

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

Leonardo Veri dos Santos

**O ESPAÇO URBANO DE RECIFE COMO CENÁRIO: UMA ANÁLISE DA
PERSPECTIVA DO DIRETOR KLEBER MENDONÇA FILHO SOBRE A CIDADE
DE RECIFE**

São Paulo, SP

2025

LEONARDO VERI DOS SANTOS

**O ESPAÇO URBANO DE RECIFE COMO CENÁRIO: UMA ANÁLISE DA
PERSPECTIVA DO DIRETOR KLEBER MENDONÇA FILHO SOBRE A CIDADE
DE RECIFE**

Trabalho de Graduação Integrado (TGI) apresentado ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde

São Paulo, SP

2025

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer os meus pais, Valéria Cristina de Almeida Santos e José Carlos Veri dos Santos, que me trouxeram até esse mundo, dando colo, amor, independência, motivação e clareza. Se estou aqui hoje finalizando uma graduação é graças a eles. Um caminho muito tortuoso que não seria possível de percorrer sem ajuda deles.

Agradecer também a minha irmã Amanda, pois graças a ela me chamo Leonardo. Além disso, me ajudou desde pequeno a encarar a vida de uma forma paciente e alegre. Me apresentou todos os desafios do mundo e tentou sempre me proteger deles, estendendo a mão para me levantar quando eu mais precisava. Hoje sou mais forte por conta de você, te amo. Sem você eu também não conheceria o Vitor, que também amo muito, e que se tornou muito importante na minha vida, sempre estando ali para tornar os momentos mais leves e ajudar quando preciso.

Agradecer também aos meus amigos, os que estão comigo agora e os que já não estão mais. Independentemente do que já aconteceu, existem aqueles que fizeram parte da minha vida e estarão no meu coração até o fim dela. Para aqueles que ainda estão aqui, muito obrigado por todo o apoio, espero continuar na vida de cada um de vocês.

Por fim, agradecer a Deus e a todos os meus guias, que estão me protegendo de tudo aquilo que tenta me derrubar e que me dão forças todos os dias para lutar. Não tem sido fácil levantar da cama e encarar a vida da forma que ela está dada, mas a minha fé me dá coragem para lutar por um mundo melhor e é isso que me guia todos os dias. Axé!

RESUMO

Este trabalho investiga as representações do espaço urbano da cidade de Recife nas obras do cineasta Kleber Mendonça Filho, sob uma abordagem da Geografia Cultural. A partir do conceito de cenário proposto por Paulo César da Costa Gomes e da relação entre Geografia Cultural e Cinema, analisa-se como os filmes de Mendonça Filho, especialmente *Retratos Fantasma*s (2023), *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), constroem uma representação do espaço urbano de Recife na perspectiva do diretor, transformando-o em elemento ativo das narrativas dos filmes.

Palavras chave: Geografia, Cinema, Kleber Mendonça Filho, Geografia Cultural, Cenário, Perspectiva, Espaço Urbano, Recife.

ABSTRACT

SUMMARY

This work investigates the representations of the urban space of the city of Recife in the works of filmmaker Kleber Mendonça Filho, under an approach of Cultural Geography. Based on the concept of scenery proposed by Paulo César da Costa Gomes and the relationship between Cultural Geography and Cinema, it analyzes how the films of Mendonça Filho, especially *Pictures of Ghosts* (2023), *Neighbouring Sounds* (2012), and *Aquarius* (2016), construct a representation of Recife's urban space from the director's perspective, turning it into an active element of the films' narratives.

Keywords: Geography, Cinema, Kleber Mendonça Filho, Cultural Geography, Scenery, Perspective, Urban Space, Recife.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Frame do filme Frankenstein (J. Searle Dawley, 1910)	17
Figura 2: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)	23
Figura 3: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)	25
Figura 4: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)	26
Figura 5: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)	27
Figura 6: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)	27
Figura 7: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)	28
Figura 8: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)	28
Figura 9: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)	29
Figura 10: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)	30
Figura 11: Frame do filme O Som ao Redor (Mendonça Filho, 2012)	31
Figura 12: Frame do filme O Som ao Redor (Mendonça Filho, 2012)	31
Figura 13: Frame do filme O Som ao Redor (Mendonça Filho, 2012)	32
Figura 14: Frame do filme O Som ao Redor (Mendonça Filho, 2012)	33
Figura 15: Frame do filme O Som ao Redor (Mendonça Filho, 2012)	35
Figura 16: Frame do filme O Som ao Redor (Mendonça Filho, 2012)	37
Figura 17: Frame do filme Aquarius (Mendonça Filho, 2016)	38
Figura 18: Frame do filme Aquarius (Mendonça Filho, 2016)	39

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. GEOGRAFIA CULTURAL	9
2.1. PRIMÓRDIOS .	9
2.2. NOVA GEOGRAFIA CULTURAL .	10
2.3. GEOGRAFIA CULTURAL NO BRASIL.	12
3. GEOGRAFIA CULTURAL E O CINEMA: REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO NO CINEMA	15
4. CENÁRIO	20
5. OBRAS DO DIRETOR KLEBER MENDONÇA FILHO	23
5.1. RETRATOS FANTASMAS (2023).	23
5.2. O SOM AO REDOR (2012).	30
5.3. AQUARIUS (2016).	37
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
7. REFERÊNCIAS	44

1. INTRODUÇÃO

O espaço urbano se apresenta como um palco de disputas políticas, simbólicas e afetivas. O avanço do capital que resulta no aprofundamento das desigualdades se faz presente nesse espaço, que se manifesta de diversas formas. Na perspectiva deste trabalho, a análise das representações da cidade se torna fundamental para a compreensão das dinâmicas sociais que moldam os territórios. Em meio a esse debate, o cinema surge como uma linguagem para pensar o espaço, uma vez que suas narrativas não apenas retratam lugares, mas os constroem, interpretam e significam.

A partir da perspectiva da Geografia Cultural, este trabalho tem como objetivo analisar o espaço urbano da cidade de Recife representado nas obras do cineasta Kleber Mendonça Filho. Considerando que o cinema é uma forma de linguagem e expressão cultural, capaz de se associar a Geografia a discursos sociais e conflitos espaciais, a pesquisa propõe uma leitura da cidade como cenário nesse contexto, conceito articulado por Paulo César da Costa Gomes (2008) e que permite compreender o espaço não como plano de fundo, mas como componente ativo e estruturante das narrativas cinematográficas.

Nascido em Recife em 22 de novembro de 1968, Kleber Mendonça Filho se formou em jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco, mas sempre apresentou interesse pelo cinema. Ao longo de sua trajetória criou diversos curtas-metragens que se passam na cidade de Recife e que trazem uma perspectiva crítica em relação a essa cidade. Dessa forma, esse trabalho tenta trazer uma análise da perspectiva das produções cinematográficas posteriores, que foram longas metragens, para entender de que forma o diretor representa Recife e de como isso está atrelado a Geografia.

2. GEOGRAFIA CULTURAL

2.1. PRIMÓRDIOS

O entendimento da geografia cultural, como uma forma de abordagem dentro da ciência geográfica, torna-se fundamental para a compreensão daquilo que está proposto nesta pesquisa. Para isso, faz-se necessário passar por seus processos de mudanças ao longo do tempo e, ainda mais importante, em seus diferentes contextos, como a sua origem na Europa e, posteriormente, seus desdobramentos em outras localidades. Para isso, as obras de Claval aparecem como principal fonte.

É importante ressaltar que a Geografia Cultural não se limita a discutir cultura. A Geografia cultural se dedica a analisar as espacialidades e o que delas resulta, como exemplo: o território, o espaço, o lugar, a paisagem. Portanto, segundo Cosgrove (2003), “a apropriação simbólica do mundo formula parâmetros de vida diferenciados e paisagens distintas, onde se estabelecem histórias e geografias próprias”. Dessa forma, o desafio da geografia cultural é de compreender essa interação humana com a natureza e de como ela modifica o espaço.

Nascida na Europa, com um impulso particularmente forte na Alemanha e na França, a geografia cultural tem uma trajetória de pouco mais de um século. Como ocorre em qualquer ciência, as mudanças em seu percurso foram motivadas tanto por forças internas quanto externas (CORRÊA; ROSENDAHL, 2000, p. 9).

Paul Claval, em sua obra *A Geografia Cultural* (1999), discorre sobre a trajetória dessa forma de abordagem da Geografia. Na primeira parte de seu livro, o debate está centrado na geografia cultural alemã, que aparece ao final do século XIX, a partir do conceito de *culturgeographie* utilizado por Friedrich Ratzel em 1880. Na obra *Antropogeographie*, publicada em 1891, Ratzel consolida o conceito de geografia humana em que o meio físico exerce influência sobre o ser humano (FURLANETTO, 2014). Posteriormente, amplia seus estudos sobre cultura e em estudos sobre a mobilidade humana e suas condições de assentamento e como, em meio a esses processos, a cultura se difunde pela comunicação.

Segundo Claval (2002), no início do século XX, a geografia alemã já demonstrava um forte interesse pelo estudo da paisagem, área que se expandia com rapidez nesse período. Mais adiante, Claval (2014) destaca que Schlüter propõe uma abordagem inovadora para a geografia humana, ao considerar a paisagem como um elemento central da análise geográfica. Nesse contexto, a paisagem é vista como resultado das transformações realizadas tanto pela

natureza quanto pelas ações humanas. Schlüter enfatiza, especialmente, a intervenção humana no ambiente natural, o que contribui para a sua modificação. Esse tipo de paisagem passou a ser designado pelos geógrafos alemães como *Kulturlandschaft*, termo que se refere à paisagem cultural ou humanizada.

Para além da Alemanha, a geografia cultural se desenvolveu em outros territórios, como os Estados Unidos e a França, com diversos debates acerca do tema. Nos EUA, pode-se citar o autor Carl Sauer, que publicou discussões sobre cultura na década de 1920. O seu livro intitulado “A morfologia da paisagem”, aborda o tema da cultura e de como ela modifica a paisagem natural ao longo do tempo. Segundo ele, a paisagem natural é moldada por um grupo cultural: “a cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural é o resultado”. (SAUER, 1998)

Sauer fundou uma escola científica chamada Berkeley (CÔRREA, 2001) em que havia uma preocupação com a influência cultural nas paisagens. Esse interesse se manifestou por conta de uma aproximação do antropólogo, A. L. Kroeber que estudava o tema. Porém, a ideia de cultura fundada pelo Sauer não se altera substancialmente em relação à formulada pelos alemães, pois vê a cultura ainda como “um conjunto de técnicas e instrumentos utilizados pelo homem para modificar o ambiente”. O que muda é a inclusão do estudo de plantas e animais que o ser humano utiliza para tornar o seu meio mais produtivo. Além disso, não são levados em conta nessa perspectiva de cultura os aspectos psicológicos e sociais, portanto, aquilo que é visível é possível de ser analisado. Dessa forma, embora Sauer ainda estivesse alinhado ao modelo científico predominante no início do século XX, as críticas dirigidas à Escola de Berkeley foram fundamentais para impulsionar a renovação da Geografia Cultural nos anos 1970.

2.2. NOVA GEOGRAFIA CULTURAL

Após a II Guerra Mundial, passaram a existir diversos novos processos de análise dentro da Geografia, em que estudar a cultura foi deixado de lado e a modernização tomou conta. Segundo Claval:

Os interesses dos geógrafos pelos fatos de cultura eram centrados no conjunto de utensílios e equipamentos elaborados pelos homens para explorar o ambiente e organizar seu habitat. A mecanização e a modernização introduzem um arsenal de máquinas e de tipos de construções tão padronizados que o objeto de estudo é esvaziado de interesse. A geografia cultural entra em declínio, porque desaparece a

pertinência dos fatos de cultura para explicar a diversidade das distribuições humanas. (CLAVAL, 1999, p. 48).

Esse processo de uma geografia centrada no positivismo, para explicar objetivamente fenômenos e que não aceitava pluralidade de metodologias e abordagens, seguiu até meados da década de 1970. Após esse período, se observa uma mudança no âmbito da Geografia Cultural, com novas propostas surgindo. Essa mudança se dá, principalmente, em decorrência de críticas ligadas à escola de Berkeley. Segundo Claval, essas críticas ocorrem em relação à abordagem da primeira metade do século XX e que grande parte dessa insatisfação vinha dos geógrafos da corrente da fenomenologia e geógrafos de base crítica marxista, em que ambos compreendiam que os fatos sociais não podiam ser vistos como fatos naturais. (CAETANO, 2013)

Dessa forma, a geografia inicia um processo de reformulação daquilo que era o conceito de cultura. Com essa ascensão da Geografia Crítica, a geografia cultural “passou a ter conteúdo humanístico em suas produções, valorizando o ser social e sua vivência no espaço” (CAETANO, 2013). Assim Mitchell (2000) esclarece que cultura é o “Conjunto de saberes, técnicas, crenças e valores que, no entanto, é entendido como sendo parte do cotidiano e cunhado no seio das relações de uma sociedade de classes”. Com essa nova noção, a cultura não está indissociada do mundo material e nem nega a objetividade desse mundo. Além disso, por essa cultura ser algo coletivo e se estabelecer nas relações sociais, ela também se diferencia dentro dos diversos contextos sociais. Para Claval:

Primeiro, ela [a cultura] parte das sensações e das percepções; segundo, a cultura é estudada através da ótica da comunicação, que é, pois, compreendida como uma criação coletiva; terceiro, a cultura é apreendida na perspectiva da construção de identidades, insiste-se então no papel do indivíduo e nas dimensões simbólicas da vida coletiva. (CLAVAL, 1997, p. 92).

Portanto, essa cultura é percebida pelo indivíduo a partir de suas noções sensoriais que vêm do mundo exterior e de representações que ele mesmo constrói dentro de si. Além disso, a comunicação se faz fundamental para que as informações sejam transmitidas entre as pessoas de diferentes gerações. Por fim, essa cultura constrói a identidade dos indivíduos e dá algum sentido a sua existência, “transmitindo e incorporando valores que os colocam em um destino comum, coletivo” (BOER, 2012).

Portanto, o interesse da ciência geográfica por essa temática de estudo, evidencia a relevância da cultura como elemento essencial para o entendimento da organização do espaço no campo de estudos da geografia, ainda que realizada em parcelas diferenciadas do globo, onde as formas de ocupação foram desiguais. Cultura e espaço ou cultura-espaço ocupam posição central nas investigações científicas desenvolvidas, entre outras ciências, pela Geografia.

Por fim, a comunicação se torna imprescindível para a transmissão e transformação da cultura em diferentes espaços, e ela acontece de diversas formas ao longo do tempo. Há séculos as pessoas compartilhavam todos os seus saberes por meio da fala e, posteriormente, pela escrita, o que gerou uma divisão daquilo que era da elite (escrita e leitura) e popular. Recentemente, a escrita e leitura foram difundidas de uma forma mais ampla pelo mundo, e outras formas de comunicação foram aparecendo como o rádio, a televisão, o telefone. Porém, aquele que será tema deste trabalho é o cinema, como também uma forma de linguagem.

2.3. GEOGRAFIA CULTURAL NO BRASIL

Claval, em seu texto “A Geografia Cultura no Brasil” (2012), contextualiza o desenvolvimento dessa abordagem a partir da década de 1930, após a chegada de uma geografia moderna no Brasil. Segundo ele, ela veio com os brasileiros que estudavam no exterior, como Carlos Delgado de Carvalho ou Everardo Backhauser. Além disso, se apresentavam, principalmente, pelas influências europeias na Geografia universitária que vem com a chegada de Pierre Deffontaines que “parte para a Universidade de São Paulo, depois para a Universidade Federal do Rio de Janeiro, ambas recém-criadas; ele é sucedido em São Paulo por Pierre Monbeig”. (CLAVAL, 2012)

Segundo o autor, o geógrafo Pierre Deffontaines pratica uma geografia cultural. Em muitos de seus textos publicados no Brasil, a cultura está presente, como o exemplo de um artigo sobre a formação das cidades brasileiras. Ele cita as igrejas que foram formadas pelos grandes proprietários, e de como elas moldaram por um bom tempo as relações das pessoas com esse espaço que estavam. Além disso, outros textos publicados na Geografia Humana como “O homem e a floresta” ou “O homem e a montanha”, evidenciam esses diferentes espaços e como as relações sociais e culturais se dão de forma diferentes em cada um deles.

Durante esse período a geografia cultural era minoritária. Essa geografia que se baseava na francesa tinha um caráter muito regional e que analisavam muito os âmbitos demográficos e econômicos e não suas especificidades culturais (CLAVAL, 2012). Com isso, aumenta-se a crítica com relação a essa abordagem e novos interesses se formam, principalmente aqueles inspirados em Pierre George, o que fomentou a quantidade de obras que havia abordagens quantitativas que vinham de uma perspectiva estadunidense. Apenas com o fim da ditadura, na década de 1980, que aparecem as “abordagens radicais” e que se escoram muito em Milton Santos. (CLAVAL, 2012)

Dessa forma, nos anos 1990 que de fato essa nova geografia cultural ganha força, tendo como um marco a criação do NEPEC (Núcleo de estudos e pesquisas em espaço e cultura), no Rio de Janeiro em 1993. E dentro desse núcleo, seguem duas linhas:

com o incentivo de Roberto Lobato Corrêa, o Núcleo vai traduzir e publicar em português textos importantes para a abordagem cultural em Geografia, de autores de língua alemã, francesa e inglesa; a partir da iniciativa de Zeny Rosendahl, o Núcleo vai consolidar os estudos da Geografia da Religião no país. (CLAVAL, 2012)

Para além disso, vale citar os temas que são recorrentes dentro da Geografia Cultural, até então. Por conta dos diversos componentes étnicos, dos diferentes modos de vida, tradições religiosas (tema que é recorrente dentro da geografia cultural), há uma vasta possibilidade dentro desse âmbito da Geografia. Claval cita os trabalhos de doutorado de Adnilson de Almeida Silva (2010) que trata sobre os povos indígenas da Amazônia e os trabalhos de Rafael Sanzio A. dos Santos (2003) sobre a distribuição das populações de origem africanas pelo Brasil.

E não apenas voltado para as questões étnicas, diversas pesquisas relacionadas à urbanização também ganham uma abordagem cultural, quando se analisam as segregações que acontecem nos espaços das cidades. “Os problemas que assolam as cidades, a prostituição, a criminalidade, o tráfico de drogas são objetos de pesquisas sérias.” (CLAVAL, 2012)

De modo complementar, é possível afirmar que, na perspectiva de uma Nova Geografia Cultural:

Partia-se do pressuposto de que a cultura era uma produção simbólica derivativa da linguagem, da comunicação em geral e dos seus significados. Nas palavras de Stuart

Hall (1997), a cultura era relativa a “significados compartilhados” que dependiam do “nosso acesso comum à linguagem” para criar o sentido. O circuito da cultura discutido por Hall dependeria do entendimento da linguagem como um sistema representacional, nos quais sinais e símbolos de diferentes tipos, visuais ou não-visuais, seriam mobilizados para influenciar ideias, sentimentos e conceitos de outras pessoas. Assim, a cultura não seria um conjunto de “coisas”, nem uma coletânea eclética da produção humana, que valorizaria as melhores formas estéticas e as manteria vivas pelo status cultural. Tampouco se via nesta concepção uma preocupação obrigatória em salientar o vínculo com a terra como base para a definição da cultura. As práticas qualificadas como cultura eram observadas como aquelas particularmente capazes de serem compartilhadas por um grupo como elementos agregadores por meio de um processo ao mesmo tempo político e estético (VALVERDE, 2024: 241-242).

Dessa forma, diversos temas estão sendo investigados pela Geografia Cultural e, como já foi dito anteriormente, as relações que se estabelecem entre a área urbana e o cinema são o foco deste trabalho. Mais do que um meio de entretenimento, o cinema se consolidou como uma linguagem capaz de construir e comunicar visões de mundo, tornando-se uma ferramenta fundamental para compreender os sentidos atribuídos aos espaços urbanos. Assim, a cidade no cinema não é apenas o pano de fundo das histórias, mas um componente ativo das narrativas que revela as contradições do território.

3. GEOGRAFIA CULTURAL E O CINEMA: REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO NO CINEMA

O cinema é produto consequente da Revolução Industrial, sendo concebido através de uma série de pesquisas, experimentos e invenções, no século XIX, de aparatos técnicos. Desde a primeira fotografia permanente (1826), de Joseph Nicéphore Niépce; o daguerreotipo (1839), de Louis Daguerre, um instrumento que acelerava a popularizava a fotografia; o experimento *The horse in motion* (1878), do fotógrafo Eadweard J. Muybridge, que consistia no registro fotográfico do galope de um cavalo com 24 câmeras estereoscópicas a 21 polegadas de distância umas das outras, registrando o movimento a cada milésimo de segundo; o cinetógrafo (1891), de William K. L. Dickson, aparelho que registrava imagens em sucessões fotográficas; até a exibição dos pequenos filmes dos irmãos Lumière em 1895. A transição de sua era pré-industrial (1895-1914) para a industrial se deu nos Estados Unidos, que, ao longo do século XX, tornaram o cinema uma indústria autossustentável. (ARANTES, 2022)

A relação que se estabelece entre os dois campos tem início na década de 1950, em trabalhos publicados na *The Geographical Magazine*. Diversas discussões começaram a surgir em relação ao cinema, em que a principal, na década de 50, foi que ele poderia ser utilizado como ferramenta pedagógica. Porém, podem ser identificadas quatro tradições de pesquisa nesse período.

A primeira, foram as “discussões que buscam avaliar a potencialidade dos filmes para o ensino de Geografia” (FIORAVANTE, 2022). Nesse movimento os geógrafos utilizavam o cinema como um espelho que de certa forma apresentava a realidade e que, dessa forma, seria ideal para a divulgação do conhecimento geográfico. Porém, havia uma posição de que o cinema não reproduzia o espaço real e que sim criava representações desses espaços, pois cada filme seria um ponto de vista particular daquele cineasta que o está produzindo.

Uma segunda tradição estava relacionada às dinâmicas econômicas dessa nova indústria que se formava: a cinematográfica. Dessa forma, era uma pesquisa voltada para os impactos econômicos e de como esse novo mercado estava se formando. Uma terceira linha de pesquisa estava voltada para a ideologia política, questões que tratam da “legitimação da ideia de Nação e o papel de Estados”, pois a partir do cinema se criavam imagens acerca de figuras políticas ou modelos políticos para ganhar legitimação dessa audiência que também

era cidadã. Por fim, a última linha estava relacionada às construções de simbolizações, significados e subjetividades que discutiam sobre temas muito amplos em relação à identidade cultural e de gênero. Além disso, questões relacionadas a iconografia da paisagem (AZEVEDO, 2009) ou perspectivas pós-modernas (HARVEY, 1993).

Pode-se destacar, dessas tradições de pesquisas, que os conceitos de espaço, paisagem e lugar estão presentes para o estabelecimento de relações entre os dois âmbitos. Porém, para ser mais específico, o principal ponto de conexão entre a Geografia e o Cinema é a construção dos espaços. A história desse conceito muitas vezes se confundiu com a própria trajetória da Geografia. Gomes (2009) aponta que, por muito tempo, a identidade científica da Geografia foi ligada à ideia de que o espaço geográfico era seu objeto exclusivo, capaz de legitimar a disciplina. No entanto, esse enfoque ignorou que outras áreas do conhecimento também estudam o espaço, cada uma com abordagens distintas.

Em um primeiro momento, dentro do Cinema, o espaço não tinha um papel de destaque dentro das obras, em que era apenas um plano de fundo para os acontecimentos do filme (FIORAVANTE, 2022). Porém, os cineastas entenderam a importância desses espaços para o desenvolvimento da trama e de como ele poderia ser utilizado para garantir a transmissão do conteúdo do filme. Dessa forma, diversas técnicas foram criadas para garantir que o espaço representado na obra tivesse papel fundamental para a trama.

No início das obras cinematográficas, vale destacar o uso desses espaços dentro das narrativas e de como eles eram filmados. Como exemplo do filme *Frankenstein* de 1910, em que a câmera é utilizada de forma fixa e, dessa forma, não existe um dinamismo para o cenário. Pode-se comparar com um modelo parecido com o teatro, em que o espectador está com uma visão fixa daquilo que está acontecendo no palco. (exemplo figura 1)

Figura 1: Frame do filme *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910)



A partir do momento de criação do movimento da câmera que surge a montagem e essa se torna essencial para a arte cinematográfica (FIORAVANTE, 2022). Além disso, com a mobilização da câmera, diversas outras técnicas são criadas como as formas de enquadramento, de planos e de ângulos dessa filmagem e que constroem novos significados para o espaço dentro do filme. Daí surge uma mise-en-scène mais elaborada, em que esse espaço dinâmico ganha um maior significado dentro do filme:

Obviamente, a mise-en-scène é mais do que um quadro de uma cena. Ela é um espaço contínuo que é posicionado, um movimento posicionado. Isso também, com certeza, coloca problematicamente a criação do espaço nas mãos do cineasta para que ele ou ela o construam como quiserem. (AITKEN e DIXON, 2006)

É possível afirmar que o cinema trabalha o espaço de diversas maneiras. Nesse meio, o espaço é um elemento essencial para a existência da linguagem cinematográfica. Observou-se que, para alcançar um impacto mais autêntico, o espaço retratado poderia ser explorado de forma mais envolvente, tornando-se parte ativa da narrativa e das ações do filme. Em vez de funcionar apenas como pano de fundo, o cenário passa a desempenhar um papel cinematográfico significativo. Isso ocorre quando os criadores recorrem a convenções narrativas para enriquecer visualmente esse ambiente, fazendo com que ele não apenas componha a cena, mas também participe da história, chegando até a se tornar um elemento temático da narrativa.

Segundo Alvarenga (2011), a montagem é o processo que organiza o espaço no cinema, criando uma rede de imagens que se desenrola ao longo do tempo. Assim, o espaço cinematográfico nasce da articulação entre os cortes e a edição, sendo construído na percepção do espectador, como também destaca Santos (2009). Moreira (2011) complementa essa ideia ao explorar o uso dos planos e ângulos de filmagem, enfatizando o papel técnico na formação do espaço. Dessa forma, os autores concentram-se mais na dinâmica das imagens em movimento do que na estrutura narrativa em si.

Somente quando a cena de fundo torna-se o primeiro plano/ator – uma *misen-scène*, um lugar dinâmico de ação, um espaço contínuo que atrai o espectador como participante, um movimento de posicionamento e posicionado – é que a convenção de narrativa cinemática torna-se relevante. (AITKEN e ZONN, 1994, p. 43).

Como já foi discutido até aqui, a representação dos espaços dentro do cinema ganha dimensões muitas vezes subjetivas e não refletem de fato a realidade que está sendo filmada. Com a intencionalidade do cineasta, esses espaços ganham diversas dimensões e se cria, portanto, na mente do espectador uma outra realidade. E se tratando dos espaços urbanos no cinema, essa lógica segue a mesma. A cidade, dentro dos filmes, também está repleta de discursos e ideologias que criam esse imaginário que é apenas uma representação da realidade. Dessa forma, o presente trabalho tenta trazer qual é a perspectiva do diretor Kleber Mendonça Filho dentro das representações do espaço que é a cidade de Recife.

Nessa perspectiva, os filmes do Kleber trazem uma nova realidade, pois essas imagens representadas em seus filmes não são apenas meras gravações feitas pela sua lente, mas sim cidades imaginárias. Isso se revela a partir daquilo que é filmado, pois a escolha do ângulo, do ponto de vista da câmera, das edições feitas na pós produção e também do ponto de vista do espectador, propõe sempre um sentido para aquele espaço retratado.

A cidade cinemática assim não é apenas uma gravação direta de uma cidade física, mas a qual, gravada da realidade, adquire sentido através do movimento, através da montagem, através de seu espaço narrativo, transformando-se em uma cidade imaginária (COSTA, 2000, p.23).

Porém, vale destacar que essa representação que ocorre nos filmes não torna essa imaginação separada da materialidade. Nessa dinâmica, o real é construído a partir da realidade fundida a “fantasia”. Com a representação de Recife nos filmes do Kléber Mendonça, os aspectos concretos da cidade estão presentes no filme, mas carregados de valores simbólicos e que refletem a realidade na perspectiva do diretor. O conceito de cenário se adequa perfeitamente à análise desses espaços, justamente porque eles ambientam a cena na qual a sociedade vive e se exhibe.

Esse artigo pretende discutir dentro da perspectiva de que as representações que se estabelecem dentro do cinema não são meros reflexos da realidade, pois as lentes não apresentam aquilo que de fato está dado na realidade. A partir do olhar de cada cineasta há uma intencionalidade daquilo que se quer transmitir para o espectador, seja a partir do enredo do filme, ou pelos sons que são apresentados ou pela imagem que é exibida na tela do cinema.

4. CENÁRIO

Para discutir o conceito de cenário, faz-se a análise dos artigos desenvolvidos pelo Paulo César da Costa Gomes, destacando como esse termo, amplamente utilizado em outras áreas como teatro e cinema, passou a ser apropriado pela geografia para compreender a organização do espaço e as representações culturais. Dessa forma, a imagem aparece como tema fundamental a ser explorado, pois o caminho que o autor percorre para entender a relação entre imagem e cinema “apareceu através da pesquisa que tinha como objeto central o espaço público e a cidadania.”(GOMES, 2008)

De acordo com o autor:

Ao introduzirmos aqui a ideia de cenário, procuramos chamar a atenção para a dupla dimensão dessa dinâmica que pretendemos analisar e compreender: uma dimensão física e uma dimensão comportamental. Constatamos que, em português, cenário indica o conjunto de elementos que criam o lugar onde ocorre uma ação dramática. Já em francês, a mesma palavra, scénario, corresponde à trama ou ao desenvolvimento previsto de um conjunto de ações, como uma sequência de planos de uma montagem de uma peça ou de um filme, seu enredo ou argumento. (...) Nossa intenção, a partir do conceito de cenário, é reconectar a dimensão física às ações, ou ainda, associar os arranjos espaciais aos comportamentos e, a partir daí, poder interpretar suas possíveis significações. Os cenários da vida pública são assim, concomitantemente, os lugares onde se celebra a vida urbana e a linguagem pela qual se identifica um tipo de urbanidade particular (GOMES, 2008: 10-11).

O autor parte de duas constatações, em que a primeira está relacionada ao fato da vida pública precisar de um meio físico para acontecer e que tenha um “estatuto público”, que ele vai chamar de publicidade, onde José Pedro Machado, no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, mostra que a forma publicidade, derivada de público, já existia no século XVI, apresentando o sentido daquilo que se mostra aos outros, ao público. E esse espaço que ocorre essa dimensão pública, o autor chama de cena:

Ora, é fácil perceber que o fenômeno que caracteriza essa dimensão pública se constrói como uma cena. Aliás, comumente nos referimos a uma “cena pública”, uma cena que é, simultaneamente, representação e presentificação. Representação do homem público e presentificação na ação do cidadão, construindo e exercitando sua cidadania cotidianamente. Assim sendo, os espaços públicos são

concomitantemente o palco e o enredo da vida pública e democrática na modernidade. (GOMES, 2008)

A outra constatação feita pelo autor é de que alguns espaços tomam para si essas cenas, são nesses espaços que diversos dos desdobramentos da dimensão pública acontecem. Com isso, esses espaços centrais concentram uma grande carga de simbologia e identidades, e isso é possível, em grande parte, pelas imagens. E aqui as imagens que apresentam nosso foco são aquelas que se expressam pelo caráter visual, apenas.

Nesse momento, o debate sobre a realidade e a representação dela volta a ser uma dimensão importante para compreender aquilo que se revela na intencionalidade das imagens. Porém, um pensamento ainda muito difundido é aquele que utiliza a imagem para representar o real da forma mais fidedigna possível, afirmando que quanto mais próximo da realidade esta representação está, maior valor de verdade ela tem. Esse pensamento está muito atrelado ao positivismo, de tentar alcançar a verdade através daquilo que está próximo ao real. Por isso que buscam em fotos, mapas, filmes, pinturas essas representações como um dado a ser utilizado. (GOMES, 2008)

Porém, a imagem, que é essa representação, não espelha o real e sim cria uma nova dimensão de realidade:

O que podemos dizer de qualquer forma é que as representações criam seus sistemas, quadros próprios, carregados das tintas de cada momento e embebidos nos contextos de cada lugar ou grupo social. As representações expressam escolhas a partir de princípios de significação que lhes são próprios, e que são também transitórios, ambíguos e polimorfos ou como gostamos de dizer atualmente, complexos. (GOMES, 2008)

Voltando um pouco para a origem da palavra cenário, segundo os dicionários etimológicos de Silveira Bueno (1964), Antônio Geraldo da Cunha (1982) e José Pedro Machado (1987), a palavra "cenário" tem origem no latim tardio *scaenarius* ou *scenarius*, transmitida ao português por meio do italiano *scenàrio*. A etimologia remonta ainda ao grego *skéné*, que significava "a parte do palco onde atuavam os atores". Portanto, sua origem remonta a esse espaço utilizando como plano de fundo de uma cena do teatro e que, fazendo uma aproximação para o campo da Geografia, pode-se comparar o cenário com a paisagem.

Gomes (2008) apresenta o conceito de cenário como uma chave interpretativa que permite articular Geografia e cinema, abordagem que adotamos como referência nesta reflexão. Segundo o autor, o cenário desempenha o papel de evidenciar as representações espaciais e suas conexões com a estrutura narrativa, sendo essencial considerar todos os elementos ligados à organização do espaço, já que esses contribuem para o significado da trama. Como afirma o próprio autor, “(...) queremos a partir da palavra cenário reconectar a dimensão física às ações, ou, em outras palavras, queremos associar os arranjos espaciais aos comportamentos e, a partir daí, poder reinterpretar suas possíveis significações.” (GOMES, 2008)

5. OBRAS DO DIRETOR KLEBER MENDONÇA FILHO

6.1. RETRATOS FANTASMAS (2023)

No documentário "Retratos Fantasma", dirigido por Kléber Mendonça Filho, o Cinema assume o papel de uma carta de amor à cidade natal do cineasta, Recife. Através de uma narrativa íntima e nostálgica, o filme explora as transformações da cidade desde os anos 60 até os dias atuais, utilizando imagens caseiras e registros pessoais. Mendonça Filho compartilha sua relação profunda com lugares que marcaram sua vida, como sua casa, ruas e cinemas, juntando as memórias pessoais e coletivas.

O filme investiga temas como memória, história, perda e o impacto do tempo sobre o espaço urbano, ao mesmo tempo em que denuncia o declínio e a gentrificação de certas áreas de Recife, especialmente o centro da cidade. Os cinemas de rua, agora substituídos por igrejas e edifícios padronizados, são símbolos da modernização que esvazia o passado e a cultura local. Mendonça Filho reflete sobre como o Cinema preserva essas lembranças e se torna um elo entre o passado e o presente, ao trazer de volta à vida lugares, pessoas e momentos que se perderam com o tempo.

Com uma abordagem poética e crítica, "Retratos Fantasma" revela o poder do Cinema de reviver memórias e lutar contra o esquecimento em uma cidade que enfrenta as consequências do progresso desenfreado.

1ª Parte: O Apartamento de Setúbal

Figura 2: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)



O filme inicia com uma fotografia de Alceu Lacerda, da Paróquia Nossa Senhora de Boa Viagem, zona sul de Recife, nos anos 60. Nesta fotografia fica evidente uma Recife antiga, em que ainda há muita área arborizada e pequenos prédios. Kléber Mendonça destaca que, na esquina próxima da igreja, há o Hotel Boa Viagem, que foi muito marcante para a região e que foi demolido na década de 2000. Além disso, na década de 70, a família do diretor foi morar na região próxima à praia, em que antes era mangue.

Com relação ao bairro de Boa Viagem, pode-se destacar que a partir da década de 1950, iniciou-se a especulação sobre o potencial imobiliário da Zona Sul do Recife, liderada pela iniciativa privada que passou a ocupar áreas públicas. Na década de 1960, as ocupações de baixa renda no bairro de Boa Viagem tornaram-se alvo de disputas pelo mercado imobiliário, impulsionadas pelo aumento da valorização fundiária na região (VIEIRA, 2020).

Dessa forma, todo esse processo foi intensificando a urbanização da região de Boa Viagem e, como consequência, resultou na apropriação dos terrenos por pessoas socialmente e economicamente mais ricas e que causou a expulsão de comunidades carentes dessa região próxima a praia.

Em seguida, Kléber Mendonça destaca o prédio em que morou: “apartamento 102, edifício Pioneiro, número 207, na rua José Moreira Leal, bairro Setúbal, no Recife”. Local que é apresentado como sendo o utilizado em diversas filmagens do diretor ao longo de sua vida. Portanto, o primeiro momento do filme destaca um olhar subjetivo desse espaço em que foi a vida de Kléber, evidenciando a importância de seu apartamento, de sua rua e de seu bairro. Para isso, diversas filmagens dos antigos filmes, fotografias antigas de sua casa e de sua família e filmagens atuais também são mostradas. Sempre com planos médios e planos

gerais que mostram apenas esse pequeno espaço, mas que carrega grande carga subjetiva do diretor.

Na década de 2000 diversas reformas foram realizadas em sua casa. Segundo o diretor: “nesses anos todos eu fui vendo como o tempo vai alterando os lugares”. E conforme o tempo vai passando, mais filmagens são realizadas nesse espaço, de 10 a 13 filmes apresentam o seu apartamento, em mais de 20 anos. Kléber já filmou a casa por todos os ângulos possíveis e sempre utilizou diversos elementos que aconteciam dentro e fora de sua casa, como exemplo do cachorro de seu vizinho e até mesmo o cupim (que posteriormente virou tema de *Aquarius*) que tomou conta da casa ao lado. Além disso, fica evidente que conforme os anos passaram mais prédio aparecem ao fundo de suas filmagens. A verticalização de Recife aconteceu de maneira intensa.

Vale ressaltar que Kleber Mendonça Filho costuma trazer esse aspecto da verticalização em uma perspectiva negativa em seus filmes. Isso se dá pela constante modificação da paisagem, que o diretor tanto preza em suas obras, e por conta da especulação imobiliária que se apresenta dentro desse contexto. Uma Recife que antes mantinha a sua história, hoje vai se modificando por conta do capital.

Figura 3: Frame do filme *Retratos Fantasmas* (Mendonça Filho, 2023)



2ª Parte: Os Cinemas do Centro de Recife

que tinham na cidade de Recife, como o cinema Veneza e o cinema Moderno, que são apresentados mais à frente.

Figuras 5 e 6: Frames do filme Retratos Fantasmas (Mendonça Filho, 2023)



As fotografias acima (figuras 5 e 6) apresentam o Cine Art-Palácio, inaugurado em 1940, com o filme alemão “Noites Andaluzes”. Segundo Kléber, esse cinema foi projetado pela UFA (Universum Film AG) que foi um grande estúdio cinematográfico utilizado pela Alemanha Nazista. Dessa forma, Recife foi palco da propaganda nazista por conta da proximidade que Getúlio Vargas havia com o partido nazista. Apenas após a segunda guerra o cinema foi abandonado pelo projeto nazista.

Por mais que tenha sido assumido posteriormente pela Art-Films, na década de 1970 houve uma grande queda de público e aos poucos foi decaindo a qualidade do cinema e pouco foi feito para a manutenção do prédio. Kléber afirma que, nos anos 70, essa região foi perdendo o dinheiro e ele foi transferido para a zona sul em Boa Viagem. E em uma conversa com um antigo trabalhador do Cine Art-Palácio, “Seu Alexandre”, foram encerradas as

atividades em 1992, com uma última sessão feita por ele dizendo que foi “fechar com a chave de lágrimas” o cinema. Por baixo, mais de 30 milhões de pessoas passaram por esse cinema em mais de 50 anos.

Figura 7: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)



Figura 8: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)



O edifício Alfredo Fernandes (figura 8), localizado em Recife, foi um importante centro de distribuição de filmes na região Norte e Nordeste do Brasil. Nos seus corredores, abrigava um vasto acervo de filmes, incluindo cópias de grandes produções dos estúdios de Hollywood, que eram enviados para abastecer os cinemas locais. Uma central de cópias

operava no edifício, garantindo que as salas de cinema da região pudessem exibir as últimas novidades do cinema mundial. No entanto, com a chegada da internet e a digitalização do mercado audiovisual, o edifício foi fechado na década de 2000, e grande parte de seu precioso acervo foi descartada.

Além dos cinemas já mencionados, o diretor apresenta rapidamente sobre o Cinema Moderno, que hoje se tornou um mercado. E também apresenta o Cinema Veneza, sob a propriedade de Luiz Severiano Ribeiro Julio, inaugurado em 1970, e que apresentava um espaço muito mais elitista. Porém, suas atividades foram encerradas já em 1998, e hoje estão realizando obras para a criação de um mini shopping dentro das estruturas do cinema que não foi alterado.

Ao longo do filme fica evidente o quanto o diretor quer mostrar esse cenário que se modifica conforme o capital vai saindo do centro e passando para outras regiões. As cenas que contrapõem o passado e o presente mostram essa relação, que o passado de Recife e a cultura que ali foi formada a partir dos cinemas pouco importa para aqueles que detém o capital. Porém, para aqueles que nasceram e cresceram nessa região, as modificações dos espaços ficam nítidas, e daí que nasce o filme Retratos Fantasma, para que o diretor possa mostrar ao público a Recife que existe no imaginário de muitos que ali residem.

Figura 9: Frame do filme Retratos Fantasma (Mendonça Filho, 2023)



3ª Parte - Igrejas e Espíritos Santos

O Cinema São Luiz, ao longo de seus 70 anos de existência, recebeu cerca de 50 milhões de espectadores, consolidando-se como um dos mais importantes espaços culturais de Recife. Acima do cinema, localiza-se o edifício Duarte Coelho, ambos construídos no local onde, até 1952, estava uma igreja anglicana datada de 1838. Esse processo de substituição ilustra as transformações urbanas e culturais da cidade ao longo do século XX. Porém, um fenômeno do final do século XX e início do século XXI, foi a criação de igrejas nos espaços em que eram diversos cinemas de Recife. Então, enquanto muitos cinemas foram posteriormente convertidos em igrejas, mantendo suas salas praticamente intactas, o Cinema São Luiz resistiu a esse tipo de reconfiguração. Hoje, ele permanece como uma sala pública, de caráter não comercial, desempenhando um papel distinto no cenário cinematográfico e cultural da cidade.

Figura 10: Frame do filme Retratos Fantasmas (Mendonça Filho, 2023)



6.2. O SOM AO REDOR (2012)

O Som ao Redor é um filme brasileiro de 2012, dirigido por Kleber Mendonça Filho. A obra é uma análise crítica da classe média no Recife, explorando temas como violência, desigualdade social e as complexas relações entre moradores de uma rua de classe média.

A história se passa em uma rua de classe média da cidade, onde a rotina dos moradores é alterada com a chegada de uma milícia que oferece "segurança" para a vizinhança. O filme acompanha os dramas pessoais e as tensões sociais dos personagens, como João, um corretor imobiliário, e Bia, uma dona de casa que lida com problemas familiares e com o incômodo barulho do vizinho. Conforme o filme avança, as histórias que parecem não se relacionar começam a se interligar.

Figura 11: Frame do filme O Som ao Redor (Mendonça Filho, 2012)



Figura 12: Frame do filme O Som ao Redor (Mendonça Filho, 2012)



O filme inicia com uma série de fotografias antigas, preto e branco, que se caracteriza como um prólogo, em que há uma grande fazenda e o encontro de um homem de terno com uma senhora (figura 11). Além disso, há também uma fotografia de diversas pessoas reunidas levantando suas enxadas e outros objetos de trabalho (figura 12). Dessa forma, apresenta-se

um compilado de fotografias da vida no campo e a um tempo indefinido, localizado no passado. Ao mesmo tempo, escutamos uma marcha, em velocidade moderada, com ênfase no ritmo e nos golpes de percussão, gerando uma certa tensão.

Após essa sequência de fotografias há um corte de cena e aparecem duas crianças, uma garota andando de patins e um garoto andando de bicicleta. Nessa cena, o diretor apresenta todo o cenário que será palco da trama, uma Recife que não é mais aquela apresentada pelas fotografias. Agora, o filme se passa em 2010, e a Recife apresentada será aquela formada por prédios, grades, pelas máquinas. E toda essa cena se conclui com um carro em uma rua movimentada, segundos antes de uma inesperada colisão, que coincide com o ápice da tensão provocada pela música que antes já estava presente.

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, 2013)

Figura 13: Frame do filme O Som ao Redor (Mendonça Filho, 2012)



Com o fim desse prólogo, o filme inicia a apresentação daquelas personagens que serão de suma importância para a trama. A partir desse momento, diversos cenários mais restritos são apresentados, como as casas dos moradores, o quarto em que se constroem os diálogos e, progressivamente, as ruas que serão palco dos acontecimentos posteriores.

O primeiro personagem apresentado é Bia, que trabalha cuidando da casa e dos filhos. Nesse momento, o que sabemos de Bia é que ela está há um tempo incomodada com o cachorro que mora na casa ao lado e que tira suas noites de sono e, dessa forma, utiliza um pedaço de carne para colocar um sonífero e joga para o lado do vizinho. Em uma cena posterior, Bia desce para receber uma televisão nova que seu marido comprou e é atacada pela sua vizinha que tem ciúmes de Bia. Portanto, o filme já se inicia com diversos conflitos que são do cotidiano dos personagens, e eles parecem se proteger de dentro de suas casas.

Em seguida, o filme apresenta os personagens Sofia e João, que acordam no apartamento dele e são surpreendidos pela empregada que acaba de chegar. No momento em que Sofia desce para ir embora nota que a janela de seu carro está quebrada e que roubaram o rádio, indicando ainda mais relações de perturbação no bairro. João desconfia que seu primo, que também é neto de Francisco, “dono da rua”, tenha roubado o som de Sofia, pois ele já apresentava um histórico de roubos na rua.

Figura 14: Frame do filme O Som ao Redor (Mendonça Filho, 2012)



A cena acima (figura 14) retrata um momento da história em que João está apresentando um apartamento para uma mulher e sua filha. João trabalha como vendedor para o seu avô, que é dono da maior parte dos imóveis do bairro. Nesse momento, há uma utilização da câmera para retratar diversos elementos, que podemos chamar de plano aberto, com uma sequência da garota abrindo a porta da varanda e observando uma quantidade vasta de prédios que estão na sua frente. Porém, vale ressaltar também que nesse momento um menino que mora em uma residência ao lado, um espaço muito mais humilde do que o

condomínio, perde sua bola que passa pelo muro. Destaca-se, portanto, o contraste que existe entre moradias até mesmo do próprio bairro.

Observamos nas cenas o horizonte de edifícios que nos impede de contemplar o mar ou o entardecer; ou quando vemos os diversos apartamentos que João, um corretor de imóveis, percorre ao oferecê-los aos seus clientes. Ao seguirmos os seguranças pelas ruas, nos deparamos com a barreira de muros e cercas elétricas que delimitam o espaço público do privado, a rua da propriedade, além das diversas cenas onde os residentes são vistos atrás das grades que guardam as portas e janelas. Essa questão é expressa em belos enquadramentos que destacam os corpos dos personagens em primeiro plano, contrastando com os imensos edifícios ao fundo.

Na sequência, João participa de uma reunião de condomínio. Durante a conversa, o síndico sugere, de forma velada, que o porteiro está envelhecido e cochila durante o expediente. As dinâmicas de poder e os pequenos abusos das relações assimétricas do dia a dia ganham novos contornos nos ambientes dos condomínios urbanos. Esses encontros se transformam em espaços onde afloram tensões sociais e formas sutis — ou nem tanto — de violência simbólica e institucional, revelando os conflitos de classe. A reunião, então, deixa de ser apenas administrativa e se transforma em um palco onde a classe média exerce, com severidade, seu julgamento moral sobre esse trabalhador.

Um plano aberto revela as vastas e vazias terras de um antigo engenho, onde uma estrada de terra leva até uma casa simples, diante da qual Francisco está parado. Durante o almoço, em que João e Sofia estão presentes, o avô manifesta o desejo de ver o neto se casando com ela. Sofia, por sua vez, resiste ao papel tradicional que esperam dela, não quer se unir a João apenas por seu status financeiro.

Cães se alimentam de restos na sala de jantar, os móveis mostram sinais do tempo, e não há vestígios de riqueza. Juntos, caminham pelos corredores de uma casa-grande em ruínas, ouvindo os passos pesados do avô no andar superior, visitando a escola das crianças e explorando os destroços da antiga moenda de cana, onde as máquinas jazem abandonadas. O cenário denuncia o declínio de um modo de vida rural, indicando uma transição para novas dinâmicas sociais que se desenrolam no espaço urbano. Em seguida, uma clássica cena que é conhecida no cinema brasileiro ocorre (figura 15), em que:

“João, Sofia e Francisco gritam e divertem-se numa cachoeira. De repente, a água vira sangue. Sangue jorrado da antiga opulência escravocrata acentua

que a violência da instituição engenho está ali presente.” (GONÇALVES, 2020)

Figura 15: Frame do filme O Som ao Redor (Mendonça Filho, 2012)



Além dos personagens já apresentados, surgem aqueles que trarão uma nova dinâmica para o filme, Clodoaldo e seu amigo, que estão oferecendo vigilância para a rua. Ambos passam de casa em casa oferecendo essa segurança alegando que o bairro já não está mais seguro como antes. Dessa forma, Francisco os convida para seu apartamento para intimidá-los, comentando que o segurança que acompanha Clodoaldo, que é cego de um olho, se assemelha a Lampião, e que como ele irá cair. O homem responde a altura ao dizer que antes de morrer Lampião levou muitos com ele. Aqui se constrói a tensão do filme e a luta que há desses trabalhadores contra esse “senhor do engenho”.

Ao fim do filme, as vidas de todos personagens se entrelaçam no momento final em que Francisco convida Clodoaldo e seu irmão para irem até sua casa com a intenção de contratá-los como seus seguranças particulares. Teme por sua vida após o assassinato de seu capataz, que acredita ter sido motivado por vingança. Nesse momento, os dois mencionam o dia 27 de abril de 1984, uma data que inicialmente não desperta lembranças em Francisco, mas que logo o faz reconhecer quem eles são: os filhos de Antônio. Eles o relembram de que, por causa de uma disputa envolvendo uma cerca, seu pai foi morto. Quando acontecem os disparos que executam Francisco, a família de Bia está acendendo fogos de artifício em uma

forma de tentar assustar o cachorro que os perturbam todas as noites, abafando o som dos disparos. Com isso, o filme revela que:

a derrota da luta política (não só) dos camponeses e o fim das perspectivas de futuro [...] determinaram o advento do Brasil contemporâneo, cujos sistemas de poder, mantendo e aprofundando desigualdades, sem justificar crimes das classes dominantes e do capital, fomentam vinganças pessoais, temores das classes média e alta, e não anunciam horizontes de transformação ou novas formas de organização política. (RABELLO, 2015)

Portanto, o filme que é chamado “O Som ao Redor” pode ser analisado pelas suas relações com o cenário que está estabelecido, não apenas pelo som que é seu foco. Todos os contrastes que são estabelecidos entre o rural e o urbano, a partir das imagens, que compõem a trama de violência e vingança. São as imagens retratando a diferença do passado e o presente do bairro que dão a dimensão de luta de classes dentro do filme.

O filme parece-me composto por uma série de pequenos atos de amor, ódio, pequenos conflitos de carinho, desprezo e múltiplas vinganças, algumas pequenas, outras maiores, um pouco como a própria vida. Tudo isso situado numa área construída que parece privilegiar o desejo de manter as pessoas fora, através do medo, que é algo realmente triste. (Mendonça Filho, 2012)

Figura 16: Frame do filme O Som ao Redor (Mendonça Filho, 2012)



6.3. AQUARIUS (2016)

O filme "Aquarius" acompanha Clara, uma jornalista aposentada, viúva e mãe de três filhos adultos, que vive sozinha em um apartamento em frente à praia de Boa Viagem, no Recife. O edifício onde mora foi construído nos anos 1950 e é o último imóvel ainda ocupado, pois todos os outros apartamentos já foram comprados por uma construtora interessada em demolir o prédio para erguer um novo empreendimento imobiliário. Clara resiste às constantes investidas da empresa, liderada por Diego Bonfim, neto do dono da construtora.

A construtora utiliza diversas estratégias para persuadir Clara a vender seu apartamento, desde abordagens amistosas e informais até métodos de intimidação, como a realização de festas barulhentas e eventos religiosos no prédio. Mesmo diante dessas pressões crescentes, Clara mantém sua postura firme, defendendo não apenas seu lar, mas também suas memórias e seu vínculo com o espaço que habitou por toda a vida. O conflito culmina em ações extremas por parte da construtora, evidenciando a tensão entre o progresso imobiliário e a preservação das histórias pessoais.

Figura 17: Frame do filme Aquarius (Mendonça Filho, 2016)



O filme começa despertando um sentimento de nostalgia, com imagens de arquivo capturadas pelo fotógrafo Moacir Lacerda, mostrando a praia de Recife no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Naquela época, a paisagem costeira ainda não era dominada pelos imponentes arranha-céus que viriam a modificar o cenário. Ao som de "Hoje" (1969), canção de Taiguara (1945-1996), um ícone da resistência durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985), cujas 68 músicas foram censuradas pelo regime, o passado ganha vida na tela.

O filme apresenta o cenário e a protagonista de maneira clássica: a praia, que será um local de descanso e renovação de energia para a personagem, com seus arrecifes resistentes às ondas. A música desempenha um papel importante na vida de Clara, marcando momentos de prazer, serenidade e tensão, além de destacar sua relação afetiva com a família. A personagem é introduzida em detalhes, desde o passado (1980) até o presente (2015), até os 26 minutos do filme, quando o conflito central é apresentado.

Em seguida, os personagens vão ao edifício Aquarius, onde acontece a festa de 70 anos da tia Lúcia, uma figura importante na vida de Clara, de quem ela herdou o apartamento onde vive com o marido e os filhos. Mendonça Filho utiliza lentes anamórficas, filtros de luz e uma reconstituição cuidadosa da época para criar o ambiente de uma festa familiar de classe média, com o apartamento cheio, alegria e música.

Durante a festa, o marido de Clara, Adalberto, menciona sua recente recuperação de um câncer, destacando seu cabelo curto, mencionado no título do primeiro ato do filme. Clara

e tia Lúcia se abraçam, emocionadas, e todos dançam ao som de Gilberto Gil. A imagem do apartamento cheio é então sobreposta pela visão do mesmo local vazio, agora mobiliado de forma moderna, revelando a passagem para o presente, com a música diegética continuando em 2015.

Clara, agora interpretada por Sônia Braga, aparece na sala olhando para a praia através da janela, sorrindo. Ela solta o cabelo e faz alongamentos enquanto conversa com Ladjane, a empregada doméstica, que prepara o almoço. Mendonça Filho reapresenta Clara com 65 anos, destacando sua longa cabeleira e a importância da vista para o mar a partir de seu apartamento, que será o cenário central do filme.

O conflito se manifesta quando Clara está deitada na rede, em um plano que destaca seu rosto em primeiro plano e o mar ao fundo. Nesse momento, o jovem empresário Diego aparece na praia tirando fotos do edifício, introduzindo a tensão (Figura 18). A cena é filmada com um efeito ótico de foco dividido – conhecido como "split focus" ou "dioptro de campo cindido", como mencionado por David Bordwell (2013) – que permite manter ambos os personagens em foco, apesar da diferença de profundidade e tamanho no quadro. Essa técnica sugere o início do problema de Clara com a construtora Bonfim, que deseja tirá-la de sua casa (ANDRADE, 2017).

Figura 18: Frame do filme Aquarius (Mendonça Filho, 2016)



Após isso, inicia-se a "Parte 2 – O Amor de Clara", que aprofunda o conflito e revela as principais conexões afetivas da protagonista. Apresenta-se seu sobrinho Tomás, com quem compartilha uma paixão pela música, além de seu irmão Antônio e sua cunhada Fátima, que a

apoiam incondicionalmente. O diretor critica o avanço da especulação imobiliária sobre o Recife ao alterar a paisagem real, utilizando uma panorâmica sobre a ponte do Pina, na qual remove digitalmente as "Torres Gêmeas" do Cais de Santa Rita, construídas sob forte oposição pública no bairro de São José (ANDRADE, 2017).

A "Parte 3 – O Câncer de Clara" começa com a protagonista pedindo que o prédio seja pintado de branco. Ana Paula surge para deixar o filho sob os cuidados da avó, e Clara o leva para um passeio. Enquanto isso, Ladjane percebe uma movimentação incomum dos funcionários da construtora no edifício. A cena corta para Clara mostrando ao neto a capa do livro Os Três Porquinhos, comentando que não gosta da história porque “a casa cai”. Em seguida, escolhe Chapeuzinho Vermelho, mencionando que "o lobo mau come a vovó", fazendo alusão ao seu conflito com o prédio, prenunciando algo negativo. Ladjane se assusta ao ver um funcionário da construtora subindo por uma escada até a janela. Quando Clara volta, encontra um grupo de religiosos nos corredores, que a ajudam a subir as escadas com o carrinho de bebê, o que a faz sentir que está sendo cada vez mais pressionada. Ladjane a alerta sobre colchões queimados na garagem, o que leva Clara a confrontar Diego. Nesse momento, ambos deixam de lado a cordialidade e começam uma discussão direta, com Clara lutando para controlar sua raiva:

“É impressionante o que se diz de falta de educação, sempre se referindo a gente pobre, mas falta de educação não está em gente pobre. Está em gente rica e abastada como você... Gente de elite... que se acha privilegiada, que não entra em fila... Gente como você que fez curso de business, mas não tem formação humana, não criou caráter... O seu caráter é o dinheiro... Eu vou repetir, e não estou brincando. Eu só saio daqui morta”. (Mendonça Filho, 2016)

No final do filme "Aquarius", Clara caminha pela rua e, ao se abaixar para pegar os brinquedos de seu neto, encontra dois homens que revelam ter realizado uma tarefa a mando da construtora. Em seguida, a tensão aumenta quando bombeiros, incluindo Roberval, derrubam uma porta e descobrem colônias de cupins nas paredes do prédio. Clara se dirige à construtora com Cleide, Tomás e seu irmão Antônio, decidida a confrontar o esquema de corrupção. Ao chegar, entrega um documento encontrado anteriormente, que simboliza sua resistência. A catarse acontece quando Clara abre uma mala contendo tábuas com os cupins, afirmando: “Eu prefiro dar um câncer, em vez de ter um,” e bate as tábuas na mesa da reunião, ecoando sua determinação. O filme termina com uma imagem do edifício, em câmera inclinada, sugerindo sua instabilidade.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, fica evidente o quanto o cenário, dentro dos filmes do diretor Kleber Mendonça Filho, faz parte da trama, não apenas como um plano de fundo, mas para trazer uma perspectiva do diretor para a criação dessa representação de Recife. Como já dito anteriormente, o cenário desempenha o papel de evidenciar as representações espaciais e suas conexões com a estrutura narrativa, sendo essencial considerar todos os elementos ligados à organização do espaço, já que esses contribuem para o significado da trama.

A partir das imagens do filme *Retratos Fantasmas*, pode-se observar que a ideia do diretor era de mostrar ao telespectador uma Recife que ele visualiza. Ele inicia mostrando o mundo dentro de sua casa no início de suas filmagens e de como esse espaço foi se alterando, ao mesmo tempo que a cidade toda também se modifica. O cenário que ele expressa em seu filme é de nostalgia e muito sentimento, que apenas para ele tem significado, mas que o cinema exerce a função de mostrar esse significado para todos que assistem e, de certa forma, os aproxima da realidade que existe apenas para o diretor.

Já em *o Som ao Redor*, Kléber foca nas relações de luta e violência que existem no ambiente urbano de Recife, combinando com aquele que já existiu (e ainda existe) no ambiente rural. A partir dos planos abertos fica clara a intenção do diretor de retratar os espaços urbanos que foram modificados pelo capital em forma de gentrificação. E de como o passado ainda é muito presente, expresso na forma de conflitos em pequenas e grandes escalas. Aqui o foco está atrelado apenas a um bairro de Recife, mas ele já diz muito sobre as dinâmicas da cidade em sua totalidade.

Por fim, o filme *Aquarius* volta a trazer a dinâmica da gentrificação como um ponto importantíssimo na filmografia de Kleber Mendonça Filho. Uma disputa que há por um prédio se desdobra em diversos tipos de conflitos que movem o lado sentimental do diretor, que apresenta um grande preciosismo pelo passado que deve ser preservado. O cenário ajuda a entender toda a carga emocional que há no filme e de como a paisagem de Recife vem se alterando nas últimas décadas.

O que o diretor quer apresentar em seus filmes é de como uma cidade rica culturalmente e historicamente está perdendo seu espaço pela expansão do capital. Onde a segregação e desigualdade são retratadas por imagens que parecem tão simples, mas que expressam o que vem acontecendo, não apenas em Recife, mas em diversas cidades que cresceram ao longo das últimas décadas. Pode-se observar pelos filmes do Kleber que esse

crescimento não está ligado a melhorias das condições da população, apenas na ampliação da pobreza em diversas áreas e manutenção das riquezas da burguesia que ali reside.

Desejo uma cidade onde a cultura estabeleça o estado de espírito da cidade. E eu desejo uma cidade onde o mercado não domine o estado de espírito da cidade. Acho que o mercado pode existir e faz parte da sociedade, mas o mercado não pode estabelecer o batimento cardíaco da cidade e acho que é isso que acontece em muitas cidades do mundo, brasileiras e tem acontecido com o Recife. “O mercado decidiu que o centro da cidade não é mais interessante.” Não, alguém precisa ignorar isso. “O mercado decidiu que o lugar para passear é o shopping center.” Isso não pode acontecer. “O mercado decidiu que o lugar para ver filme é o multiplex.” Isso não pode acontecer. A gente deveria ser capaz de somar coisas, não de aniquilar coisas para o mercado poder se aproveitar. E a cidade precisa ter uma governança humana. Porque a cidade é para muita gente, não é para uma tribo especial. Então, essa é a cidade que eu quero. (Mendonça Filho, 2023)

Essa entrevista do diretor Kleber Mendonça Filho diz muito sobre as intenções que existem em seus filmes, que estão relacionadas com essa expansão do mercado que vem dominando a cidade de Recife (não apenas ela) e acabando com esse “espírito da cidade”. Pois é na cidade de Recife, para o autor, que estão as vivências, as pessoas e a cultura que dão vida a esse espaço. A sua filmografia, por mais que não traduza exatamente o que seria uma cidade ideal para o diretor, confirma aquilo que ele não quer para Recife: a expansão do capital que acentua as desigualdades e apaga as histórias.

8. REFERÊNCIAS

- AITKEN, S; DIXON, D. **Imagining geographies of film**. Erdkunde, v. 60, n. 04, 2006.
- AITKEN, S; ZONN, L. **Re-representing the place pastiche**. In: AITKEN, S; ZONN, L. Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film. Maryland: Rowman & Littlefields Publishers, 1994.
- ALVARENGA, A. L. **A geografia criativa do cinema: o papel da montagem na construção dos espaços filmicos**. Espaço Aberto, v. 01, n. 02, 2011.
- ARANTES, N. **O cinema como forma de representar o espaço urbano e de construir imaginários geográficos**. Terra Livre, [S. l.], v. 1, n. 58, p. 287–311, 2022. DOI: 10.62516/terra_livre.2022.2286. Disponível em: <https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/view/2286>. Acesso em: 20 maio. 2025.
- AZEVEDO, Ana Francisca. **Geografia e Cinema**. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. Cinema, Música e Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- BOER, Gabriela Laurito. **Geografia cultural e cinema: possibilidades de análise do espaço geográfico no filme Adeus, Lênin!**. 2012. 73 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Geografia) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Câmpus Experimental de Ourinhos, 2012.
- CAETANO, Jessica Nene. **Contribuições teóricas sobre geografia cultural: A evolução do conceito de cultura**. Rio Claro, v. 38, n. 2, p. 243-258, mai./ago. 2013.
- CLAVAL, P. **A Volta do Cultural na Geografia/ Paul Claval**. Mercator – Revista de Geografia da UF, ano 01, número 01, 2002.
- CLAVAL, P. **A Geografia Cultural/ Paul Claval**. Tradução: Luís Fugazzola Pimenta, Margareth de Castro Afeche Pimenta. – 4. ed. rev. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.
- CORRÊA, L, R. **Carl Sauer e a Escola de Berkeley/ Roberto Lobato Corrêa**. In: CORRÊA, L, R. ROSENDAHL, Z (org). Matizes da Geografia Cultural/ Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendhal. – Rio de Janeiro: edUERJ, 2001.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Apresentação: Geografia Cultural: um século.** In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). Geografia cultural: um século. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2000. p. 9–14.

COSGROVE, E, D. **Em Direção Uma Geografia Cultural Radical: Problema da Teoria/ Denis E. Cosgrove.** In: CORRÊA, LR. ROSENDAHL, Z (org). Introdução à Geografia Cultural/ Rogério Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

FIORAVANTE, K. E. **Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento.** Ateliê Geográfico, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 272–297, 2018. DOI: 10.5216/ag.v12i1.43532. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/atelie/article/view/43532>. Acesso em: 20 maio. 2025.

FURLANETTO, B. H.; KOZEL, S. **Paisagem cultural: da cena visível à encenação da alma** - DOI 10.5216/ag.v8i3.24103. Ateliê Geográfico, Goiânia, v. 8, n. 3, p. 215–232, 2014. DOI: 10.5216/ag.v8i3.24103. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/atelie/article/view/24103>. Acesso em: 20 maio. 2025.

GOMES, P. C. C. **Um lugar para a geografia: contra o simples, o banal e o doutrinário.** In: MENDONÇA, Francisco; SAHR, Sicilian Luiza Lowen; SILVA, Marcia. Espaço e Tempo: complexidades e desafios do pensar e do fazer geográfico Curitiba: Ademadan, 2009.

GOMES, P. C. C. **Cenários para a Geografia: Sobre a espacialidade das imagens e suas significações.** In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. (Org.). Espaço e Cultura: pluralidade temática. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2008, p. 187-210.

GONÇALVES, Marco Antonio. **Assombrações de Apipucos: O som ao redor e os antagonismos em perpétuo desequilíbrio.** Novos Estudos CEBRAP 39.1 (2020): 187–207.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo: Edições Loyola, 1993.

Mitchell, D. **Cultural Geography: A Critical Introduction.** Oxford: Blackwell, 2000.

Mendonça Filho, Kleber. **Aquarius.** 141 min. Recife: CinemaScopio/Globo Filmes, 2016.

Mendonça Filho, Kleber. **Retratos fantasmas**. 91 min. Recife: CinemaScopio, 2023.

Mendonça Filho, Kleber. **O som ao redor**. 131 min. Recife: CinemaScopio, 2012.

Mendonça Filho, Kleber. **O som é prova de vida, sinal de presença**. Entrevista concedida a Jorge Pereira Rosa. C7nema, Portugal, 12 dez. 2012

Mendonça Filho, Kleber. **Kleber Mendonça Filho fala sobre política cultural, defesa da cidade e a paixão por cinema**. Entrevista concedida a Erika Muniz. Marco Zero, Recife, 15 out. 2023.

Mendonça Filho, Kleber. **Som ao redor, expectativas para a estreia**. Cineclick, 04/01/2013. 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: 20 maio. 2025.

MOREIRA, T de A. **A dimensão espacial nos filmes**. In: Revista de Geografia, v. 28, n. 02, 2011.

RABELLO, Ivone Daré. **O SOM AO REDOR: SEM FUTURO, SÓ REVANCHE?**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo , n. 101, p. 157-173, Mar. 2015 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100157&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 maio. 2025.

SANTOS, A. N. G. **A geografia das imagens: discutindo o espaço público no filme de Eric Rohmer**. Espaço e Cultura, n. 25, 2009.

SAUER, C. **A morfologia da paisagem**. Em: CORRÊA. R. L.; ROZENDAHL, Z. (Org.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: Ed Uerj, 1998.

VALVERDE, R.R.H.F. **O jogo da amarelinha: saltos para a institucionalização da Geografia Cultural no Brasil**. São Paulo: FFLCH/USP, 2024.