado, temos que o controle sobre os corpos, a partir do racismo, desenvolve o poder de ditar quem deve viver e quem deve morrer, numa política de Estado que se pauta em um exercício contínuo de letalidade. Em *O Som ao redor*, o latifundiário e "senhor feudal moderno", "Seu Francisco", não apenas possui propriedades rurais, mas também ganha a vida com a posse, a venda e o aluguel de apartamentos em um bairro de classe alta em Recife. Seus empregados, nesse raciocínio, são corpos que estão sobre o controle racial do "dono da rua".

Em *Aquarius*, a permanência da protagonista Clara no seu apartamento representa a resistência contra os objetivos da construtora Bonfim Engenharia. Na sequência em que Diego (representante da empreiteira) e Clara estão em desacordo sobre a venda do imóvel. O representante aponta que ela estaria em uma classe social inferior a dele devido ao tom de sua pele e declara: “[...] olhando daqui, percebe-se que, com certeza, veio de uma família que batalhou muito mesmo para chegar onde chegou, né, Clara? Uma família de pele mais morena, né? Que deu muito suor para ter o que tem. Te respeito”.

O recorte de fala exposto corrobora para uma interpretação na qual as cidades, em sua totalidade, tanto decorrem e como são expressões de dinâmicas históricas étnico-raciais. O discurso de Diego revela ainda como o solo urbano constitui-se a partir das distinções de classe, raça e gênero no Recife.

⁸⁸ Para Quijano (2005, p. 228): “Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus”.

Em *Bacurau*, a comunidade do vilarejo, com diversidade racial e de gênero, resiste em uma das regiões mais pobres do Brasil diante das implacáveis "formas de subjugar a vida ao poder da morte" (Mbembe, 2018). Em outras palavras, o ataque à população do vilarejo por sudestinos e estrangeiros, defensores de uma ideologia de supremacia branca e determinados a aniquilar a população da cidade, permite-nos estabelecer uma analogia com a violência brasileira vivenciada pelos corpos da população negra, indígena e periférica nos espaços urbanos e rurais do nosso território.

Por fim, a última injustiça espacial presente nas narrativas fílmicas é o colonialismo como processo pelo qual um grupo torna-se invisível (ao mesmo tempo que estereotipado) por meio de relações de dominância de um outro grupo.

Defendemos que em *O Som ao Redor*, a Rua Setúbal seja uma forma de "atualização" da obra literária de *Casa Grande e Senzala*⁸⁹, de Gilberto Freire. Verticalizada, gradeada, repleta de câmeras, com a "senzala" anexada como quarto de empregada e povoada por inúmeros serviçais (porteiros, babás, seguranças, entre outros) a rua da narrativa fílmica configura uma atualização dos destroços coloniais. Temos a fragmentação do tecido urbano pelo insegurança que atormenta o cotidiano e o esvaziamento do espaço público. O colonialismo chegou ao fim, mas a colonialidade não. (QUIJANO, 2000).

Na esteira de representações de *Som ao Redor*, a obra *Aquarius* gira em torno da especulação imobiliária e do hiperdesenvolvimento urbano. O espaço público, lugar por excelência da vida urbana, é desvalorizado, atrelado à violência, ao controle dos automóveis e as limitações de uso. Nota-se a expansão das formas de moradia que negam absolutamente a arte do encontro nas cidades: a dos condomínios fechados, com sua imensa gama de atrações internas e um serviço de segurança que controla o ir e vir da rua. Os espaços da cidade são vividos aos pedaços, entre os iguais (de mesmo *stratus social*), e a rua torna-se mero lugar de ir e vir do trabalho.

Em *Bacarau*, somos levados à localidade em que os estrangeiros estão "abrigados". O espaço é uma fazenda do engenho de açúcar escravista

⁸⁹ FREYRE, Gilberto. Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978 [1933].

abandonada no sertão nordestino. Funcionando como uma espécie de base militar que abriga as operações de planejamento para dizimar a população de Bacurau.

Os dois motoqueiros brasileiros que foram a Bacurau instalar o dispositivo bloqueador da internet, e que haviam sido contratados pelos estrangeiros, chegam à fazenda de engenho de açúcar para juntar-se a eles. O diálogo entre os motoqueiros brasileiros e o grupo de estrangeiros já foi reproduzido e analisado no capítulo 5. Nesta cena, desejamos chamar a atenção para a lógica colonizadora que a atravessa.

Em meio a possibilidade de extermínio, a partir da caçada aos habitantes de Bacurau pelo grupo de estrangeiros, o povoado resiste à violência invasora e ao apoio necropolítico de seu prefeito Tony Jr. Dessa forma, a população de *Bacurau* faz valer seu direito à vida contra uma série de ações injustas e violentas perpetradas pelo Estado e por seus aliados. *Bacurau* envolve-nos em um enredo mais que necessário de ação e resistência diante da necropolítica que marca a nossa atualidade, para além das telas. *Bacurau* resiste. *Re-existir*⁹⁰ é reagir à(s) injustiça(s).

Diante dos exemplos estruturais que produzem e reproduzem a injustiça por meio do espaço, elaboramos a seguinte pergunta: **como as noções *direito à cidade e justiça espacial* unem-se como parte de uma política emancipatória representada nas narrativas fílmicas abordadas e a partir delas?**

No capítulo 2 da presente tese, trouxemos à discussão os conceitos de *(re)produção do espaço*, *direito à cidade* e *(in)justiça espacial* à luz dos teóricos Henri Lefebvre (2016 [1968]; 2008 [1972]; 2022 [1970]); David Harvey (1980 [1973]; 2014; 2018) e Edward Soja (1993 [1989]; 2014).

Os primeiros escritos sobre o *Direito à Cidade* (2016 [1968]) são do filósofo francês Lefebvre, nos anos 1960. O autor convida-nos a refletir sobre uma cidade que não é possível hoje, mas pode ser amanhã, uma utopia experimental (Lefebvre, *op. cit.*). Trata-se de um exercício de imaginação no confronto das restrições do real com aquilo que é possível para um outro devir.

⁹⁰ A forma de escrever *re-existir* com hífen exige uma explicação, uma vez que o conceito tem sido discutido principalmente no contexto latino-americano. Porto-Gonçalves (2006, p. 165) o definiu como “uma forma de existir, uma determinada matriz de racionalidade que age nas circunstâncias, inclusive reage, a partir de um *topoi*, enfim, um lugar próprio, tanto geográfico como epistêmico”. O autor também utilizou o conceito para aludir àqueles movimentos sociais que “não apenas lutam para resistir aos que matam e desmatam, mas também lutam por uma certa forma de existência, um determinado modo de vida e produção, por modos plurais de sentir, agir e pensar” (PORTO-GONÇALVES, 2003, p. 130). Ver também Porto-Gonçalves (1998; 2001).

Influenciado pelo referencial teórico e pela proposta de Lefebvre, Harvey (2014, p. 36) argumenta que o direito à cidade é um dos mais preciosos direitos humanos e consiste no “[...] direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade”. Ele reconhece que é um direito mais coletivo do que individual, uma vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização, justamente porque tal direito teria a capacidade de propiciar um maior controle dos meios de produção e reprodução nesse espaço.

Já em Soja (2014 [2010]), a luta por justiça espacial seria uma forma de atualizar o conceito de direito à cidade atravessada por diferença de classes, raça e gênero, visando criar um senso de coletividade que formaria uma consciência política emancipatória.

Nesse sentido, o cineasta Kleber Mendonça, conforme já apresentado, pensa sua obra como manifestação cinematográfica e política do espaço que habita, a cidade de Recife. Suas narrativas fílmicas além de oferecerem uma visão subjetiva da realidade, funcionam como documentos históricos, retratando as tensões e os conflitos sociais de sua época.

Retomamos e defendemos que o autor adensa o papel da paisagem no cinema para além de sua função decorativa ou contextual. Na obra do cineasta, a paisagem fílmica revela-se como uma instância de crítica do espaço. Nas obras cinematográficas em estudo, observamos que a paisagem cumpre o papel de denunciar, provocar, questionar e, principalmente, sugerir uma forma alternativa de ver e vivenciar a cidade.

Dando sequência a essa linha interpretativa, defendemos que Kleber Mendonça estabelece uma forma crítica ao filmar: representando, denunciando e propondo uma nova possibilidade emancipatória ao urbano. Essa forma de fazer cinema, *representar - denunciar - emancipar*, inspira-se nas tríades apresentadas por Lefebvre e discutidas no capítulo 2. Embora não seja nosso objetivo retomá-las neste momento, convém citá-las: percebido - concebido - vivido; práticas espaciais - representações do espaço - espaços de representação.

Em relação aos elementos da tríade, o *representar* assenta-se nas mediações entre o ser e o mundo materializado pela paisagem. É por meio das representações que interpretamos a realidade e, por consequência, agimos sobre ela. A vida cotidiana impõem relações dos sujeitos com a experiência sensível, o

mundo material, o mundo das ideias e das representações. Entendemos as representações como elementos ativos da produção do espaço. Elas são “imagens” não exatas da realidade material que nos circundam, ou seja, “imagens” mentais do espaço, descrições, definições. Além disso, em certas circunstâncias, as representações do espaço podem ser elaboradas num sentido de legitimação de certas classes sociais, conferindo intencionalidade e um fim político.

O cinema como representação é capaz de retratar práticas, elaborar “imagens” do espaço que orientam a ação e mobilizar significados associados à experiência dos sujeitos. Nesse sentido, Kleber Mendonça oferece-nos, por meio da experiência estética do cinema, inúmeras representações da paisagem fílmica como chave política para a leitura crítica de mundo. Para Duncan (1990, p.3), a paisagem é "entendida como uma produção cultural, pode integrar tanto a reprodução quanto a contestação do poder político".

Outro uso da(s) potencialidade(s) da paisagem fílmica revela não apenas o que está diante dos olhos do observador. Ela mostra e situa o empreendimento, o local de moradia, enfim, cada edificação e equipamento urbano em seu entorno. É o “aqui e agora” na experiência dos afetos cotidianos; é o corpo percebendo e deixando-se afetar pelo espaço da cidade e pela(s) sua (s) (in)justiça(s).

Para ampliar esta perspectiva convocamos o segundo elemento da tríade: a *denúncia*. O cineasta sinaliza que, assim como ocorre na vida cotidiana e na ciência geográfica, com seus saberes particulares, o cinema como linguagem é capaz de veicular e compartilhar significados, expressar a produção do espaço e revelar o mundo em que vivemos. Sua postura crítica permite esclarecer, concebe que as injustiças se tornem visíveis, incomodem e perturbem, de modo a romper com a passividade ao denunciar as ilusões.

Os projetos, sonhos e utopias derivam das representações. É por meio delas que concebemos e transformamos a vida, projetando o virtual a partir de representações do real. Daí deriva a necessidade de “(se) representar, mas também transgredir as representações” (LEFEBVRE, 2006, p. 98), criar novas representações, pensar o “impossível possível”. Nesse sentido, Kleber Mendonça sinaliza o desejo de mudança, a *emancipação*, impondo a construção de um mundo diferente daquele *representado e denunciado*.

Como produto social, o espaço expressa as relações sociais, próprias de cada época, relações de produção e de reprodução. Como possuidor de potencial

político e como uma produção aberta e múltipla, o espaço é (MASSEY, 2013 [2005], p. 29): “o produto de interrelações [...] desde a imensidão do global até o intimamente pequeno”; “a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade [...] na qual distintas trajetórias coexistem”; “processo de fazer-se”. Dessa forma, o espaço pode fazer-se, desfazer-se e refazer-se a partir de cada nova interconexão.

Lefebvre (2016 [1968], p. 133-134), nessa perspectiva, reforçava que a arte a serviço do urbano pode preparar "estruturas de encantamento", tornando a cidade uma obra aberta, na conquista de uma vida urbana renovada e transformadora. (Barbosa, 2017, p. 185)

Partindo da ideia de que a arte a serviço do urbano torna a cidade uma obra aberta, abordaremos alguns exemplos presentes nas narrativas cinematográficas discutidas nesta tese e que nos possibilite pensar um horizonte utópico para a cidade, buscando caminhos de emancipação.

Em *Bacarau*, encontramos alguns exemplos de resistência. O primeiro exemplo remete à arte da capoeira, com toda sua ritualidade e seu simbolismo. É por meio da capoeira que a comunidade de Bacurau se preparou coletivamente para lutar. Lembremos que historicamente a capoeira foi resistência da população negra contra a violência no processo colonial nacional.

O segundo exemplo diz respeito à resistência cotidiana expressa nos seus personagens. Plínios, Lungas, Pacotes, Domingas, Teresas, Damianos transformam a resistência em atos do dia-a-dia: a educação crítica, organização comunitária, separação dos medicamentos (vencidos ou não), a luta pela vida contra a possível dizimação, para citar alguns exemplos.

A arte, como aponta Lefebvre (2016 [1968]), é ainda um elemento fundamental no jogo dos desejos na cidade, articulando o campo do consciente (e do conhecimento), das relações sociais, do poder e da estética. Ainda que efêmeras e pontuais, tais manifestações artísticas nas narrativas fílmicas podem ser interpretadas como táticas espaciais de resistência, uma vez que

"[...] a arte oferece múltiplas possibilidades de invenção de tempos e espaços apropriados, significando a não aceitação de imposições ou mesmo a resignação passiva diante do urbano mercantilizado, por isso assumindo a qualidade de uma mediação para a transformação da cidade em obra humana" (BARBOSA, 2018, p. 270).

Outros sinais de emancipação/resistência podem ser elencados em *Bacurau* (2019): o velho carro de polícia abandonado e crivado de bala; o museu das antigas armas de fogo do sertão; o DJ Urso com sua van equipada com som; a escola como refúgio ao ataque; entre outros. A resistência em *Bacurau* coloca em cena a representação de comunidades utópicas que se inventam.

É imperioso lembrar que a comunidade tenta o diálogo com os forasteiros (e sulistas) na forma de arte. No primeiro momento através da música, como quando Carranca⁹¹ (o violeiro) faz versos aos forasteiros do Sudeste; e na parte final, por meio da refeição típica nordestina oferecida por Domingas a Michael (o líder dos invasores estrangeiros). Mas as tentativas se mostraram fracassadas. Haveria apenas duas alternativas: aceitar morrer participando do jogo necropolítico dos invasores ou tentar resistir, sobreviver e, para isso matar.

Em *O Som ao Redor* (2012) a narrativa gravita em torno dos trabalhadores informais, empregados domésticos, classe média e herdeiros da classe dominante. Os corpos subalternos representam-se na figura de trabalhadores informais ou empregados domésticos: guardadores de carros, vendedores de CDs piratas e entregador de água (que ganha uma grana extra comercializando drogas).

Algumas ações cotidianas devem ser interpretadas mais como um ato de revanche, do que como uma resistência utópica. A título de exemplos, destacamos: o guardador de carro humilhado pela patroa risca o carro dela, embora o faça às suas costas; a empregada de Francisco dorme com o amante na "cama branca" de um patrão. Em nosso entendimento, tais são ações constituem atos de vingança, não conflitos de classes. Dessa forma, em *O Som ao redor* denúncias fazem-se presentes, todavia inexiste a dimensão política transformadora.

Em *Aquarius*, o palco da resistência é o apartamento de Clara, que, para ela, representa mais que um imóvel. Envolto por uma subjetividade afetiva, ligada a um histórico de vivência familiar, foi nesse lugar que Clara criou os três filhos, construiu uma relação e viveu boa parte de sua vida.

A nosso ver, as representações de Clara (corpo), *Aquarius* (apartamento-edifício) e *Boa Viagem* (Recife) apresentam memórias que se entrelaçam com as memórias da personagem. As mudanças no corpo de Clara (o câncer, suas

⁹¹ Carranca reporta-se às esculturas de arte popular brasileira, com origens no Rio São Francisco, usadas em proas de barcos para afastar maus espíritos e atrair boa sorte.

cicatrizes e a mudança no seu cabelo) estão conectadas às mudanças na estrutura do edifício Aquarius (pintura de sua fachada, a presença dos cupins corroendo as estruturas e o assédio da empreiteira) e às mudanças na orla de Boa Viagem (verticalização, decadência do espaço público e deterioração do quadro ambiental). A resistência de Clara, dentro das limitações da corporeidade individual, é o desejo de projetar uma outra cidade, uma outra possibilidade de luta/resistência.

Neste momento, convidamos à seguinte reflexão: por que em *Bacarau* as ações de resistência da coletividade permitem-nos projetar horizontes utópicos de emancipação, enquanto em *Som ao Redor* e em *Aquarius* as ações limitam-se a atos de vingança ou resistência de corporeidades individuais?

A filósofa Judith Butler, no livro *Corpos em Aliança e a Política das ruas* (2019), ajuda-nos a compreender a questão contida na reflexão acima. A autora discute as formas de inserção política contemporâneas, as violências institucionalizadas e a precariedade a que determinados conjuntos de sujeitos são induzidos e que limitam a prática efetiva da democracia.

Butler (*op. cit.*) defende que, ao reunirem-se em assembleias, quer sejam em praças, ruas ou mesmo no ambiente virtual, os corpos exercitam o direito plural e performativo de aparecer e de exigir formas menos precárias de existência. Em *Bacurau*, os corpos, ao mobilizarem forma de resistência nos espaços do museu, da escola, do vilarejo exercitam o direito plural de existir, ou seja, o direito de reunir-se e lutar pela vida!

Desse modo, os atos de resistência articulam pluralidades de corpos que compartilham a experiência da precariedade e que se exibem e lutam pelo direito de existir. Para a autora, o direito de ter direitos não depende de nenhuma organização política particular para sua legitimação, pois antecede qualquer instituição política. O direito (a vida, no caso de *Bacurau*) é exercido por aqueles que estão unidos em alianças (coletividade) e que estão na condição de precariedade da esfera pública, que é marcada por exclusões constitutivas e por formas de negação ("corpos matáveis").

Por fim, a autora defende a necessidade de criar condições coletivas de existência e de visibilidade de corpos contra as formas de precariedade que limitam a vida de vários sujeitos. Nesse sentido, *Bacurau*, diferentemente das outras narrativas fílmicas analisadas, demonstra uma sociedade utópica que se

apresenta enquanto corpo social e manifesta-se pelo direito de lutar pela vida. *Bacurau* é, por conseguinte, a materialização da vida na comunidade, a forma viva de resistir, colocando em prática a memória coletiva e a luta no presente.

O museu, instituição responsável pela conservação do patrimônio histórico de Bacurau, guarda a memória das lutas nas paredes (os jornais históricos do cangaço), bem como as armas e munições prontas para o reutilização. À luz da nossa compreensão, esse espaço configura-se como campo de luta da coletividade em seu passado e em seu presente. Propositamente, Isa, organizadora do espaço, ordena aos demais que não limpem das paredes do museu as manchas de sangue do combate. Assim, o museu de Bacurau revela a presentificação de memórias de resistência.

Durante a limpeza do Museu, após o combate contra os estrangeiros, Isa determina: "A gente vai limpar aqui tudo, lavar bem o chão, mas as paredes ninguém toca, certo? Quero que fique assim, exatamente do jeito que tá, infelizmente".

Bacurau é o lugar de resistência às vacinas vencidas, à falta de água, aos livros (in)úteis, às coordenadas apagadas do mapa, ao *drones* de vigilância e ao que mais existe para precarizar a sua população. Cada sujeito (personagem) em sua singularidade se unem em ações coletivas, na medida em que sejam significativas para a comunidade como um todo.

Assim, no horizonte utópico, Bacurau inspira-nos a resistir, na busca por caminhos de emancipação. Bacurau encerra ao som de *Réquiem para Matraga*, na voz de Geraldo Vandré: "*vim aqui só pra dizer / Ninguém há de me calar / Se alguém tem que morrer / Que seja pra melhorar [...]*".

"Bacurau: Se for, Vá na Paz".

7. Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2002
- ALBUQUERQUE JR., Durval. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 5ª Edição: 2011 [1999].
- ALVES, Gloria A. **Privação, Justiça Espacial e direito à cidade**. In: Carlos, Ana Fani A. *Justiça Espacial e o direito à cidade*. São Paulo: Contexto, 2017
- ANDRADE, Manuel. C. **Espaço e tempo na agroindústria canavieira de Pernambuco**. ESTUDOS AVANÇADOS 15 (43), 2001, p. 267-280
- _____. **O nordeste e a questão regional**. São Paulo, Ática, 1988, 70 p.
- _____. **A terra e o homem no Nordeste**. São Paulo: Brasiliense, 1979 [1963].
- ANDRADE, M. **O sertão é coisa de cinema**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.
- AZEVEDO, Ana F. **Geografia e Cinema**. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. *Cinema, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- AUMONT, J. et all. **A Estética do filme**. SP, Ed. Papirus, 2014 [1994]
- _____. **A imagem**. SP, Ed. Papirus, 2010 [1990]
- BARBOSA, Jorge L. **As paisagens crepusculares da ficção científica: a elegia das utopias urbanas do modernismo**. Niterói: Editora da UFF, 2013.
- _____. **Geografia e Cinema: em busca de aproximações com o inesperado**. In: Carlos, A. F. A. (Org.). *A Geografia na sala de aula*. SP, Contexto, 2007 [1999].
- _____. **A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social**, Revista GEOgraphia – Ano. II – No 3 – 2000, p.69-88.
- BAUMAN, Zigmunt. **Confiança e Medo na Cidade**, RJ, Jorge Zahar Ed., 2009 [2005]

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERQUE, Augustin. **Paisagem-marca, paisagem-matriz**: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: EDUERJ. p. 84-91, 1998.

_____. **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Seyssel: Champ Vallon, 1994.

_____. **L'écomène, mesure terrestre de l'homme, mesure humaine de la Terre**: pour une problématique du monde ambient. L' Espace géographique, 4, p.304. 1993.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa da assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BESSE, Jean M. **Ver a Terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia, SP, Perspectiva, 2014 [2000]

_____. **O gosto do mundo. Exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: UERJ, 2014 [2009]

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BITOUN, Jan; MIRANDA, Livia Izabel Bezerra de. **A Região Metropolitana do Recife**: Principais características da sua região de influência e da integração dos municípios na aglomeração recifense. In: SOUZA, Maria Ângela de Almeida; BITOUN, Jan (Orgs.). Recife: transformações na ordem urbana Rio de Janeiro : Letra Capital, 2015

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1972].

CAPEL, HORÁCIO. **Agentes y Estrategias en la producción del Espacio Urbano Español**. Revista de Geografia, Barcelona, vol. VIII, n.1-2, ene/dic. 1974, pp 19-56

CARLOS, Ana F. A. **A prática espacial urbana como segregação e o "direito à cidade" como horizonte utópico**. In: VASCONCELOS, Pedro

d. A.; CORRÊA, R. L.; PINTAUDI, S. M. A cidade contemporânea : segregação espacial. São Paulo: Contexto, 2013, p. 95-109

_____. **A condição espacial**. SP: Contexto, 2011.

_____. **Espaço-tempo na metrópole**: a fragmentação da vida cotidiana. Contexto: São Paulo, 2001

_____. **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.

CARREIRA, Andre L. A. N. **Dramaturgia do espaço urbano e o teatro "de invasão"**. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi (Org.) Reflexões sobre a cena. Maceió: EDUFAL, 2005. p. 27-34

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.

CORREA, R. L. **Segregação Residencial: Classes Sociais e espaço Urbano**. In: A cidade contemporânea: segregação espacial; VASCONCELOS, P. A., CORREA, R. L. e PINTAUDI, S. M. (orgs.), SP, Ed. Contexto, 2013

_____. **Denis Cosgrove - A Paisagem e as imagens**, Espaço e Cultura, UERJ, RJ, n. 29, P.7-21, JAN./JUN., 2011

_____. **O espaço Urbano**. SP, Ed. Ática, 2003

_____. **Espaço, um conceito-chave da Geografia**. In: CASTRO, Iná Elias; CORRÊA, Roberto Lobato. Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 5ª edição, 2003, p. 15-47.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSGROVE, Denis; JACKSON, Peter. **Novos rumos da geografia cultural**. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Geografia cultural: um século (2). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000 [1987], p. 15-32.

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, 1998:

COSGROVE, D. E. & JACKSON, P. **Novos rumos da Geografia Cultural**, In: Introdução a Geografia Cultural", CORREA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (org), RJ, Bertrand Brasil, 2ª ed, 2011.

COSTA, Maria Helena B. V. **Emoldurando o Recife: geografias fílmicas no cinema pernambucano contemporâneo.** Perspectivas, v. 10, p. 78-105, 2025.

_____. **Filmes de Prédio: Espaço, Arquitetura e Heterotopia em Filmes.** Significação-Revista de Cultura Audiovisual, v. 48, p. 74-95, 2021.

_____. **Social and cinematic landscape in Neighbouring Sounds.** Mercator, 2015, vol.14, n.3, p.27-43.

_____. **Em busca da realidade urbana: a construção hollywoodiana de Los Angeles.** Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 239-242, janeiro-junho de 2013.

_____. **Espaços de subjetividade e transgressão das paisagens fílmicas.** In: **Pro-Posições**, v. 20, n. 03, 2009.

_____. **As paisagens urbanas e o imaginário fílmico.** In: VALENÇA, M. M., COSTA, M. H. B. e V. da (Org.) *Espaço, Cultura e Representação*. Natal: EdUFRN, 2006. p. 81-96, 2006a

_____. **Filme e Geografia: Outras considerações sobre a "realidade" das imagens e dos lugares geográficos,** *Espaço e Cultura*, UERJ, RJ, N 29, jan. / jun., p.43-54, 2006b

_____. **Espaço, tempo e cidade cinemática.** *Espaço e cultura*, nº 13. Rio de Janeiro, jan. / jun., p. 63-75, 2002

DAVIS, Mike. **Cidades Mortas.** Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007

_____. **Cidade de Quartzo: escavando o futuro em Los Angeles.** SP: Boitempo, 2009.

DIKEÇ, Mustafa. **Space, politics and (in)justice**. In: Ségrégation et justice spatiale. Sylvie Fol; Sonia Lehman-Frish e Marianne Morange. Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013

DUNCAN, J. e LEY, D. (1997): **Introduction. Representing the place of culture**. In: DUNCAN, J. e LEY, D. (eds.) *Place/Culture/Representation*. Londres: Routledge

DUSSEL, Henrique. Europa, modernidade, egocentrismo. In: LANDER, E. *A colonialidade do saber: eurocentrismo, ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

FERREIRA, Álvaro. **A cidade no século XXI: segregação e banalização do espaço**. RJ: Editora Consequência, 2011.

FERRETTI, F. **“Decolonizing regional planning from the Global South: active geographies and social struggles in North-eastern Brazil”**, Environment and Planning D – Society and Space, early view <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/02637758211024647>

FILHO, E. E; TERENCE, A.C.F. **Abordagem quantitativa, qualitativa e a utilização da pesquisa-ação nos estudos organizacionais**. XXVI ENEGEP. Fortaleza, 2006

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 Notícias, 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.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico. As heterotopias**. São Paulo: n-1, 2013.

_____. **O nascimento da Biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008

_____. **Vigiar e Punir**. 31. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

FRASER, N. **Por trás do laboratório de Marx. Por uma crítica expandida do capitalismo**. Tradução de Mayra Cotta e Miguel Patriota. Revista Direito e Práxis. Rio de Janeiro, vol. 6, n.10, 2015, pp. 704-728.

_____. **Reenquadrando a justiça em um mundo globalizado**. *Lua nova*, São Paulo, 77: pp.11-39, 2009.

_____. **Las escalas de la justicia**. Barcelona: Herder, 2008.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca & NAME, Leonardo. **Como ser estrangeiro no Rio: paisagens cariocas no cinema brasileiro e norte-americano contemporâneo**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 31, 2003, p. 201-219.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. **O Nordeste**. 4. ed. São Paulo: Editora José Olimpio, 1967.

GEIGER, Pedro P. **Ciência, Arte e a Geografia no cinema de David Lynch**. In: *Geosp - Espaço e Tempo*, São Paulo, n. 15, 2004.

GERVAIS-LAMBONY, Pierre. **A Justiça espacial, experiência e pistas de pesquisa**. In A. F. A. Carlos, G. Alves, & R. F. Padua (Eds.), *Justiça espacial e o direito à cidade* (1a ed., pp. 117-132). São Paulo: Contexto, 2017

GOMES, P.C.C. **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.

_____. **Geografia fin-de-siècle: o discurso sobre a ordem espacial do mundo e o fim das ilusões**. In: GOMES, Paulo Cesar da Costa; CASTRO, Iná Elias de; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs) *Explorações Geográficas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. **O lugar do olhar:** elementos para uma geografia da visibilidade. RJ, Ed. Bertrand Brasil, 2013

GOMES, P.C.C.; CORREA, R.L. **Conceitos e Temas.** RJ: Betrand Brasil, 2008 [1995]

GROSFOGUEL, Raul. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais:** Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SOUSA SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. **El concepto de “racismo” en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser?** Tabula Rasa [On-line] 2012, (Enero-Junio): Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39624572006>>. Data de consulta: 5 de maio de 2021.

HAESBAERT, Rogério. **Por uma descolonização da região em Geografia.** In: Por uma Geografia Regional. Editora Consequência, 2021, p. 25 - 48

_____. **Travessias.** Rio de Janeiro: Ed. Consequencia, 2020

_____. **Do muro ao drone:** novos-velhos dispositivos geográficos de segurança. In: Juliana Nunes: Lício Monteiro. (Org.). Crise e reinvenção dos espaços da política. 1ª ed., Rio de Janeiro: Consequência, 2020, p. 155-172.

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

_____. **Regional-global:** dilemas da região e da regionalização na geografia contemporânea. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HARVEY, David. **Justicia, Naturaleza y la Geografía de la Diferencia.** Ecuador: Instituto de Altos Estudios Nacionales, y Traficantes de Sueños, 2017

_____. **17 contradições e o fim do capitalismo.** São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. **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.

_____. **A condição Pós-Moderna**, SP, Editora Loyola, 1999 [1989]

_____. **Urbanismo y Desigualdad Social**. España: Siglo XXI Editores, 1977

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

HELLER, Ágnes. **O cotidiano e a História**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2008

HOLLOWAY, John. **Fissurar o capitalismo**. Traduzido por Daniel Cunha. São Paulo: Publisher Brasil, 2013.

HOLZER, Werther. **Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico**. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ. p. 149-168, 1999.

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]

LACOSTE, Yves. **A Geografia - Isso Serve, em Primeiro Lugar, Para fazer a Guerra**. São Paulo: Editora Papyrus, 1988.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 6ª Reimpressão, 2016 [1968].

_____. **Marxismo**. Tradução de William Lagos. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

_____. **A sociedade burocrática de consumo dirigido**. In: LEFEBVRE, H. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ed. Ática, 1991 [1968], p. 77-119.

_____. **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.

_____. **La presencia y la ausencia – Contribucion a la teoria de las representaciones**. Ciudad del México: Fondo de cultura económica, 1983a. 277p.

_____. **Lógica formal / lógica dialética.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983b.

_____. **L' idéologie structuraliste.** Paris: Anthropos, 1971.

_____. **Espaço e Política.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008 [1972].

_____. **A revolução Urbana.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022 [1970], 2ª Edição, 1ª Reimpressão.

LENCIONI, Sandra. **Injustiça espacial e a consciência crítica como superação.** In: Ferreira, A.; Rua, J.; Mattos, R.C. de. (Org.). *Produção do Espaço. Emancipação social, o comum e a verdadeira democracia.* 1ed. Rio de Janeiro: Consequência, 2019, p. 225-242.

_____. **Metropolização do espaço e a constituição de megarregiões.** In: FERREIRA, Alvaro; RUA, João e MATTOS, Regina Célia de (Orgs.). *Desafios da Metropolização.* Rio de Janeiro: Consequência, 2015.

_____. **Metropolização do espaço: processos e dinâmicas.** In: FERREIRA, Alvaro, SILVA, Augusto César Pinheiro da; MARAFON, Glaucio José; RUA, João (Orgs.). *Metropolização do espaço: Gestão territorial e relações urbano-rurais.* Rio de Janeiro: Consequência, 2013.

_____. **Metrópole, metropolização e Regionalização.** RJ: Editora Consequência, 2017.

_____. **Região e geografia.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna.** Porto Alegre: Sulina 2009. 326p.

LUTFI, Eulina Pacheco. LUTFI, Eulina Pacheco, SOCHACZEWSKI, Suzanna e JAHNEL, Teresa Cabral. **As Representações e o Possível.** in MARTINS, José de Souza (org.). *Henri Lefebvre e o Retorno à Dialética.* SP: Hucitec. 1996.

MACIEL, Caio A. A.. **Filmando no Sertão eu vi:** olhares e epifanias da paisagem do semi-árido pernambucano. *Tendências (Crato)*, v. 1, p. 37-52, 2007.

_____. **Espaços públicos e geo-simbolismos na "cidade-estuário":** rios, pontes e paisagens do Recife. *Revista de Geografia (Recife)*, v. 22, p. 12-20, 2005.

MARCUSE, Peter. **Enclaves, sim; guetos, não: a segregação e o estado.** In: *Espaço e Debates*. São Paulo: NERU. v. 24, n. 45, jan./jul. 2004, pp. 24-33.

MANZO, Bruno Paes. **A República das Milícias.** *Dos esquadrões da morte à era Bolsonaro*. São Paulo: Todavia, 2019.

MASSON, Ç; MARÇAL. V. **Organizações Criminosas.** Rio de Janeiro:Forense, 2016

MASSEY, Doreen. **Um sentido global do lugar.** In: *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.

_____. **Pelo espaço:** uma nova política da espacialidade. Tradução: Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013 [2005], 4ª edição

MATOS, Patrícia F.; PESSÔA, Vera L. S. **Observação e entrevista:** construção de dados para a pesquisa qualitativa em geografia agrária. In: RAMIRES, Julio C. de L. ; PESSÔA, Vera L. S (Org.). *Geografia e pesquisa qualitativa: nas trilhas da investigação*. Uberlândia: Assis Editora, 2009. p.279-291.

MBEMBE, Achile. **Necropolítica.** São Paulo: N-1, 2018

METZ, C. **A significação do cinema.** São Paulo: USP/Perspectiva, 1982

MIGNOLO, Walter. **Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos.** In: *Geographia*. Rio de Janeiro, n. 13. Setembro de 2005.

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

MOREIRA, R. **O pensamento geográfico brasileiro, vol. 1: as matrizes clássicas originais.** SP: Contexto, 2008

MUMFORD, Lewis. **A cidade na História**. 2v. Belo Horizonte: Itatiaia, [1961] 1965.

NAME, L. **Geografia pop: o cinema e o outro**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2013

_____. **Escalas de representação**: sobre filmes e cidades, paisagens e experiências. RUA. Revista de Arquitetura e Urbanismo, v. 18, p. 44-54, 2006.

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

OLIVEIRA JR., W. M. de. (2005) **O que seriam as geografias de cinema? A tela e o texto**, BH, n.2. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslau.htm>>, Acesso em: 20 de Jul. 2014

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

PINTO, Licia M. da S. **Dia de Empreguete, Véspera de Madame: A mudança na representação ficcional das empregadas domésticas a partir da PEC 66/2012**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica (PUC Rio), Rio de Janeiro, 2017.

PORTO-GONÇALVES, Carlos. W. **Geografando nos varadouros do mundo**: da territorialidade seringalista à territorialidade seringueira. Do Seringal às Reservas Extrativistas. Tese (Doutorado em Geografia) - Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

_____. **A territorialidade seringueira**: geografia e movimento social. *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p. 67-88, 1999.

_____. **Geografando nos varadouros do mundo**. Brasil: Ibama, 2003.

_____. **A reinvenção dos territórios**: a experiência latino-americana e caribenha. In: CECEÑA, A. E. (Org.). *Los desafíos de las emancipaciones en un contexto militarizado*. Buenos Aires: CLACSO, 2006. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101019090853/6Goncalves.pdf>. Acesso em: 22/11/2024.

- QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- RABELLO, Ivone Daré. “**O som ao redor: sem futuro, só revanche?**”. Novos estudos. *CEBRAP*, São Paulo, n. 101 (mar. 2015), p. 157-173. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010130020150001000157&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15/04/2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002015000100009>. Acesso: 10/01/2024.
- RACINE, J.B.; RAFFESTIN, C.; RUFFY, V. **Escala e Ação: contribuições para uma interpretação de mecanismo de escala prática da geografia**. In: Revista Brasileira de Geografia. Vol 45, nº1, janmar, 1983.
- RODRIGUES, Arlete M. **Loteamentos murados e condomínios fechados: propriedade fundiária urbana e segregação socioespacial**. In: VASCONCELOS, Pedro d. A.; CORRÊA, R. L.; PINTAUDI, S. M. A cidade contemporânea : segregação espacial. São Paulo: Contexto, 2013, p. 147-167
- ROHDIE, S. **Geography, photography, the cinema**. Les Archives de Planète. Comunicação à Geographical Society, Hong Kong, 9 dez. 1997. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2014/12/geography-photography-the-cinema/>. Acesso em 12 março 2017
- RUA, João. **Relações cidade-campo e urbano-rurais: rerepresentando as urbanidades no rural como elementos constitutivos do espaço em metropolização**, GEOgraphia, Niterói, v. 22, n .48, 2020.
- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado**, SP, Edusp, 2014 [1988].
- _____. **O espaço do cidadão**. São Paulo: EDUSP, 2012 [1987], 7ª edição, 1ª reimpressão
- _____. **Por uma Geografia Nova: Da crítica da Geografia a uma Geografia Crítica**, SP: EDUSP, 2008 [1978]
- _____. **Espaço e Método**, SP, Edusp, 2008 [1985].
- _____. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**, SP, Edusp, 2008 [1996].

- _____. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** 6ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003 [2001].
- SEABRA, Odete C. de L. **A insurreição do uso.** In: Henri Lefebvre e o retorno à dialética. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- SERPA, Angelo. **Teoria das representações em Henri Lefebvre: por uma abordagem cultural e multidimensional da geografia.** *GEOUSP – Espaço e Tempo*, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 487-495, 2014.
- SENNET, Richard. **Carne e Pedra.** Rio de Janeiro: Record, 1997
- SIDES, Josh. **LA City Limits African American Los Angeles from the Great Depression to the Present.** Berkeley, University of California Press, 2003.
- SHIEL, Mark. **Hollywood, cinema and the real Los Angeles.** Reaktion Books, 2012
- SILVA, José B. da. **Um exercício de Interpretação do Nordeste brasileiro.** In: Por uma Geografia Regional. Editora Consequência, 2021, p. 113 - 129
- _____. **Um olhar estrangeiro sobre São Paulo.** In: Carlos AFA, Oliveira AU de. Geografias das metrópoles: uma introdução In: Geografias das metrópoles. São Paulo: Contexto; 2019 [2016], p. 65-88.
- _____. **Adeus Sudene, que saudade de Celso Furtado!** Mercator - volume 8, número 17, 2009: set./dez.
- SMITH, Neil. **Geografia, diferencia y las politicas 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.
- SOJA, E. **The city and spatial justice.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- _____. **Geografia pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social.** RJ: Jorge Zahar Editora, 1993 [1989]
- SOUZA, Gabriel de L. **Espaços de Colisão: Representações do espaço urbano no filme “Crash: no limite”.** Dissertação de Mestrado – Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Geografia e Meio Ambiente, 2016.

SOUZA, Jessé. **A elite do Atraso: Da Escravidão à Lava Jato**. LeYa: 2017, São Paulo.

SOUZA, M.L. **A prisão e a ágora: reflexões em torno da democratização do planejamento e da gestão das cidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. 632p.

_____. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**, RJ: Bertrand, 2013.

_____. **Da "urbanização planetária" ao espaço geográfico complexo: multiplicidade de perspectivas e situacionalidade cultural da teoria sócio-espacial**. In: Angelo Serpa; Ana Fani Alessandri Carlos. (Org.). *Geografia Urbana: desafios teóricos contemporâneos*. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 395-413.

VAN DEN BRULE, D. M. **As diversas abordagens da justiça espacial na geografia**. *Geosp – Espaço e Tempo (On-line)*, v. 24, n. 2, p. 297-316, ago. 2020.

XAVIER, Ismail. **O som ao redor: arqueologia do vertical moderno no Recife**; *Galáxia* (São Paulo, *online*), ISSN: 1982-2553. Publicação Contínua, Nº 46, 2021, pp.1-17, 2021

YOUNG, Iris Marion. **Justice and the Politics of Difference**. Princeton University Press, 1990.

ZALUAR, Alba; CONCEIÇÃO, ISABEL S. In: **Favela sob o controle das milícias no Rio de Janeiro que paz? São Paulo em perspectiva**. v. 21, n. 2, p. 89-101. 2007. Disponível em: Acesso em: 08 janeiro 2021

ZILLY, Berthold. **Sertão e Nacionalidade: Formação Étnica e Civilizatória do Brasil Segundo Euclides da Cunha**. Estudos – Sociedade e Agricultura. Rio de Janeiro: UFRJ/CPDA, (12), 5-41, 1999

ZIZEK, Slavoj. **Bem vindos ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo editorial, 2003.

FILMES ANALISADOS

O Som ao Redor (2012). Direção: Kleber Mendonça Filho. 131 min.

Aquarius (2016). Direção: Kleber Mendonça Filho. 146 min.

Bacurau (2019). Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. 131 min.