



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LITERATURA COMPARADA
(PPGLC)**

***O SOM AO REDOR E HOMENS E CARANGUEJOS: A CONSTRUÇÃO DO
PONTO DE VISTA E A REPRESENTAÇÃO SOCIOESPACIAL NAS
NARRATIVAS***

GRAZIELE RODRIGUES DE OLIVEIRA

Foz do Iguaçu
2019



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LITERATURA COMPARADA
(PPGLC)**

***O SOM AO REDOR E HOMENS E CARANGUEJOS: A CONSTRUÇÃO DO
PONTO DE VISTA E A REPRESENTAÇÃO SOCIOESPACIAL NAS
NARRATIVAS***

GRAZIELE RODRIGUES DE OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dra. Mariana Cortez

Foz do Iguaçu
2019

GRAZIELE RODRIGUES DE OLIVEIRA

***O SOM AO REDOR E HOMENS E CARANGUEJOS: A CONSTRUÇÃO DO
PONTO DE VISTA E A REPRESENTAÇÃO SOCIOESPACIAL NAS
NARRATIVAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dra. Mariana Cortez
UNILA

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
UNIOESTE

Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho
UNILA

Foz do Iguaçu, 14 de março de 2019.

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

O48s

Oliveira, Grazielle Rodrigues de.

O som ao redor e homens e caranguejos: a construção do ponto de vista e a representação socioespacial nas narrativas / Grazielle Rodrigues de Oliveira da Silva. - Foz do Iguaçu, PR, 2019.

127 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu-PR, 2019.

Orientador: Mariana Cortez.

1. Literatura comparada - Segregação urbana. 2. Estética no cinema - Brasil. 3. Análise literária. I. Cortez, Mariana. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 82.091:791

Aos curiosos e ávidos por mudança
social que desvelam o mundo por meio
das artes.

AGRADECIMENTOS

Faço questão de destacar minha gratidão por mulheres e homens que fizeram da Unila um projeto possível. Um projeto de muita luta pelas desconstruções de fronteiras e pela união entre os povos, projeto este que inclusive reflete um desejo de sociedade, aquela que é oposta à temática – sobre a segregação – desta dissertação. A Unila é prova de que as utopias são críveis. Em nome de todas e todos envolvidos/as, aos/às professores/as pelas lutas diárias e a Luiz Inácio Lula da Silva que sonhou “que era possível um metalúrgico sem diploma de Universidade cuidar mais da Educação do que os diplomados” (SILVA, 2018).

À minha mãe (Rosa), pelo empenho em me proporcionar uma educação de qualidade e por me ensinar, dentre tantas coisas, a desobedecer, inclusive, a desobedecê-la quando diz: “Já chega de estudar”. Ao meu pai (Eraldo), por exemplificar no cotidiano parte das teorias que aprendemos numa universidade sem nunca ter frequentado uma, pelas experiências de vida compartilhadas, pelo apoio quando decidi por um novo caminho.

Ao meu parceiro Fábio Alexandre, pelo apoio diário, pelas conversas frutíferas, por caminhar ao meu lado nesta deliciosa viagem pelo universo acadêmico. Meu professor preferido!

À professora Mariana Cortez (minha orientadora), pela acolhida generosa à minha proposta de trabalho e principalmente por ser inspiração enquanto professora, pesquisadora, que não mede esforços para possibilitar o conhecimento dentro e fora da universidade.

Ao professor Marcelo Marinho, por me apresentar de maneira instigante a área da Literatura. À professora Giane Lessa, pela docência apaixonada e pelas aulas enriquecedoras. Ao professor Andrea Ciacchi, por desnaturalizar nossos olhos para as diversas maneiras de arte. Ao professor Emerson Pereti, por afetar a partir do ensino, pela contribuição inteligente, suas aulas também foram lições de vida. Ao professor Antonio Guizzo, pela contribuição competente na minha banca de qualificação. Ao professor Leo Name, por me apresentar Josué de Castro e por deslocar nosso olhar ocidental e fazer enxergar o mundo com outros olhos. Ao professor Acir Dias, por me apresentar o “mundo” do cinema, inclusive, para o campo de estudos. Ao professor Dinaldo Filho, pelas contribuições significativas na minha banca de defesa.

Ao trabalho competente prestado por Iggy Ignácio, sua dedicação e polidez são confirmações de que o serviço na área pública, é sim, de excelência.

A todos/as os/as colegas do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada pelos saberes compartilhados. De maneira especial, a William, Jean, Ariane, Alejandro, Djanira, pela solicitude (Obrigada Jean, pelas caronas!), pelas conversas inteligentes, pelo acolhimento (Obrigada William, pelos pousos!) e por partilhar as alegrias e angústias da academia.

À cidade de Foz do Iguaçu, pelas conversas curiosas no transporte coletivo, por fazer dos dias de aula de mestrado ainda mais prazerosos pelas trocas cosmopolitas!

*Era ele que erguia casas
Onde antes só havia chão.
Como um pássaro sem asas
Ele subia com as casas
Que lhe brotavam da mão.
Mas tudo desconhecia
De sua grande missão:
Não sabia, por exemplo
Que a casa de um homem é um templo
Um templo sem religião
Como tampouco sabia
Que a casa que ele fazia
Sendo a sua liberdade
Era a sua escravidão.

(Vinicius de Moraes)*

OLIVEIRA, Grazielle Rodrigues de. *O Som ao Redor e Homens e Caranguejos: a construção do ponto de vista e a representação socioespacial nas narrativas*. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada, Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Unila, Foz do Iguaçu, 2019.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar, a partir do método comparatista, a representação de algumas problemáticas urbanas: segregação socioespacial e desigualdades sociais e raciais – temas mais amplamente tratados por sociólogos, antropólogos e geógrafos – sendo fundamental trazê-los, também, para o campo da Literatura Comparada. Para tanto, a investigação parte do problema da segregação socioespacial que remonta a um histórico permanente de expropriações territoriais desde o período colonial e se reflete tanto nos espaços urbanos como nas representações das mais diversas expressões artísticas que os têm como objeto. Pesquisadores como Bourdieu (1996), Candido (2006), Foucault ([1969] 1992), Bakhtin (1997) e outros constituem o referencial teórico. A análise será feita entendendo-se a arte como discurso social, aqui, cinema e literatura, afinal, são importantes campos artísticos na representação do mundo e, mais que isso, como a construção do ponto de vista de autores separados pelo tempo (Josué de Castro e Kléber Mendonça Filho) se aproximam e suscitam debates de desconstrução sobre as hierarquias que corrompem a sociedade. Ainda que presentes em todo o Brasil e o restante da América Latina, as segregações socioespaciais elencadas como tema, dispõem em obras que têm a cidade de Recife um *locus* privilegiado de representação. Deste modo, a obra cinematográfica *O Som ao Redor*, dirigida por Kléber Mendonça Filho, e o livro *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro, são os objetos escolhidos para pensar sobre esta temática na América Latina. Pretende-se, assim, delinear a construção estética de ambas as narrativas (filme e livro) numa “interpretação dialética” em que os elementos *externos* (fator social) passam a ser *internos* quando são transcritos esteticamente para dar forma a obra de arte.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Ponto de vista; Segregação socioespacial.

OLIVEIRA, Grazielle Rodrigues. *O Som ao Redor y Homens e Caranguejos*: la construcción del punto de vista y la representación socioespacial en las narraciones. 2019. Disertación (Maestría en Literatura Comparada) - Programa de Postgrado en Literatura Comparada, Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Unila, Foz do Iguaçu, 2019.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo investigar, a partir del método comparatista, la representación de algunas problemáticas urbanas: segregación socioespacial y desigualdades sociales y raciales - temas más ampliamente tratados por sociólogos, antropólogos y geógrafos, siendo fundamental traerlos, también, el campo de la literatura comparada. Para ello, la investigación parte del problema de la segregación socioespacial que se remonta a un histórico permanente de expropiaciones territoriales desde el período colonial y se refleja tanto en los espacios urbanos y en las representaciones de las más diversas expresiones artísticas que los tienen como objeto. Los investigadores como Bourdieu (1996), Candido (2006), Foucault ([1969] 1992), Bakhtin (1997) y otros constituyen el referencial teórico. El análisis se hará entendiendo, el arte como discurso social, aquí, cine y literatura, después de todo, son importantes campos artísticos en la representación del mundo y, más que eso, como la construcción del punto de vista de autores separados por el tiempo (Josué de Castro y Kléber Mendonça Filho) se acercan y suscita debates de deconstrucción sobre las jerarquías que corrompen la sociedad. Aunque presentes en todo Brasil y el resto de América Latina, las segregaciones socioespaciales enumeradas como tema, disponen en obras que tienen la ciudad de Recife un locus privilegiado de representación. De este modo, la obra cinematográfica *O Som ao Redor* (2012), dirigida por Kléber Mendonça Filho, y el libro *Homens e Caranguejos* ([1967] 2001) de Josué de Castro, son los objetos escogidos para pensar sobre esta temática en América Latina. Se pretende así, delinear la construcción estética de ambas narrativas (película y libro) en una "interpretación dialéctica" en que los elementos externos (factor social) pasan a ser internos cuando se transcriben estéticamente para dar forma a la obra de arte.

Palabras claves: Cine; literatura; Punto de vista; Segregación socioespacial.

OLIVEIRA, Grazielle Rodrigues de. *O Som ao Redor and Homens e Caranguejos*: the construction of the point of view and the socio-spatial representation in the narratives. 2019. Thesis (Master's Degree in Comparative Literature) – Post-graduation Program in Comparative Literature, Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Unila, Foz do Iguaçu, 2019.

ABSTRACT

The present work aims to investigate, from the comparative method, the representation of some urban problems: socio-spatial segregation and social and racial inequalities - themes more widely treated by sociologists, anthropologists and geographers. field of Comparative Literature. In order to do so, the investigation starts from the problem of socio-spatial segregation that goes back to a permanent history of territorial expropriations since the colonial period and is reflected both in urban spaces and in the representations of the most diverse artistic expressions that have them as object. Researchers such as Bourdieu (1996), Candido (2006), Foucault ([1969] 1992), Bakhtin (1997) and others constitute the theoretical reference. The analysis will be made by understanding, as social discourse, here, cinema and literature, after all, are important artistic fields in the representation of the world and, more than that, as the construction of the point of view of authors separated by time (Josué de Castro and Kléber Mendonça Filho) are approaching and provoke discussions of deconstruction about the hierarchies that corrupt society. Although present in all Brazil and the rest of Latin America, the socio-spatial segregations listed as theme, have in works that have the city of Recife a privileged locus of representation. Thus, the cinematographic work *O Som ao Redor* (2012), directed by Kléber Mendonça Filho, and the book *Homens e Caranguejos* ([1967] 2001), by Josué de Castro, are the objects chosen to think about this theme in Latin America. It is intended, therefore, to delineate the aesthetic construction of both narratives (film and book) in a "dialectical interpretation" in which the external elements (social factor) become internal when transcribed aesthetically to give shape to the work of art.

Keywords: Cinema; Literature; Point of view; Socio-spatial segregation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa do Parque dos Manguezais e do bairro da Boa Viagem	15
Figura 2: Beco do Sururu - Uma das 59 comunidades do mangue	16
Figura 3: As sombras na praia provocadas pelos edifícios no filme documentário <i>Um lugar ao Sol</i>	18
Figura 4: Josué Apolônio de Castro	44
Figura 5: Kléber Mendonça Filho	50
Figura 6: Bia com insônia fumando na cozinha	57
Figura 7: Bia segurando a faca	57
Figura 8: Bia jogando um pedaço de carne pela janela	58
Figura 9: A fileira de prédios impedindo a vista para o horizonte	59
Figura 10: O corredor até o quarto da empregada	60
Figura 11: Bia usando o aspirador de pó para dispersar a fumaça do cigarro de maconha	61
Figura 12: O síndico é o personagem do centro	66
Figura 13: Marcinha entre João (de camiseta azul) e outro condômino (de camiseta marrom)	66
Figura 14: À direita o personagem Carlos	68
Figura 15: No centro Carlos e Diego (filho) mostrando o porteiro dormindo para os condôminos	68
Figura 16: A dimensão de terras do latifúndio	76
Figura 17: A família de trabalhadores rurais	77
Figura 18: Duas fotografias em sequência da Casa-grande	77
Figura 19: O canavial	78
Figura 20: A autoridade e a camponesa	79
Figura 21: As Ligas Camponesas	80
Figura 22: As babás cuidando das crianças	80
Figura 23: Os filhos brancos dos patrões	81
Figura 24: João e Mariá se cumprimentando pela manhã	81
Figura 25: As relações étnico-raciais	82
Figura 26: A mesa repleta de bebidas	82

Figura 27: À esquerda a sala de jantar, à direita a área de serviço. Enquanto a Mariá chega de manhã para trabalhar, o patrão depois de uma noite de festa dormia no sofá com a namorada	83
Figura 28: Francisco seguindo até o mar	84
Figura 29: A placa indicando o perigo de tubarão	84
Figura 30: A Casa-Grande	85
Figura 31: A escola improvisada	85
Figura 32: O engenho desativado	86
Figura 33: O cinema abandonado	86
Figura 34: Bia assustando João	87
Figura 35: A metáfora do banho de sangue	87
Figura 36: Imagem que a filha de Bia vê em pesadelo. Uma crítica ao sistema prisional	88
Figura 37: Duas imagens em sequência. À esquerda, imagem da rua vazia. À direita, o “gringo” argentino	89
Figura 38: Duas imagens em sequência. O homem se aproxima e a suspeita sobre ele diminui	89
Figura 39: O segurança ajudando o argentino encontrar a casa do amigo	90
Figura 40: Os seguranças segurando o menino	91
Figura 41: <i>Close</i> no menino sendo agarrado pelos seguranças	91
Figura 42: Dinho olhando a fotografia	92
Figura 43: A “Casa-grande” de Dinho	93
Figura 44: Cleide (empregada) escutando a discussão atrás da parede	94
Figura 45: Personagem Dinho representando a classe dominante	94
Figura 46: À esquerda o porteiro pede para João esperar. À direita Cleide (empregada) entrega-lhe o som	95
Figura 47: As Ligas Camponesas no televisor de Francisco	95
Figura 48: Os seguranças de frente para Francisco	96
Figura 49: A cidade do alto do prédio	103
Figura 50: A favela só vista quando a câmera dá um <i>zoom-in</i>	103
Figura 51: A verticalização da cidade	104
Figura 52: As paredes, os fundos, os corredores	104
Figura 53: O enclausuramento da classe média/alta no filme	105
Figura 54: As crianças brincando no estacionamento	106

Figura 55: Menina senta no degrau para facilitar o acesso à quadra de esportes	106
Figura 56: <i>Frames</i> do momento em que o garoto perde a bola e vai jogar <i>videogame</i>	107
Figura 57: Os garotos brincando de bola	108
Figura 58: Bia saindo de carro com os filhos	108
Figura 59: O garoto pegando a bola murcha	109
Figura 60: À esquerda momento em que Bia vê Francisca queimar a fonte. À direita Bia e Francisca discutindo	110
Figura 61: O trajeto da empregada até seu quarto	111
Figura 62: À esquerda os seguranças entram pela porta e elevador de serviços. À direita os seguranças esperam Francisco na cozinha	111
Figura 63: À esquerda Mariá chega para o trabalho com as netas. À direita Mariá recebe o entregador de água	111
Figura 64: À direita a área social. À esquerda a área de serviço	112
Figura 65: À esquerda João chega em casa e o filho de Mariá (empregada) dorme no sofá da sala. À direita João conversa com o filho de Mariá na lavanderia	113
Figura 66: À esquerda as netas de Mariá (empregada) assistem TV à vontade no sofá da sala. À direita a neta de Mariá dorme no quarto de João	113
Figura 67: À esquerda Bia na lavanderia. À direita Bia na cozinha	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CHAVES DE LEITURA	23
1 ARTE, CIDADE E REPRESENTAÇÃO	32
1.1 A LITERATURA E O CINEMA DE AUTOR	36
1.2 O RETORNO DO AUTOR NA ESTÉTICA NARRATIVA	40
2 JOSUÉ DE CASTRO E KLÉBER MENDONÇA FILHO: OS AUTORES E AS OBRAS	43
2.1 O PONTO DE VISTA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA	53
3 O SOM AO REDOR E HOMENS E CARANGUEJOS: O QUE E COMO ESTAS NARRATIVAS CONTAM?	62
3.1 DE QUEM SÃO AS VOZES NAS OBRAS?	62
3.2 VIOLÊNCIA, MEDO E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS	70
3.3 A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DAS OBRAS A PARTIR DA TEMÁTICA DA SEGREGAÇÃO SOCIOESPACIAL	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	119
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	122
ANEXO 1 – FICHA TÉCNICA E SINOPSE DO LIVRO	123
ANEXO 2 – FICHA TÉCNICA E SINOPSE DO FILME	124

INTRODUÇÃO

Sendo eu uma jornalista “em busca da verdade”, descobri nas ficções cinematográficas e literárias muito mais verdades do que na maioria dos jornais. Foi por meio das ficções que percebi com maior intensidade as vidas invisíveis da cidade. Parto da premissa de que a naturalização das estruturas dos espaços físicos da cidade, desiguais em valores de mercado e mais ainda como bens simbólicos, sejam de bem-estar ou de *status*, corrobora para a manutenção das misérias sociais. As artes vão denunciar o que os olhos estão acostumados a naturalizar cotidianamente: que há a “parte alta/parte baixa, parte nobre/parte indigna, proscênio/bastidores, fachada, fundos de loja, lado direito/lado esquerdo” (BOURDIEU, 1997, p. 163).

A escolha dos objetos de pesquisa, um livro de 1967 (*Homens e Caranguejos*) e um filme de 2012 (*O Som ao Redor*), deve-se pela tentativa de aproximação de autores que se distanciam no tempo, porém trazem as mesmas temáticas: as desigualdades sociais e urbanas. Em *Homens e Caranguejos* ([1967] 2001) as expropriações territoriais e a formação urbana marginalizada, e em *O Som ao Redor* (2012) os novos modelos de dominação e exploração da sociedade e a permanência da predominância do latifúndio no campo e da segregação socioespacial na cidade. Assim, ao passo que *Homens e Caranguejos* (2001) representa a população da periferia, em *O Som ao Redor* (2012) a representação das populações de classe média/alta ganha maior destaque.

A razão de confluir diálogo entre a literatura e o cinema ocorre por saber da importância desses campos artísticos na representação de mundo e, mais que isso, como elementos estéticos que denunciam as estruturas hierárquicas da sociedade. Josué de Castro como pesquisador e geógrafo evidencia a problemática da fome como um abandono social e político, atravessado pelas relações de poder. O autor traz uma perspectiva sobre as desigualdades sociais que não era comumente tratada entre os pesquisadores. O problema da privação alimentar no mundo, principalmente nos estudos de geografia, tinha como perspectiva os efeitos climáticos (a seca, o solo improdutivo). Josué de Castro desconstrói por meio da estética da narrativa do seu romance – assim como por meio de seus trabalhos científicos –, esta ideia de pobreza ligada aos fenômenos naturais, e apresenta uma perspectiva em que a desapropriação de terras, as políticas dominantes e o avanço industrial – que não deu conta de absorver toda a população forçada a abandonar a área rural – moldaram as relações econômicas e sociais deflagrando a população na condição de vulnerabilidade.

No filme *O Som ao Redor*, Kléber Mendonça Filho vê a cidade de Recife, antes tomada por engenhos de cana-de-açúcar, ser assombrada pelos fantasmas que cobram justiça pelas violências físicas e/ou simbólicas do período da escravidão. Assim o autor apreende o presente – atravessado pelas vozes do passado – numa estrutura estética que privilegia o próprio sentimento do autor. Ao passo que representa a monotonia da vida cotidiana enclausurada pelo medo da violência no bairro nobre da Boa Viagem, também caracteriza a periferia explicitando o olhar da classe média/alta, em que o outro é visto como estranho e, por vezes, invasor.

Outra motivação para a escolha das obras ocorre por estas tratarem de temáticas que, de certa maneira, explicam a vida errante que tive desde a infância. Minha mãe, empregada doméstica, e meu pai, operário da tecelagem e da construção civil, que como no retrato do êxodo rural no país, abandonou o campo para se aventurar em uma das metrópoles do Estado de São Paulo. Mais tarde, a família na posse de um pequeno pedaço de chão pôde retornar para o campo, porém enfrentando a concorrência do latifúndio.

O livro *Homens e Caranguejos* ([1967] 2001) traz o relato de outra época, de meados dos anos 30, sobre outro lado da cidade de Recife que é invisibilizado pela impregnação de imagens da “Veneza brasileira”, da natureza e das imensas arquiteturas verticais que acompanham a orla da praia e que são vendidas nos *folders* de turismo. Castro (2001) narra a formação de uma cidade (Recife) que nasceu no mangue, mas cujas populações já vinham sofrendo com intervenções urbanas e consequentes descolamentos e expulsões em consequência das políticas públicas que visavam esconder a pobreza dos turistas, por exemplo, com o conjunto de construções de casas no caminho do aeroporto até a cidade, mas que [...] “era só pra inglês ver¹. Não passava de um plano de fachada” (CASTRO, 2001, p. 110).

Castro (2001) revela uma Recife que sempre tentaram esconder, uma prática que perdura por séculos:

[...] produto do feudalismo agrário que oprimia e explorava, há séculos, toda aquela pobre gente que acabava, um dia, preferindo o fedor dos mangues ao fedor das malocas dos engenhos, das novas senzalas fracionadas em torno das novas casas-grandes (CASTRO, 2001, p. 99).

¹ O Brasil pressionado pela Inglaterra a acabar com o tráfico de negros escravizados tentava burlar a chegada das embarcações “só para inglês ver”. Quando na realidade o tráfico continuava às escondidas.

Desde então a cidade se divide em torno da faixa do mangue que separa a área nobre da periferia. Na figura abaixo estão apresentadas as duas áreas tematizadas por este trabalho, a área dos manguezais pelo livro e a área nobre do bairro da Boa Viagem representada no filme:

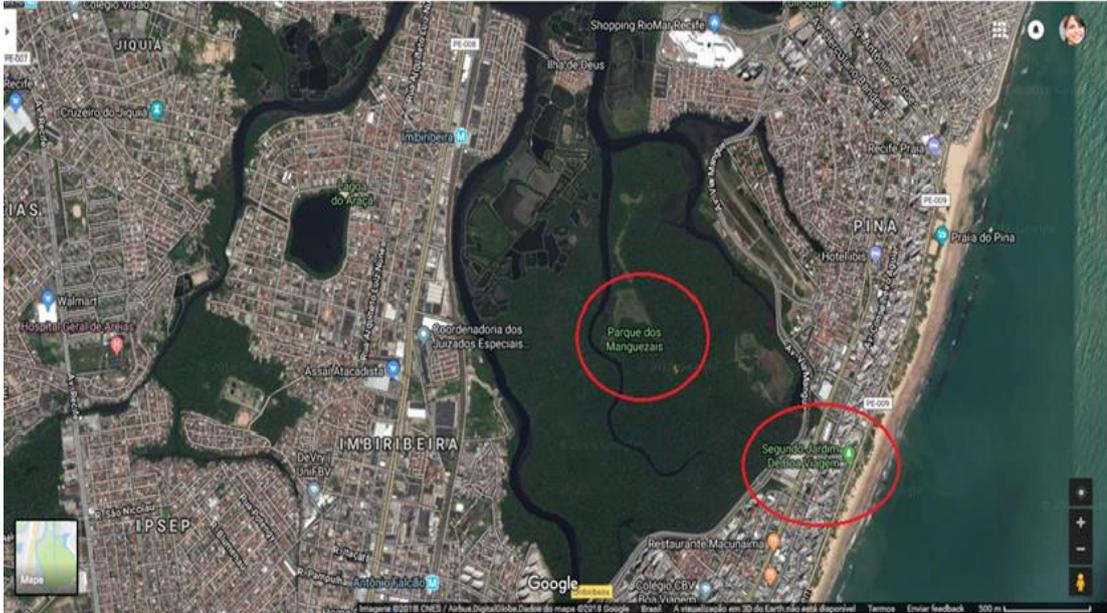


Figura 1: Mapa do Parque dos Manguezais e do bairro da Boa Viagem

Fonte: Google Maps

A fotografia abaixo (figura 2) retrata parte do que é o mangue de hoje. Ela foi publicada no dia 15 de dezembro de 2015, pelo repórter fotográfico Adriano Vizoni na *Folha de São Paulo*. Destaco também parte da matéria que dialoga com esta fotografia, que foi publicada em um contexto de grande epidemia de dengue, a notícia causou repercussão internacional e serve para ilustrar que depois de quase 80 anos os mocambos de Recife representados no livro *Homens e Caranguejos* ([1967] 2001) parecem só aumentar:



Figura 2: Beco do Sururu - Uma das 59 comunidades do mangue
 Fonte: Adriano Vizoni/ *Folhapress*

À medida que o dia avança o cheiro só faz aumentar. Por volta das 11h, já tão forte que envolve toda a favela. Sobre pedaços de paus fincados na lama, os barracos. Andando em passarelas feitas com restos de madeira, adultos e crianças em meio à sujeira. Abaixo delas, mais lixo. A menos de 1 km da orla, cartão postal de Recife, o conjunto de palafitas desafia qualquer lógica sanitária. Ali na beira do rio Capibaribe, no espaço entre dois viadutos, vivem cerca de cem famílias, sem acesso a água e esgoto (SANT'ANA, 2015, s/p).

Já o conteúdo do filme *O Som ao Redor* reflete outro viés sobre os espaços urbanos, pois parte das ruas e do alto dos edifícios da classe média/alta do bairro da Boa Viagem de Recife. O filme trata da segregação socioespacial e racial voltada para o período da escravidão, que é refletido nas posições de trabalho (os patrões brancos e os empregados negros ou pardos) e no modo de vida dos personagens, além de tratar como foco na narrativa o isolamento e enclausuramento das camadas socialmente favorecidas a fim de fugir da violência urbana.

A obra *O Som ao Redor* (2012), de Kléber Mendonça Filho, aparece um pouco antes do momento de tensão na cidade de Recife por conta do Projeto Novo Recife² e o

² O Projeto Novo Recife consiste na construção de 15 torres (residenciais e comerciais) entre 36 e 45 andares ao longo do Cais José Estelita (centro de Recife). O local possui uma ampla área de construções

Movimento Ocupe Estelita³. Ainda que a disputa pelos espaços urbanos em Recife não seja novidade – pelo contrário, as disputas territoriais na capital de Pernambuco sempre estiveram presentes na formação geo-histórica da cidade –, a temática sobre as desigualdades urbanas no cinema de Pernambucano aumentou significativamente nos últimos anos – *Novo Cinema Pernambucano*⁴ – e, juntamente com movimentos sociais, vêm intensificando os debates sobre o direito à cidade.

Sem fugir do objeto de estudo, que é a obra *O Som ao Redor*, mas para melhor fundamentar este tema, destaco uma fotografia do documentário *Um lugar ao sol*⁵, do diretor Gabriel Mascaro. A imagem é conhecida metaforicamente como a invasão da classe alta de Recife na orla da praia: na ânsia de sanar um desejo individual, o de habitar em um apartamento com vista para o mar, o acesso à paisagem e o uso do espaço público da praia tornaram-se privilégios de poucos. O direito à praia como área de lazer é comprometido com as sombras no mar provocadas pela verticalização inadequada das construções, “o conjunto de prédios rouba visibilidade e profundidade de campo de visão, limita os horizontes e fecha perspectivas, vedando, com padrões repetitivos, as vistas da cidade” (PÁSSARO; MOREIRA, 2011, p. 14), estas sombras também alteram o crescimento da fauna e da flora no ambiente:

históricas da fundação da cidade de Recife e pertence ao município. Neste projeto a área será leiloadada para empresas privadas.

³ Movimento Ocupe Estelita: manifestantes contra o Projeto Novo Recife defendem que a execução do projeto trata da privatização da área do Cais José Estelita e, portanto, do fechamento de um espaço público. Outra questão é a memória histórica da cidade quando as construções históricas do local serão tombadas para a construção dos edifícios.

⁴ Uma série de políticas públicas de investimentos na produção audiovisual (Sistema de Incentivo à Cultura (SIC), Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) e Agência Nacional do Cinema (Ancine)) tornou possível o aumento nas produções cinematográficas e a repercussão de alguns filmes no cenário nacional e internacional, como *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2003), *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *A Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011), *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015), *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e outros. Estas políticas possibilitaram também a abertura de espaços para produtoras menores, juntamente com o incentivo de divulgação e distribuição de filmes pela internet.

⁵ O documentário *Um Lugar ao Sol* (2010) realizou entrevistas que tinham como foco donos de apartamentos de cobertura na área mais cara da cidade do Rio de Janeiro e de Recife.



Figura 3: As sombras na praia provocadas pelos edifícios no filme documentário *Um lugar ao Sol*
 Fonte: Documentário *Um lugar ao sol*, de Gabriel Mascaro

O liberalismo econômico propõe o direito à propriedade privada e o lucro como principal objetivo nas negociações. Estes dois direitos se sobrepõem a qualquer outro, tanto do indivíduo ou ainda da coletividade, pois a cidade é espaço para a produção e consumo de bens e mercadorias. Quando o espaço é entendido como produto, só tem direito quem paga por ele: ocorre que este último se estende para o espaço público, onde praças, parques, jardins e praias dão lugar a shoppings, hotéis, restaurantes e estacionamentos – assim a circulação dos espaços é cerceada pelos cidadãos “pertencentes (que podem pagar)” aquele lugar, “tanto hábitos de consumo quanto formas culturais – envolve a experiência urbana contemporânea com uma aura de liberdade de escolha, desde que se tenha dinheiro” (HARVEY, 2012, p. 81).

As desigualdades urbanas na América Latina estão associadas a uma série de violências (físicas e simbólicas – fome, desemprego, repressão, expulsões territoriais), principalmente contra as populações indígenas e negras, que sem as condições necessárias para uma vida digna são empurradas (literalmente) para as margens das cidades. Dessa forma, a concepção de que indígenas e negros eram populações “menos humanas” do que os europeus foi um dos principais instrumentos utilizados na colonização da América Latina para invisibilizar os massacres e os processos escravagistas.

Ao tratar de estatísticas, no Brasil, dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) revelam que as populações negras e pardas têm menores salários se comparados com as populações brancas. O resultado obtido no último trimestre de 2016 estima uma renda média mensal de R\$ 2.660,00 para as populações brancas, R\$ 1.480,00 para as populações pardas e R\$ 1.461,00 para as populações negras.

O índice de GINI que mede a distribuição de renda *per capita* no país resultou em 0,525 no ano de 2016, na média nacional. O índice de GINI, que em 2000 era de 0,678, subiu para 0,689 em 2010, quando nesta época no Brasil se situava em 0,533. Os resultados da renda média na cidade de Recife, em 2010, quando comparada por cor ou raça, praticamente triplicam: R\$ 680,07 (média salarial da população negra) contra R\$ 1.806,92 (média salarial da população branca).

De acordo com Bourdieu (1989) há um poder simbólico na construção de ideologias que contribuem para a formação e a estruturação da sociedade, “Os símbolos são os instrumentos por excelência da ‘integração social’ [...], enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação [...] tornam possível o consensus acerca do sentido do mundo social” (1989, p. 10). Assim, o racismo na América Latina, por exemplo, perpetua-se no espaço-tempo e, por meio das instituições (meios de comunicação, religião, Estado, escola), acentuam-se as disparidades sociais e culturais de determinado grupo em detrimento de outro.

Ao relacionar a atuação das ideologias dominantes no imaginário social com as desigualdades urbanas, Bourdieu (1997) destaca os *efeitos do lugar* que ocorrem nos espaços sociais (espaço urbano fisicamente realizado ou objetivado – lugares que se revelam num campo de forças). Trata-se de um “círculo vicioso” na vida cotidiana tanto dos mais ricos quanto dos mais pobres, que acaba por estruturar as classes sociais dos grupos devido à limitação de circulação de trocas materiais e simbólicas (capitais econômicos e capitais culturais) nos espaços. Assim ricos convivendo com ricos têm mais possibilidade de estar em contato com as melhores oportunidades de trabalho e de ter acesso aos capitais culturais (museus, teatros, escolas e principalmente a adesão ao estilo de vida da classe privilegiada em usufruir destes capitais), da mesma forma que pobres convivendo com pobres têm rara possibilidade de ser transferidos para classes sociais mais altas, devido à barreira que os impede de estar em contato com os agentes que detêm estes poderes (sociais e econômicos). Em suas palavras:

O espaço social reificado (isto é, fisicamente realizado ou objetivado) se apresenta, assim, como a distribuição no espaço físico de diferentes espécies de bens ou de serviços e também de agentes individuais e de grupos fisicamente localizados (enquanto corpos ligados a um lugar permanente) e dotados de oportunidades de apropriação desses bens e desses serviços mais ou menos importantes (em função de seu capital e também da distância física desses bens, que depende também de seu capital). É na relação entre a distribuição dos agentes e a distribuição dos bens no espaço que se define o valor das diferentes regiões do espaço social reificado (BOURDIEU, 1997, p. 161).

Desta forma, a posição social representa o poder de apropriação dos recursos urbanos estabelecendo relações assimétricas entre os grupos e se concretizando com as segregações dos espaços da cidade:

Como o espaço social encontra-se inscrito ao mesmo tempo nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais que são, por um lado, o produto da incorporação dessas estruturas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da **violência simbólica como violência despercebida**: os espaços arquitetônicos, cujas injunções mudas dirigem-se diretamente ao corpo, obtendo dele, com a mesma segurança que a etiqueta das sociedades de corte, a reverência, o respeito nasce do distanciamento ou, melhor do estar longe, à distância respeitosa, são, sem dúvida, os componentes mais importantes, em razão de sua invisibilidade [...], da simbólica do poder e dos **efeitos completamente reais do poder simbólico** (BOURDIEU, 1997, p. 163, grifo meu).

O *poder simbólico* que atua no imaginário social, naturaliza as desigualdades sociais e legitima as estruturas sociais, mas que é invisível, “é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido” (BOURDIEU, 1989, p. 7).

Para Bourdieu é no espaço social (espaço não físico) que se dão as disputas de posições, nas quais os agentes lutam por legitimidade, porém o espaço social também é reflexo do espaço físico: “[o] espaço social se retraduz no espaço físico de maneira mais ou menos confusa: o poder sobre o espaço que a posse do capital proporciona [...] se manifesta no espaço físico” (1997, p. 160). Deste modo, o espaço social é o campo que vai exprimir as hierarquias. A permanência dessas hierarquias naturaliza as desigualdades sociais encontradas nos espaços, as disparidades entre o luxo e a miséria. No entanto, no processo da fabricação dessas distinções elas também são invisibilizadas pelo *efeito de naturalização* (BOURDIEU, 1997).

À possibilidade de dominação dos espaços urbanos se soma um conjunto de privilégios de acesso aos recursos públicos e privados, a localização das habitações

propicia as facilidades de uso da cidade (transporte público, escolas, hospitais, teatros, museus, empresas com melhores postos de trabalho), além de permitir a manutenção da separação e distanciamento de pessoas e coisas indesejáveis (BOURDIEU, 1997). A possibilidade de grupos sociais estarem próximos de capitais econômicos e culturais favorece a ascensão social ou mesmo a manutenção destes privilégios como herança familiar, o que é abordado explicitamente no filme *O Som ao redor* (2012). Ao mesmo tempo que as pessoas que não possuem o acesso a estes capitais estão condenadas a prisão social do espaço, “A falta de capital intensifica a experiência de finitude: ela prende a um lugar”, (BOURDIEU, 1997, p. 164), conforme a abordagem do livro *Homens e Caranguejos* (2001) em que o homem está condenado ao “ciclo do caranguejo”, a morrer no mangue.

As artes (neste trabalho, o cinema e a literatura) cumprem a função de representação do mundo, das paisagens naturais e humanas – campo que algumas vezes desvela os invisíveis dos espaços sociais. É sobre o reconhecimento dos privilégios e a visibilização das mazelas sociais que defendo o cinema e a literatura nesta pesquisa. A arte é discurso social, portanto, terreno fértil para pensar a condição do mundo.

Desta forma, a problemática aqui apresentada **tem como objetivo geral** fazer a análise comparativa do livro *Homens e Caranguejos* e do filme *O Som ao Redor* a fim de identificar as formas de representação da segregação socioespacial, tomando como base as concepções teóricas de Bourdieu (1996), Candido ([1965] 2006), Foucault ([1969] 1992) e Bakhtin (1997), as quais serão circunstanciadas nos tópicos seguintes. E **como objetivos específicos** pretende-se delinear a construção do ponto de vista e da estética de ambas as narrativas (filme e livro) numa “interpretação dialética” em que os elementos *externos* (fator social) passam a ser *internos* quando são transcritos esteticamente nas obras. Assume-se assim duas perspectivas de olhar para a cidade de Recife, a da orla (parte nobre da cidade) e a do mangue (parte pobre da cidade).

Tendo apresentado a temática e os objetivos, descrevo a organização do trabalho, que se divide em três partes: **a primeira parte** contendo o problema e a temática que alicerça o trabalho; no tópico **Chaves de Leitura** o trabalho vai descrever e apontar a perspectiva de análise por meio da qual a pesquisa será conduzida, além disso, explanará sobre a importância da interdisciplinaridade na literatura comparada. A literatura e o cinema são parte de um campo artístico de representação de contextos políticos, sociais e econômicos. Por isso a escolha das obras está vinculada à possibilidade de reflexão sobre os estudos das artes porque potencialmente oferecem

meios de representação de grupos às margens da sociedade: o cinema e a literatura são agentes influenciadores, meios para se destacar as injustiças sociais. **O capítulo I – O autor, a arte e a cidade** se desenvolve a partir das formas de representação dos espaços urbanos em ambas as linguagens. No que se refere ao ponto de vista do autor, que é a chave de interpretação das obras, também se discorre sobre a escrita do outro e o retorno do autor à estética da narrativa, tomando como base Diane Kingler em *A escrita de si, escrita do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006) e as considerações sobre o papel do autor em Michel Foucault (1992). A intenção aqui é introduzir a ideia do autor como instaurador de discursos, ou seja, como agente que denuncia o aspecto social e que cria novas formações discursivas por meio da arte. **No capítulo II – Josué de Castro e Kléber Mendonça Filho: os autores e as obras** trago uma breve apresentação dos autores, do tempo e lugar de produção das obras, a fim de contextualizar a temática (segregação socioespacial e racial) com os agentes produtores afetados pelo contexto social e uma introdução sobre o conteúdo das obras. **No capítulo III – O Som ao Redor e Homens e Caranguejos: o que e como estas narrativas querem contar?** objetiva-se analisar a construção narrativa das obras por meio do ponto de vista dos autores e, de forma mais específica, verifica-se a atuação do autor-criador como regente que conduz o olhar do espectador para uma interpretação sobre as assimetrias sociais e, portanto, de denúncia contra dada situação socioeconômica. Também se reflete como o lugar de produção dos autores – campo de conflitos étnico-raciais e de segregação urbana – é apresentado nas narrativas de maneira que se torna componente essencial na formação estética das obras.

Diante disso, nas considerações finais propõe-se uma revisão das reflexões geradas no percurso do trabalho, observando como o papel do autor e os aspectos históricos, sociais e culturais promovem uma dialética inseparável da produção artística. Para isso a reflexão será fundamentada pelo aporte teórico de Mikhail Bakhtin (1997), o qual contribui com estudos que rompem com a ideia de arte separada do histórico, social e cultural, ou seja, em que tanto o espaço-tempo, como o viés ideológico do autor são fatores essenciais para a composição estética, compreensão esta adotada no todo deste trabalho. Já a extensa bibliografia de Pierre Bourdieu, aqui recortada sobre *as regras da arte, a violência simbólica, o poder simbólico e os efeitos do lugar*, além de ser elucidativa na compreensão da temática, é instigante na possibilidade de investigar os porquês das mazelas sociais, que conjuntamente com os estudos de Antonio Candido oferecem chaves de leitura para análises que consideram tanto o valor de arte como o

influxo da sociedade na construção estética das obras. Pierre Bourdieu também nos permite predispor de uma investigação sem se desvincular da concepção de campo de forças em que os autores estão inseridos e a influência destas disputas no campo da produção artística, o que acaba se articulando com as perspectivas de Mikhail Bakhtin e de Antonio Candido.

CHAVES DE LEITURA

Sobre os estudos em literatura comparada que convergem com outras áreas do saber e com a sociedade, destaco os textos de Henry H. H. Remak no livro apresentado por Tânia Carvalhal e Eduardo Coutinho, *Literatura Comparada. Textos fundadores*. Para Remak ([1961] 1994), os estudos de literatura comparada vão além das fronteiras entre nações. O campo abre discussões sobre uma literatura com outra ou outras literaturas relacionadas a outras áreas do saber, da ciência, e com outras formas de expressões artísticas, justificando a opção neste estudo de cinema e literatura (REMAK, 1994, p. 184).

Remak (1994) também diferencia literatura nacional, literatura mundial e literatura comparada, evitando o conceito de literatura mundial, pois este evidencia os cânones literários, as literaturas de influência. Para o autor a conceituação de literatura mundial/universal é uma idealização social e, portanto, resultado das relações de poder.

Ainda de acordo com o autor, a literatura comparada tem como ponto preponderante a designação de comparativos, porém sem estipular regras rígidas que possam limitar os estudos, como a da escola francesa (que exigia o estabelecimento de comparações entre dois países) e da escola estadunidense (estudos imanentes ao texto, mas que ignora temas políticos, sociais, culturais). Desse modo, “[...] um estudo de literatura comparada não tem que ser comparativo a cada página ou a cada capítulo, mas o propósito, a ênfase e a execução globais devem ser comparativos” (REMAK, 1994, p. 185). Assim, a literatura comparada:

[...] requer que uma obra, autor, tendência ou tema sejam realmente comparados a uma obra, autor, tendência ou tema de outro país ou esfera [...]. Webster define ‘comparativa’ como sendo ‘estudada sistematicamente através da comparação de fenômenos...’ (REMAK, 1994, p. 184, grifo do autor).

Já nos estudos comparatistas de Anselmo Peres Alós (2012), a abordagem sobre a literatura comparada está relacionada com a formação dos Estados Nacionais da Europa Moderna. Estudiosos da época levantavam questões sobre a identidade dos Estados, sendo então os estudos voltados para o campo da cultura, as discussões entre fronteiras e a identidade dos Estados, além da tradução cultural: “[...] cabe destacar, pois, que desde os seus primórdios, a literatura comparada mostra-se preocupada com o diálogo cultural de calibre internacional” (ALÓS, 2012, p. 2). Neste sentido, o autor faz referência aos estudos de Remak (1961), que destacavam, por um lado, a compreensão de diálogos com a literatura e as relações de fronteiras entre os países; e, por outro, desenhavam um campo de conhecimento capaz de relacionar a literatura com outros campos do saber – como as artes e a sociologia, por exemplo. Alós destaca, então, o campo da literatura comparada como interdisciplinar:

O comparatismo configura-se como o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, na medida em que umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma e no estilo. A esta definição, que remonta a Paul Van Tieghem (1951), Remak acrescenta a aproximação de cunho interdisciplinar, posto que sugere ser importante para o comparatismo o confronto entre literatura e outros domínios do conhecimento (ALÓS, 2012, p. 2).

Alós (2012) também abre a discussão sobre as mudanças no campo da literatura comparada quanto ao seu conceito e reformulações metodológicas. Tieghem ([1931], 1994) e Remak ([1961] 1994) defendiam uma “escola francesa” de estudos comparatistas (de viés positivista) e objetivavam cumprir métodos rigorosos de pesquisa pautados na historicidade. Apesar disso, se por um lado os estudos desta escola francesa tinham como base a inter-relação de fronteiras e disciplinas entre os estudos comparatistas, por outro lado também buscavam uma “história geral da literatura” com base em fontes e influências – não descartavam, então, a problemática da criação de hierarquias entre as literaturas, os países, os textos e os autores.

O início dos estudos do estruturalismo e formalismo russo, contudo, abriu caminho para o que se pode chamar de “escola americana”. Alós nos explica que foi René Wellek nos anos 50, quem principiou a discussão num encontro internacional de literatura comparada, relacionando a história, a crítica e a teoria da literatura como suporte de tais estudos. Estes estudos permitiam análises comparatistas dentro de um mesmo recorte nacional, autores e obras de uma mesma nacionalidade, pois nesta escola

o valor é imanente à obra, o que chama de *literariedade* do texto. Assim, a “escola americana” abriu possibilidades de estudos menos pautados nos “cânones”, ou seja, menos no que é socialmente construído como principais fontes e influências, como era o caso da “escola francesa”, mas por outro lado ignorou estudos importantes sobre os aspectos culturais, políticos e históricos da literatura.

Com o avanço dos estudos no pós-estruturalismo, a exemplo de Mikhail Bakhtin, em que o texto e o contexto de produção são indissociáveis, ocorre uma mudança para o olhar literário:

O texto literário passa a ser avaliado em relação com outras manifestações culturais, sem o privilégio concedido pela “literariedade”, e os critérios valorativos/judicativos passam a oscilar a partir do *locus de enunciação* do comparatista. Isso não implica na falência da crítica literária (posição defendida com ardor no Brasil por alguns críticos mais conservadores), mas sim na tomada de consciência de que os valores que pautam a crítica literária não são absolutos. A literatura comparada, desta forma, renova-se, problematizando os pressupostos paradigmáticos da teoria da literatura e fazendo a crítica forçar-se a uma *metacrítica*, no sentido de conscientizar-se do seu *locus* político e enunciativo (ALÓS, 2012, p. 12).

Este excerto lança luz à proposta de estudos desta dissertação. Para Alós, grupos marginalizados (mulheres, negros, indígenas e homossexuais) reivindicam novas formas de análises das obras literárias, ao que chama de *descolonização do imaginário*, em suas palavras:

Tais discussões não deslocam apenas nossa compreensão acerca de noções como ‘literatura’, ‘identidade’, ‘nação’ e ‘valor estético’, mas contribuem para uma discussão mais ampla sobre o universal e o particular, instaurando novas possibilidades éticas que invocam a alteridade como conceito-chave na crítica cultural. Dito de outro modo, o papel do comparatismo, no cenário atual dos estudos literários e culturais, pode ser sintomaticamente definido como a consolidação simultânea de um campo disciplinar e de um saber/poder sobre a diferença cultural. Redimensionar os regimes de representação das comunidades humanas, preocupação comum à literatura comparada e aos estudos culturais neste início de século, é o primeiro passo para que se construam novas possibilidades de relacionamento no campo social (ALÓS, 2012, p. 13, grifo do autor).

Assim, a chave de leitura selecionada nesta dissertação coloca tanto as estruturas de composição do texto imanente às obras, como também a sua relação com a

exterioridade (o fator social), com destaque para René Etiemble (1963), estudioso que ressalta a influência de uma cultura ou obra literária sobre outra, exercendo relações de poder:

Etiemble defendia a necessidade de que os estudos comparatistas dedicassem atenção às literaturas ditas marginais no debate comparatista, tais como as latino-americanas e as africanas, partindo do pressuposto de que o projeto de uma *Weltliteratur*⁶ ou de uma literatura geral jamais poderia ter a pretensão de representatividade se incluísse apenas as literaturas europeias e norte-americanas (ALÓS, 2012, p. 3).

Embora a dissertação se estruture numa problemática nacional, em uma abordagem mais ampla trata da América Latina como continente que reúne países periféricos colonizados os quais se assemelham nas problemáticas sociais.

Para tanto, a cidade de Recife é colocada aqui como microcosmo de representação sobre a segregação socioespacial e na abordagem da arte como instauradora de discursos, pois esta (cidade) tem um histórico permanente de manifestações artísticas na abordagem deste tema, como as inspirações literárias dos autores Clarice Lispector, Manoel Bandeira, Marcelino Freire; como as obras *Retratos imorais e Estive lá fora*, de Ronaldo Correia de Brito; *Tangolomango*, de Raimundo Carrero; *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro (objeto deste estudo); ou, finalmente, como o movimento de contracultura *Manguebeat*,⁷ que surgiu em 1991 como crítica ao abandono social das populações que vivem **do e no** mangue de Recife; e o movimento do *Novo Cinema Pernambucano*.

A defesa de uma análise que associa estética e conteúdo também é chave de leitura defendida pelos sociólogos Antonio Candido e Pierre Bourdieu. De acordo com Candido (2006) em *Literatura e Sociedade*, esta análise tanto da estrutura da obra como do fator social faz-se necessária ao crítico das artes, pois se trata de uma orientação para não ser confundida com o trabalho do sociólogo ou historiador, e que, portanto, toma a questão estética como apreensão do fator sócio-histórico. Em suas palavras:

⁶ Tradução literal: literatura mundial.

⁷ O *Movimento Manguebeat* surgiu nos anos 90 com os artistas Chico Science, Fred Zero Quatro, Otto, Renato L, Mabuse, Hélder Aragão, entre outros. O movimento misturava os ritmos do maracatu rural, com o *pop*, o *rock'n roll* e o *hip-hop*. E tinha como objetivo ressignificar a cultura popular de Pernambuco, fazia críticas ao caos urbano e o abandono social da cidade, que não só se revelava desigual e miserável, mas também mostrava o apagamento da cultura local, tanto em termos arquitetônicos quanto artísticos. As músicas foram inspiradas na obra *Homens e Caranguejos* de Josué de Castro e nas canções de Jackson do Pandeiro.

[...] saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica (CANDIDO, 2006, p. 16, grifo do autor).

O estudo de uma obra artística compreende, nessa perspectiva, uma interpretação em que o externo e o interno estão associados, pois os elementos externos quando postos na obra fazem parte da sua própria composição, portanto, da sua estrutura interna (CANDIDO, 2006). Desta forma, a proposta de Candido nos oferece uma ferramenta de leitura em que se investiga a forma com que os elementos sociais estão dispostos nas obras, pois estes (elementos sociais) fazem parte da construção estética das obras. Em suas palavras:

Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. [...] Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (2006, p. 13, grifo do autor).

Ou ainda:

[...] a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação (2006, p. 30).

Nesta mesma direção, Candido (2006) aponta seis⁸ tipos de estudos ao se deparar com a literatura e a sociologia. Para esta dissertação destaco três vertentes de seus estudos que melhor fundamentam o contexto, o conteúdo das obras e a temática proposta. A primeira vertente a fornecer um limiar de análise das obras são os “estudos que procuram verificar na medida em que as obras espelham ou representam a

⁸ Seis modalidades de estudos: a) análise de um grupo de literatura, seja por gênero ou época com o contexto social; b) estudo sobre em que medida a literatura representa a sociedade; c) estudo da recepção da obra; d) investigação sobre o papel do escritor e da sua posição na produção da obra; e) investigação sobre a posição política da obra e do escritor; f) investigação das origens das obras e dos autores.

sociedade, descrevendo os seus vários aspectos” (2006, p. 19), a segunda vertente é a “que investiga a função política das obras e dos autores, em geral com intuito ideológico marcado” (2006, p. 20) e a terceira vertente é a “que estuda a posição e a função social do escritor, procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade” (2006, p. 20).

Para Candido (2006), interessa mais estabelecer alguns critérios de análise a fim de melhor empregar a sociologia na interpretação literária sem fazer um trabalho sociológico. A defesa de Candido (2006) é mostrar que o fator social e a estética da obra são confluentes, porém um crítico literário deve se dispor a analisar o quanto da sociedade há na obra e se o fator social é requisito para a formação estética da obra, ou seja, em toda obra há elementos sociais na sua diegese⁹, visto que não se desgarra do seu lugar de produção, porém se questiona em que medida o fator social se metamorfoseia em estética.

Já para Bourdieu, em *As regras da arte* (1996), a interpretação de uma obra de arte vai além de uma investigação que coloca os aspectos imanentes e exteriores às obras, pois a arte é entendida dentro de um campo (campo artístico e campo literário, por exemplo). Neste campo há regras que determinam tanto o modo de fazer, como o olhar para o objeto estético. Em suas palavras:

A noção de campo permite superar a oposição entre leitura interna e análise externa sem perder nada das aquisições e das exigências dessas duas abordagens, tradicionalmente percebidas como inconciliáveis. [...] com efeito, em razão do jogo das homologias entre o campo literário e o campo do poder ou o campo social em seu conjunto, a maior parte das estratégias literárias é sobredeterminada e muitas das ‘escolhas’ têm dois alvos, são a um só tempo estéticas e políticas, internas e externas (1996, p. 234, grifo do autor).

De acordo com Bourdieu (1996), dentro deste mesmo campo artístico (seja o campo literário e/ou o campo do cinema) há forças que se cruzam e relações de poder que ditam regras; são forças simbólicas como, por exemplo, uma construção histórica pela qual se determinam características de uma estética socialmente aceita neste campo – as definições do que pode ser reconhecida como “estética pura”, isto é, há forças que

⁹ Para Christian Metz, “[A] diegese é a instância representada do filme, ou seja, o conjunto de denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado” (AUMONT, 2003, p.78). Assim a diegese é um pseudo-mundo fictício apresentado por meio do cinema. Cf. AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

atuam no imaginário (cultura) deste campo artístico que definem o que é aceito e o que não é aceito como arte, por exemplo, a literatura popular e a literatura erudita. O valor da arte tem como critério primeiro a posição hierárquica em que o autor se situa no campo, não podendo fugir das relações de força: “Por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do lucro, econômico ou político” (BOURDIEU, 1996, p. 246). Para Bourdieu (1996) tanto a estética quanto o conteúdo de uma obra artística vão refletir a trajetória do autor da obra, o espaço social o qual este (autor) está inserido e o campo em que ele atua; então se, por exemplo, o autor está num campo artístico que visa a produção para a venda em grande escala, sua estética obedecerá aos critérios deste campo, da mesma maneira, se o autor quer ser consagrado dentro do campo artístico da arte independente, este, por sua vez, também seguirá as características (originalidade, teor ético, poético, político etc.) deste campo.

Ainda na consonância dessas proposições, percebe-se que a arte tem uma gênese e que para descobri-la não se pode desvincular a posição do autor dentro e fora do campo literário, o fator externo que é encontrado na obra de toda a maneira e o espaço-tempo em que essas obras foram produzidas. Porém isso não quer dizer que o valor artístico e o prazer estético pela obra sejam reduzidos, ou mesmo destruídos:

É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer a luz o que torna a obra de arte *necessária*, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento. Através dela, o amor sensível pela obra pode realizar-se em uma espécie de *amor intellectualis rei*, assimilação do objeto ao sujeito e imersão do sujeito no objeto, submissão ativa à necessidade singular do objeto literário (que, em mais de um caso, é ele próprio o produto de semelhante submissão) (BOURDIEU, 1996, p. 15, grifo do autor).

Assim, a teoria de Bourdieu (1996) é base metodológica para ler as obras a partir desta ideia em que coloca as posições dos agentes produtores numa ordem não fixa, ou seja, sua legitimação depende das relações de poder e interesses específicos. Nos casos em que o artista não ocupa um lugar de poder, é a subversão e o seu reconhecimento que pode destacá-la como arte dentro do campo. Por isso o valor estético da arte é um aspecto social, necessita de condições exteriores e interiores ao campo para ser reconhecido como tal, “o princípio autônomo (por exemplo, a ‘arte pela arte’), que leva

seus defensores mais radicais a fazer do fracasso temporal um sinal de eleição e do sucesso um sinal de comprometimento com o século” (BOURDIEU, 1996, p. 246, grifo do autor).

Tanto Bourdieu (1996) quanto Candido (2006) refletem sobre a influência do lugar de produção dos artistas na construção do conteúdo e da estética das obras. Ambos acreditam que os elementos externos e internos são indissociáveis, pois a produção de uma obra não escapa de seu espaço-tempo de produção. Porém, para Bourdieu (1996) o que mais lhe interessa na análise de uma obra (além da recepção do público) é perceber as relações de poder que pautaram a sua execução, sejam as influências que ditaram uma estética preestabelecida, portanto, “pré-aceita” pelo público, ou mesmo uma estética que se recusa a obedecer a formas predeterminadas, por exemplo, mas que obedece a outros critérios dentro do campo, mesmo que este campo seja independente.

Neste sentido, parto da interpretação de que em ambas as obras (*O Som ao Redor* e *Homens e Caranguejos*) o fator social além de ser base para o elemento estético, também é determinante nas suas constituições, pois enquanto no livro *Homens e Caranguejos* o autor utiliza a metáfora do caranguejo para representar as vidas determinadas pela pobreza: “[...] os homens se assemelhando, em tudo, aos caranguejos, arrastando-se, agachando-se como caranguejos para poderem sobreviver” (CASTRO, 2001, p. 13), o fator social na diegese da obra é elemento na constituição essencial da narrativa, é parte central da sua composição estética; a metáfora do caranguejo faz refletir sobre a condição social das populações que vivem às margens da sociedade.

No filme *O Som ao Redor* dois aspectos se unem para formar o valor essencial da obra, a mímese da história do Brasil e o fator social no presente. Pois tanto o passado (período da escravidão) como as questões sociais são componentes imprescindíveis como valor estético da obra: “Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (CANDIDO, 2006, p. 12), estando, portanto, o valor estético da obra neste “exagero” da verdade social que ela carrega.

Desta maneira, Josué de Castro legitimado no campo da pesquisa acadêmica em geografia, porém fora do campo literário, tem sua obra reconhecida pela subversão de denunciar a fome num contexto de censura, repressão e efervescência política com o Golpe Militar de 1964, mas também não se pode deixar de lado sua posição na hierarquia social, enquanto professor, médico e geógrafo reconhecido internacionalmente. Assim como o primeiro longa de Kléber Mendonça Filho (*O Som ao Redor*, 2012) é reconhecido dentro do campo cinematográfico quando a temática do

filme desenha a história do Brasil, num momento de ascensão social em que os debates acerca do racismo e da desigualdade social são discutidos, inclusive, pelos sujeitos “excluídos”, estes constroem um lugar de fala. Em contrapartida a classe dominante se levanta para manter a hierarquia social, como se viu quatro anos depois do filme com a destituição político-democrática que foi gestada no país¹⁰, compreendendo desta forma, a arte como subversão ao contexto sociopolítico que quer manter as estruturas sociais como tal.

Contudo, destaco três perspectivas que vão lançar luz às leituras das obras escolhidas: a) cinema e literatura são vistos como artes de denúncia, portanto, ainda que suas estéticas sejam diferentes, o conteúdo é o componente basilar para a análise; b) trago dois lugares de enunciação diferentes em tempos (livro – 1967 e filme – 2012) e em espaços (mangue e área nobre), mas ambos constroem o olhar sobre o espaço marginalizado; c) o referencial teórico dispõe de contribuições de outras áreas do saber (sociologia, geografia e arquitetura) para confluir diálogos com as teorias propriamente das artes (teorias literárias e teorias do cinema).

¹⁰ Num contexto político turbulento inflado pela grande mídia, parte da população de classe média sai às ruas com camisetas da CBF (Confederação Brasileira de Futebol) para pedir a destituição do mandato da presidenta reeleita Dilma Rousseff. No dia 31 de agosto de 2016, o Senado Federal aprovou o impeachment e Dilma Rousseff é destituída do cargo sob o argumento das pedaladas fiscais (prática que se refere ao atraso de repasses de verbas aos bancos públicos). Mais sobre o caso no artigo, *O golpe nas ilusões democráticas e a ascensão do conservadorismo reacionário* (2017), de Marcelo Braz. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ssoc/n128/0101-6628-ssoc-128-0085.pdf>>. Acesso em 5 mai.2018.

1 ARTE, CIDADE E REPRESENTAÇÃO

A fim de contextualizar a temática sobre a questão dos espaços urbanos (segregação, enclausuramento, direito à cidade), apresento neste tópico algumas referências que tratam da arte (literatura e cinema) como representação da cidade, pois os objetos escolhidos são determinados por essa chave de leitura, ou seja, o espaço urbano é o personagem principal das narrativas.

No artigo *A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social*, o geógrafo Jorge Luiz Barbosa (2000) traz estudos sobre as representações dos espaços urbanos no campo das artes e levanta diversos questionamentos a respeito das artes como formadora do imaginário social e reconhecimento de mundo:

Representar e pensar podem compor um mesmo exercício de desvelamento da vida? As obras de arte podem contribuir para o nosso reconhecimento do mundo? As criações estéticas ainda nos oferecem elementos decifradores do movimento de realização da sociedade? (BARBOSA, 2000, p. 69).

A partir destes questionamentos é possível pensar a arte como representação de mundo e/ou como modo de exploração dos espaços geográficos nunca antes vistos. Desta forma, podemos considerar que as artes contribuem para a criação do imaginário social, mediante as memórias e aspirações do ser movido pela imaginação e interpretação fílmica/literária. Citando Henri Lefebvre (1969), o autor aponta que as artes têm o poder de provocar uma “desconstrução construtiva”, ou seja, é como se por meio da arte se desmontasse o olhar acostumado sobre o “mundo”, ao mesmo tempo que se constroem novos olhares, antes invisibilizados. Assim, as artes têm importância por sua capacidade de transformação do pensamento social (BARBOSA, 2000).

Ainda que a sétima arte não escape da “espetacularização do cotidiano”, e, portanto, possa reforçar estereótipos e/ou contribuir para o olhar acostumado para os fatores sociais, esta questão (de espetacularização) também pode ser um “grito” para situações importantes dentro da sociedade, mas que se apresentam normalmente como corriqueiras e banais. A arte é, então, possibilidade de leituras: “podemos inferir que a arte possui uma importante dimensão histórica de leitura do espaço socialmente produzido e se traduz como um instrumento de percepção e reconhecimento da

realidade” (BARBOSA, 2000, p. 69). Assim a arte não só retrata a sociedade como também denuncia suas condições sociais.

Barbosa também destaca a conexão da arte com a ciência. Apesar de a arte não ter precisão nem resposta, por meio dela é possível enxergar outros lados, questões despercebidas, ignoradas. Para o autor, a arte é um convite a enxergar o “diferente”, só que por outros ângulos, pois uma obra não escapa do ponto de vista do autor e o lugar de onde fala, portanto, abre possibilidades de leituras ainda não experimentadas. Em suas palavras:

O conhecimento e o encantamento, o banal e o extraordinário, o estranho e o familiar, o inesperado e o repetitivo podem, enfim, reunir-se como movimento que explicita a diversidade da existência humana. O pensamento decifrador está dentro da obra de arte. E a própria Obra nos permite o acesso ao reconhecimento interpretante do mundo [...] (BARBOSA, 2000, p. 70).

Dentro da decifração dos espaços urbanos no cinema, Barbosa destaca dois pontos principais sobre a representação: ela pode ser repetitiva e integrar estereótipos de um dado espaço e pode ser reativa, desestruturar a ideia “comum” sobre dado espaço. Em outras palavras, as representações “são produtos intermediários entre o vivido incerto e o concebido elaborado” (2000, p. 73). Assim, as representações compõem uma visão de mundo; os espaços geográficos são como são porque foram construídos socialmente a partir desta “visão de mundo”, a partir das práticas culturais. Nas palavras de Barbosa:

[...] podemos inferir que as representações interpretam a vivência e as práticas socioespaciais, intervêm nelas e assumem tamanho poder porque são uma realidade ou identidade específica. Tendem a uma presença na ausência (LEFEBVRE, 1983), seja por intervenção subjacente ou por adjunção de um saber. Daí resulta também o necessário exercício da crítica, pois o processo de alienação social também se realiza através de signos, imagens e, sobretudo, nas representações redutoras que ocultam as contradições sociais e deslocam, inclusive, os afetos (emoções e paixões). Isto torna-se mais evidente no contemporâneo, como nos alerta Lefebvre, pois este contém uma contradição cada vez mais manifesta entre a abundância e o esgotamento das representações, e o esforço para renová-las ou aboli-las (BARBOSA, 2000, p. 73).

Nessa consonância, o cinema não tem como se desvencilhar do sentido de ser uma “arte urbana” que reflete as urgências debatidas no próprio tempo e espaço da cidade.

Ainda sobre as representações como eixo principal as cidades, o cinema também é arquivo da história das cidades, das formações dos espaços urbanos e do imaginário social apreendido inclusive por datas, por dado o tempo que foi representado (história):

A concepção de arquivo não significa que o cinema é um estojo, pasta ou armário onde acumulamos imagens desbotadas. Significa um conjunto de inscrições que se revelam como possibilidade de perversão do tempo útil que condena o passado ao esquecimento e, ao mesmo tempo, como um elemento de resistência diante da destruição da memória do/no espaço social provocada pelas mudanças velozes das intervenções urbanas e da fragmentação impulsionada pela lógica do mercado (BARBOSA, 2000, p. 82).

De acordo com Barbosa (2000), o cinema também se apresenta como “espaço narrativo”, ou seja, produz relação entre significantes (as imagens) com os significados (os conteúdos) na forma de discurso. Determinado espaço social sugere múltiplas interpretações, ou ainda, interpretações diferentes conforme os significados atribuídos às imagens que a produção fílmica vai propor, “[o] *espaço narrativo* potencializa o nosso imaginário e traz à luz *uma matéria inteligível através da qual podemos construir nossos objetos de leitura como unidades e operações significantes.*” (BARBOSA, 2000, p. 83, grifo do autor).

Se a cidade no cinema é representação, ela não pode se resumir a mera descrição. Os espaços urbanos no cinema não mostram apenas aquilo que veríamos normalmente “caminhando pela cidade”: o cinema mostra o invisível da cidade, aquilo que passaria despercebido: “[...] o objetivo do cinema é provavelmente o de mostrar o invisível. Se descrevemos uma cidade que já podemos ver com nossos olhos, isso não nos acrescenta nada.” (COMOLLI, 1994, p. 150 apud BARBOSA, 2000, p. 84). Sigo então na ideia de que é a maneira de narrar que é capaz de inserir o espectador na obra a ponto de proporcionar uma experimentação, isto é, quando o espectador é afetado pela obra. Assim, a arte da representação não é mera reprodução do real, há pensamento, interpretações, faz recordar, questionar, conhecer e reconhecer o mundo a partir da decifração do espaço geográfico (BARBOSA, 2000).

Outra autora que faz amplos estudos sobre a representação dos espaços urbanos e o cinema é a arquiteta Maria Helena Braga e Vaz da Costa. Para esta autora, o cinema e a cidade propõem não só uma abertura de análises sobre a idealização das paisagens, mas também a formação da identidade, da cultura e de aspectos sociais que compõem o ambiente urbano. Desta forma o cinema revela o oculto. Nas palavras de Costa:

[...] se considerarmos que o grande espaço público encontra-se fragmentado, quase sem condições de um debate racional coletivo e marcado pelo conflito social, vemos que meios imagéticos de comunicação como o cinema (e a televisão, claro) se colocam estrategicamente como agentes de estruturação, fazendo-se de grande praça pública para os debates sociais da atualidade. Por isso, o cinema não pode ser visto meramente como tecnologia de suporte, mas alternativamente como o lugar onde se constrói a cidadania, onde se produzem subjetividades (2011, p. 31).

Sendo o cinema um instrumento que faz emergir conteúdos, imagens e pensamentos, sua relação com o espectador produz subjetividades que fazem parte da vida social. Para Costa (2011), o cinema condensa a cidade juntamente com seus traços arquitetônicos de maneira que o espectador experimente a cidade do filme e a cidade real por efeito do filme.

A autora destaca três elementos fundamentais acerca de *cinema e cidade*: “a cidade como *artefato*, como *campo de forças* e como *imagem*” (COSTA, 2011, p. 32). A cidade como *artefato* refere-se à condição que o material é produzido e a impossibilidade dessa produção ser desgarrada de forças sociais, políticas, econômicas e históricas que regem os aparatos para a produção (que vão desde o cenário, os recursos tecnológicos até o espaço, as estruturas e o terreno em que se passa a composição fílmica). Sobre o *campo de forças* trata-se de esclarecer que cidade não é representação apenas dentro do cinema, sendo o cinema uma prática social dentro da cidade, ela também é representada pela cultura, pelos movimentos sociais, pelos sujeitos que agem e interagem no espaço urbano. Vale ressaltar que aqui a autora lembra as ideias de Bakhtin (2003) em que uma obra não deve ser analisada desvinculando-se do fator externo ao imanente do objeto estético, pois os aspectos sociais, históricos e culturais vão ser impressos de uma forma ou de outra na obra. Nas palavras da autora:

Além de artefato, coisa material produzida pelas práticas sociais e por toda a atuação de um complexo campo de forças, a cidade é também representação. As práticas sociais (que produzem artefatos e também procuram neles reproduzir-se) não aparecem simplesmente, mecanicamente ou por instinto. Essa intervenção concreta do homem no universo real é orientada pelas representações sociais, sempre presentes. O conceito de representação tenta dar conta da complexidade da imagem (imaginário, imaginação), sendo igualmente capaz de incorporar outros elementos, como conhecimento, esquemas de inteligibilidade, classificações, memória, ideologia, valores, expectativas, etc. (COSTA, 2011, p. 32).

As cidades passaram por vários momentos como objeto de significação relacionado à sétima arte: primeiramente, com o surgimento do cinema, a cidade era tratada como “obra de arte”; *a posteriori* a cidade era tratada enquanto paisagem, “cidade como panorama”; e, por fim, a cidade com base na sociedade contemporânea enquanto “cidade do espetáculo” (COSTA, 2011).

Sobre cidade como *imagem*, a autora alerta para que a representação da cidade no cinema não seja entendida como mera “embalagem” da cidade “real”, pois imagem é entendida como imaginação. Com vistas a enxergá-la, o espectador irá recorrer ao pensamento para decifrar seus códigos e signos. Além disso, é importante ressaltar o papel do cineasta/autor como regente dessa decifração de espaços, ou seja, sem ignorar a condução do olhar para este ou aquele aspecto presente no objeto estético, como abordado por Faraco referenciando Bakhtin: “E é o autor-criador – materializado como uma certa realidade vivida e valorada – que realiza essa transposição de um plano de valores para outro plano de valores, organizando, por assim dizer, um novo mundo” (FARACO, 2011, p. 90).

Nessa direção, os estudos de Barbosa (2000) e Costa (2011) nos oferecem uma ideia de arte como formadora de imaginários sociais e confirmam a perspectiva de arte como denúncia dos fatores sociais; além disso, indicam para aquilo que se entende como cinema de autor. Em duras realidades que de tão cotidianas tornam-se banais, o mundo das artes (aqui o cinema e a literatura) oblitera o olhar que estava indiferente para a vida e recupera um olhar diferente sobre a humanidade, um aceno para se fazer enxergar a diversidade, o que não deixa de ser uma ruptura com as hierarquias: arte é resistência.

1.1 A LITERATURA E O CINEMA DE AUTOR

O encontro do cinema com o “mundo das artes” já iniciara no teatro filmado, as câmeras com pouca mobilidade e os cenários se apresentavam de maneira aberta na tela, por causa da falta de movimentação da câmera, assim o espectador via o todo do enquadramento da cena, o que diminuía as possibilidades de suspense na narrativa fílmica. Com as inovações tecnológicas, o cinema passa a ser mais independente na criação, as alternativas de movimentação de câmera, o uso do *close* e a atenção aos detalhes propõem novas dinâmicas e permitem novas sensações na experimentação fílmica (BRITO, 2006).

As inovações do cineasta David Griffith¹¹ trouxeram possibilidades de construções narrativas que antes estavam presas à captação do “real”, que não é menos sensível ao público, mas que limita o trabalho autoral e o interesse do cinema como arte. Havia então a necessidade de mais elementos para dar forma à narrativa; o cinema precisava provocar sentimentos e debater questões sociais, como a literatura e as artes plásticas. Nesse tempo surge a câmera móvel e com isso a possibilidade de o cineasta criar roteiros e narrar histórias “imitando” as narrativas literárias, ou seja, surgem os romances (BRITO, 2006).

À vista disso o cinema aprendeu com os avanços tecnológicos a “escrever” o enredo por meio das fotografias, as centenas de fotografias emitidas em velocidade apresentam a demonstração da ação (a imagem em movimento), mas mais do que isso a possibilidade de sons, cortes, planos e angulações sustentam a verossimilhança de criar significados discursivos múltiplos e ao mesmo tempo inseparáveis.

Tânia Pellegrini (2003) traz algumas análises acerca da composição narrativa destas duas áreas (cinema e literatura). Para a autora, a exigência fundante de uma narrativa, seja ela visual ou literária, é o *tempo*, independentemente se a narrativa é cronológica ou “atemporal¹²”, o que prevalece é a sequência de acontecimentos, ou seja, as narrativas representam ações, e estas são coordenadas por sequências, assim se pode dizer que no cinema as sequências são organizadas por imagens, e na literatura pelas imagens mentais (a ideia de imaginação) que serão materializadas e organizadas em palavras. Na narrativa literária a representação da ação está presa à *linearidade do discurso*, o jogo das sequências de palavras se vale em um complexo malabarismo para a composição de sentidos que só serão materializados por meio da imaginação do leitor: o cinema “ganha” em tempo na condensação de múltiplos sentidos em uma única imagem (PELEGRINI, 2003).

No livro *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard* (2010), Mário Alves Coutinho também aponta para o diálogo entre literatura e

¹¹ David Griffith (1875-1948) aperfeiçoou técnicas importantes na montagem e produção de filmes de longa-metragem nos anos 30 e 40 em Hollywood. O diretor passou a criar formas no uso *close-up*, do *travelling*, edições rápidas (novidade para a época) e planos de cena que tem como objetivo a imersão do espectador na narrativa fílmica. Dentre suas obras mais conhecidas estão *O Nascimento de uma nação* (1915) – um filme controverso pelo ponto de vista favorável ao ideal de supremacia racial da Ku Klux Klan – e *A intolerância* (1916). Em 1919 produz o filme *O lírio quebrado*, que narra a história de um amor impossível e coloca o racismo em debate, o que fez diminuir as críticas quanto ao filme *O nascimento de uma nação*.

¹² Atemporal no sentido de não respeitar uma sequência lógica de cenas.

cinema. Para o autor estas duas áreas estão sempre se comunicando, ora com particularidades mais visíveis, ora com particularidades mais ocultas, mas trazem confluências. Coutinho (2010) defende a ideia de Alexandre Astruc¹³, em que o cinema se revela como escrita com a câmera, assim se entende a literatura enquanto possibilidade de linguagem, sem pretender dizer que a literatura seja igual ao cinema, mas em estabelecer as semelhanças e confluir diálogos sobre a sua forma, pode-se sublinhar aqui os roteiros cinematográficos, as narrativas em *off*, os diálogos, a “literatura como experimentação dos ‘possíveis da linguagem’” (COUTINHO, 2010, p. 18, grifo do autor).

Alexandre Astruc defende esta ideia de *escritor-cineasta* no manifesto do *Nascimento de uma Nova Vanguarda: a “Caméra-Stylo”*, publicado na revista *L’Écran Français* em 1948:

O cinema está, simplesmente, a tornar-se num meio de expressão, como aconteceu a todas as outras artes antes dele, nomeadamente a pintura e o romance. Depois de ter sido sucessivamente uma atracção de feira, um divertimento semelhante ao teatro de boulevard ou um meio de conservação das imagens de época, torna-se pouco a pouco, numa linguagem. A saber, uma forma, na qual e pela qual um artista pode exprimir o seu pensamento por mais abstracto que ele seja, ou traduzir as suas obsessões, exactamente como se passa hoje com o ensaio e o romance. É por isso que chamo a esta nova época do cinema a *câmera-stylo* (ASTRUC, [1948], 1999 p. 320).

Astruc trata do cinema enquanto elaboração de *autor*, assim como num livro, aquele que exprime características particulares do próprio pensamento e do estilo de narrar.

No Brasil, o cinema passa a ter maior distribuição e produção após a primeira guerra mundial (sobretudo a partir da década de 30), porém nesse período as produções cinematográficas são marcadas pela dominação norte-americana, não apenas como fomento comercial, como também pela influência estética nos filmes. Embora esses filmes tenham levado um grande público para os cinemas, eles eram alvos da crítica porque se distanciavam daquilo que se propõem enquanto “arte pela arte”, da ideia de *cinema de autor*, conforme proposta de Astruc (1999), pois a estética era voltada para a indústria do cinema (ROCHA, [1963] 2003). Se na literatura o reconhecimento da obra se lança numa vertente em que o desaparecimento do autor é interessante para

¹³Alexandre Astruc (1923-2016) é um dos precursores da ideia de cinema autor e da teoria *câmera-stylo* (câmera-caneta), assim defendia o cinema como corresponde à literatura.

corroborar com a autonomia da obra, no cinema é o contrário – tratando aqui do “cinema de arte”, os cânones dentro das regras deste campo artístico, diferentemente do gênero artístico do cinema industrial –, pois quando os traços do autor, seu estilo, suas técnicas são reconhecidas dentro do campo, esta obra passa a ser reconhecida como “cinema de arte”, ou ainda, *cinema de autor*, porque lhe é atribuída uma ideia de singularidade.

Assim como Astruc (1999), para Rocha (2003) é o *cinema de autor* que pode apresentar um estilo “próprio” de fazer cinema, em suas palavras:

Na tentativa de situar o cinema brasileiro como expressão cultural, adotei o “método do autor” para analisar sua história e suas contradições; o cinema, em qualquer momento da sua história universal, só é maior na medida dos seus autores (2003, p. 36).

Ou ainda:

O cinema não é instrumento, o cinema é uma ontologia. O que lança o autor no grande conflito é que seu instrumento para esta ontologia pertence ao mundo-objeto contra o qual ele intenciona sua crítica. O cinema é uma cultura da superestrutura capitalista. O autor é inimigo desta cultura, ele prega sua destruição [...] (2003, p. 36-37).

Desta maneira, o cinema é ato de denúncia, e é o ponto de vista acentuado no *cinema de autor* que vai trazer a reflexão para a narrativa. Porém o conceito de autor dentro do cinema sempre foi controverso, porque sendo uma produção de equipe em que todos os elementos (som, imagem, texto etc.) têm papel fundamental na obra, encontrar o criador é mais complexo. Esta busca de uma afirmação pela autoria se encontra na disputa do cinema por um espaço dentro do campo artístico que desde o seu surgimento até hoje com o cinema industrial precisa se mostrar e se consagrar como arte constantemente. Assim, este *cinema de autor* se recusa aos roteiros preestabelecidos e o desafio está justamente na incorporação de uma estética própria do autor somada à estratégia em confluência o olhar de toda a equipe para um objetivo comum na narrativa fílmica. No documentário *O roteirista*, de Lucas Paraízo, o roteirista Luiz Bolognesi diz que:

[...] é importante que a peça do roteiro inspire todo mundo a ser e realizar a sua autoria no processo, porque quanto **mais autores ligados numa mesma direção** você tiver, provavelmente, mais

camadas o filme vai ter, mais possibilidades de polifonia ele pode ter, mais complexo ele vai ser (O ROTEIRISTA, 2011, 6'59", grifo meu).

Portanto, o roteiro é o primeiro ponto de partida para esta tentativa de “escrever com a câmera”, mas não o único. No *cinema de autor* o cineasta imprime um estilo próprio na narrativa e também atua em praticamente todas as etapas de produção do filme, desde o roteiro até a direção e montagem.

1.2 O RETORNO DO AUTOR NA ESTÉTICA NARRATIVA

Ainda sobre a questão do autor, na tese *A escrita de si, escrita do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006), Diana Irene Kingler investiga uma possível retomada do lugar do autor, do influxo da cultura e do olhar como outridade na criação da literatura contemporânea. Destaco aqui as narrativas ficcionais partindo para uma reflexão sobre o papel do autor e da independência ou não da discursividade na obra. Kingler (2006) faz um levantamento de obras literárias latino-americanas como *La virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Noches Vacías* (2003) de Washington Cucurto, e ainda *Nove Noites* (2001) de Bernardo Carvalho, a fim de evidenciar uma estética narrativa correspondente à contemporaneidade. De um lado, percebe-se nestas obras a presença do narrador em primeira pessoa, de outro, o desejo de narrar em alteridade (o autor empírico), de transcrever as dores e alegrias do outro, “um olhar sobre o outro culturalmente afastado” (KINGLER, 2006, p. 10).

A percepção da obra como ficcional ou real ocorrerá sob um pacto que o autor faz com o seu público, sendo de maneira explícita ou implícita, o que para Kingler (2006) trata-se de uma transgressão em que o “pacto ficcional” da narrativa é quebrado, pois se sabe que é uma ficção, mas esta busca transcrever o real. Com base em Masiello, a autora argumenta que “haveria na ficção recente, uma atração pelas figuras marginais da sociedade que expõem o dilema acerca da representação da outridade” (2006, p. 17).

Em ambas as obras a serem analisadas (*O Som ao Redor* e *Homens e Caranguejos*) se nota estas características, como a representação da outridade, ou seja, uma estética bastante preocupada em colocar o leitor/espectador para enxergar a realidade do marginalizado. Enquanto que em *Homens e Caranguejos* a narrativa propõe um mergulho dentro da realidade dos moradores no manguezal, em *O Som ao*

Redor a narrativa mostra a realidade do Outro, mas partindo do lugar próprio (do autor) de enunciação, ou seja, ao evidenciar o cotidiano da classe média/alta também visibiliza os seus contrastes, isto é, os sujeitos às margens.

Para Kingler (2006), a ficção recente a partir da abertura política democrática e das discussões das problemáticas sociais que colocam em pauta os “fracassos da história”, o sentido de representação busca dois aspectos, o político, no que se refere aos apontamentos dos erros e, o aspecto artístico, que tem como base a imitação do real (mímese¹⁴). Características estas (o político e a imitação do real) preponderante em *O Som ao Redor* e *Homens e Caranguejos*, visto que são obras com a intenção de denúncia social.

Ampara-se, assim, no que a autora chama de “retorno do autor”, pois se a disjunção entre era critério fundamental para manter o distanciamento do conteúdo narrativo, quando os autores assumem o ponto de partida como narrador empírico, a figura do autor passa a ser parte significativa na análise das obras. De acordo com Kingler (2006), esse aumento de produções que colocam em evidência a experiência do autor também se deve ao aspecto cultural da sociedade contemporânea permeada por narrativas de si, a “espetacularização do sujeito”, a cultura midiática que oferece este espaço de enunciação, onde o privado é conveniente e interessado que se revele ao público. O autor tem uma função social, representa uma categoria de pensamento, o que a autora relaciona com o que Foucault chama de *função de autor*:

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discurso e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura. Nem todos os discursos possuem uma função de autor, mas em nossos dias, essa função existe plenamente nas obras literárias. Para a crítica literária moderna, o autor é quem permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas. O autor é também o princípio de uma certa unidade de escritura – é preciso que todas as diferenças se reduzam ao mínimo graças a princípios de evolução, de amadurecimento ou de influência. Finalmente, o autor é um certo ‘lar de expressão’ que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos, etc. (KINGLER, 2006, p. 34, grifo do autor).

¹⁴ Ainda que a arte sempre tenha a ideia de imitação da realidade, destaco aqui no sentido de tentar se distanciar da arte enquanto fantasia. Há uma busca incessante em se aproximar da realidade e fugir de uma ficção ficcionalizada.

Ao trazer os conceitos sobre a estética da existência, “a arte de si mesmo” no texto *A escrita de si* ([1983] 2004), Michel Foucault (1992) vai se debruçar em reflexões da cultura greco-romana; mais do que conceituar por uma linha histórica, retornar à arte deste período também significa desconstruir a visão de arte e estética atravessada pelo pensamento do cristianismo. Foucault retoma a importância do autor enquanto texto vivo e não independente, pois possui uma “alma”, esta por sua vez é a transcrição singular da escrita de um autor. Não se trata de um “endeusamento” do autor conferindo-lhe status ou do seu apagamento para dar ênfase ao texto, mas da ideia de arte que o filósofo Sêneca aludiu, da busca pela identidade da escrita:

Não se deve, explica, elaborar o que se guarda de um autor, de maneira que este possa ser reconhecido; não se trata de criar, nas notas que se toma e na maneira com que se reconstitui por escrito o que se leu, uma série de ‘retratos’ reconhecíveis, porém ‘mortos’ (Sêneca se refere aqui àquelas galerias de retratos através das quais se atestava seu nascimento, se valorizava seu status e se marcava sua identidade em relação aos outros). **É sua própria alma que é preciso criar no que se escreve**; porém, assim como um homem traz em seu rosto a semelhança natural com seus ancestrais, também é bom que se possa perceber no que ele escreve a filiação dos pensamentos que se gravaram em sua alma (FOUCAULT, 2004, p. 152-153, grifo meu).

Este modelo de estética da *escrita de si* que Foucault traz com Sêneca, permite a aproximação do autor com o leitor num sentido imanente à obra, ao passo que sendo sujeitado às exterioridades também as examina e as transcreve, permitindo-se perceber os traços identitários do autor, “Escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (FOUCAULT, 2004, p. 156, grifo do autor). Neste sentido, Foucault (1992) traz como característica da função-autor a relação de nomear o autor do discurso como dono daquela “propriedade discursiva”, menos no sentido de livro como produto, este foi desenhado no curso da história, mais como dono de um ato transgressivo do discurso; nomear o autor do discurso foi historicamente uma forma de encontrar um culpado. O discurso é enxergado aqui, como ato de transgressão, e claro, para ser reconhecido como transgressor este discurso vem na contramão do pensamento de determinada época: “Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores [...] na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores” (FOUCAULT, 1992, p. 14).

Porém, esta característica de transgressão na literatura tornou-se uma premissa a partir do processo de editoração das obras literárias, ao passo que os textos são propriedade intelectual daquele autor, o *status* que recebe deve ser compensado com os perigos da sua ação discursiva. É importante ainda destacar que a função-autor tem por característica estabelecer um lugar considerado para o discurso. Nas palavras de Foucault:

Ela não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor. Sem dúvida, a esse ser de razão, tenta-se dar um status realista: seria, no indivíduo, uma instância ‘profunda’, um poder ‘criador’, um ‘projeto’, o lugar originário da escrita. Mas, na verdade, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam (1992, p. 16-17, grifo do autor).

A fim de justificar a ideia de *retorno do autor* nos objetos desta pesquisa, destaco uma característica também de função-autor, da posição que o autor ocupa ou ainda do impacto da transgressão de sua obra, pois a partir destas obras outros discursos e/ou obras foram criadas, é nesta possibilidade de formar outros discursos por meio de um texto fundador que Foucault vai chamar de retorno do autor. Assim como por meio das obras de Marx e Freud (exemplos citados por Foucault) houve outras possibilidades de formações discursivas, mesmo para contradizê-los ou ainda para ampliar a discussão, o que ocorre é que a partir de suas obras houve uma “possibilidade infinita de discursos” (1992, p. 21).

Nessa direção, *o cinema de autor* dialoga de maneira interessante com a concepção de “retorno de autor” ou ainda função-autor, pois para ambos os autores, Klinger (2006) e Foucault (1992), o lugar do autor depende do retrato da sociedade em que vive, seja na vertente de transgredir o discurso dominante de dada época, ou mesmo de refletir uma cultura voltada pela “espetacularização do sujeito” da sociedade contemporânea.

2 JOSUÉ DE CASTRO E KLÉBER MENDONÇA FILHO: OS AUTORES E AS OBRAS

A verdade é que a história dos homens do Nordeste me entrou mais pelos olhos do que pelos ouvidos...

(Josué de Castro)

Me interessa a arquitetura como sintoma de uma sociedade que não é saudável, a arquitetura como diagnóstico brutalista, como algo que deu e está dando errado.

(Kléber Mendonça Filho)

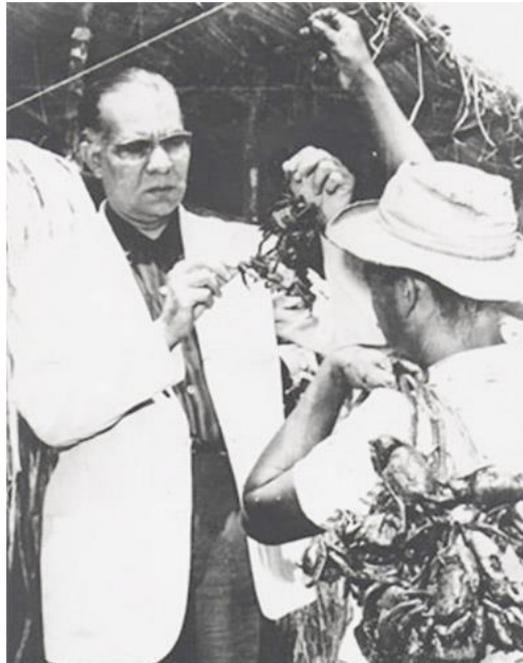


Figura 4: Josué Apolônio de Castro
Fonte: Fundação Joaquim Nabuco¹⁵

Médico, geógrafo e nutrólogo, Josué Apolônio de Castro (1908-1974) antes do exílio em Paris já denunciava por meio de estudos científicos o resultado do “progresso”

¹⁵ Disponível em:

<http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=8143:acervo-josue-de-castro-mantem-seu-legado-vivo-na-fundaj&catid=44:sala-de-impressa&Itemid=183>. Acesso em: 01 out. 2018.

de uma Recife monopolizada pelo latifúndio, com o cultivo da cana-de-açúcar e a política neoliberal centrada no mercado exterior (ANDRADE, 1997). O autor defendia que o legado do colonialismo europeu era a principal causa do subdesenvolvimento dos países latino-americanos e africanos.

Quando eleito presidente do Conselho da *Food and Agricultural Organization* (FAO) da Organização das Nações Unidas (ONU), Castro viajou por vários países, onde pesquisou o problema da fome. Essa pesquisa resultou na sua mais importante obra: *Geografia da Fome*. Assim, o problema da desnutrição é o tema central de suas obras¹⁶, mas foi em *Geografia da fome* (1946) que suas pesquisas tiveram ainda mais destaque dentro da área de geografia. Os estudos eram realizados com pesquisa de campo e tinham a finalidade de analisar a fome numa perspectiva coletiva. Castro mudou o enfoque para pensar este mal, dando atenção àquela que denomina “parcial” – tem-se algo para comer, mas não o suficiente para acabar com a desnutrição e o adoecimento de populações devido à má alimentação.

Suas pesquisas contribuíram para revelar outro viés nas teorias de geografia se contrapondo aos estudos de geógrafos brasileiros, que tinham como base as teorias positivistas em que o problema da fome, até então, era compreendida como privação aguda vinculada à etnia e às causas climáticas. Ao elaborar um mapa da fome no Brasil, Josué de Castro desenvolveu um importante trabalho que contradizia as teorias de geógrafos como A. Humboldt (1779-1859), K. Ritter (1779-1859), F. Ratzel (1844-1904) e Vidal de La Blache (1845-1918), que defendiam o *determinismo geográfico*¹⁷.

¹⁶ Principais obras de Josué de Castro: *O problema de fisiologia da alimentação no Brasil* (1932); *O problema de alimentação no Brasil* (1933); *Condições de vida das classes operários do Recife* (1935); *Alimentação e raça* (1935); *Documentário do Nordeste* (1935); *A festa das letras - Cecília Meireles e Josué de Castro* (1937); *A alimentação brasileira à luz da geografia humana* (1937); *Fisiologia dos tabus* (1939); *Geografia humana* (1939); *Geografia da fome* (1946); *La alimentación em los tropicos* (1946); *Fatores de localização da cidade do Recife* (1947); *Lê problème de l' alimentation em Amerique du Sud* (1950); *Geopolítica da fome* (1951); *A cidade do Recife: ensaio de geografia humana* (1954); *O livro negro da fome* (1957); *Ensaio de geografia humana* (1957); *Sete palmos de terra e um caixão* (1965); *O ciclo do caranguejo* (1965); *Ensayos sobre el sub-desarrollo* (1965); *¿Adónde va la América Latina?* (1966); *Homens e caranguejos* (1967); *A explosão demográfica e a fome no mundo* (1968); *Latin american radicalism* (1969); *El hambre: problema universal* (1971); *A estratégia do desenvolvimento* (1971). Cf. CASTRO, Josué de. **Homens e caranguejos**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

¹⁷ *Determinismo geográfico* é uma teoria pensada por vários autores e que na geografia teve expressividade na obra do alemão Friedrich Ratzel. Segundo o autor, as ações das populações estariam intimamente ligadas ao meio ambiente e, assim, as características ambientais e climáticas definiriam o comportamento humano. Dominante em sua época, esta teoria é, a partir de meados do século XX, fortemente criticada por vários intelectuais: argumentam que ela desconsidera o indivíduo enquanto ser social, dando centralidade aos componentes biológicos e à ação do meio sobre esse corpo. Claramente inspirada também no darwinismo social, o determinismo geográfico dá vazão ao pensamento de que há graus de civilização e, conseqüentemente, raças superiores e inferiores, ideias que influenciaram, por exemplo, o nazismo.

A obra *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro, é resultado do que o autor viu na sua cidade natal, Recife, desde sua infância: “da descoberta que da fome fiz nos meus anos de infância, nos alagados da cidade do Recife [...] fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanos” (Castro, [1967] 2001, p. 10).

O autor foi o deputado mais votado do nordeste brasileiro em 1958, mas quando Josué de Castro foi nomeado para o Ministério da Agricultura em que pretendia fazer reformas agrárias, perdeu o cargo por causa do Golpe Militar de 1964 e foi exilado em Paris, onde escreveu o seu único romance, *Homens e Caranguejos* (1967) (ANDRADE, 1997).

A começar pelo livro *Homens e Caranguejos*, o prefácio situa o leitor sobre as condições em que a obra foi produzida e alguns porquês que conduzem a sua produção. Escrito em 1967, mas com uma narrativa que se passa em meados dos anos 1930, os resquícios de um país escravocrata são presentes. Principalmente porque os personagens costumam rememorar histórias passadas que giram em torno dos anos pré-abolição. Dessa forma, os primeiros textos são dedicados a contextualizar a situação socioeconômica da região do nordeste, mas que levanta uma questão histórica e política:

É a história da sociedade desses seres anfíbios que eu conto neste livro. Desta sociedade que, economicamente, também é anfíbia, pois que vegeta nas margens ou bordas de duas estruturas econômicas que **a História até hoje não costurou num mesmo tecido: a estrutura agrária feudal e a estrutura capitalista**. Estruturas que persistem no Nordeste do Brasil, lado a lado, sem se fundirem, sem se integrarem até hoje num mesmo tipo de civilização. **A sociedade dos mangues é uma sociedade impressada entre estas duas estruturas esmagantes**. (CASTRO, 2001, p. 14, grifo meu).

Na citação acima o autor delinea o processo colonial que perpetuou na história e que deixou como resultado muitas pessoas às margens da sociedade. Seguindo a frase a expressão “a História até hoje” indica desde “um tempo”, há que se observar que este tempo na história brasileira é referido desde a colonização do país, o que remete às violências (físicas e simbólicas) que “até hoje” o tempo não corrigiu.

É possível identificar a não reparação às violências exercidas pela estruturação agrária (o desapossamento de terras das populações) e o avanço do capitalismo (industrialização e concentração de capital que fomentaram o crescimento populacional nas cidades), que também não deu conta de incluir as pessoas relegadas das transformações agrárias pelo latifúndio, sendo obrigadas a migrar para a cidade. Sem

terra para lhe servir de subsistência e sem oportunidade no mercado capitalista das cidades, estas pessoas se veem “imprensada(s) entre estas duas estruturas esmagantes” (CASTRO, 2001, p. 14).

No enredo da obra Josué de Castro há a história de João Paulo, um menino pobre que enfrenta o mangue para sobreviver. A origem de Josué de Castro em Recife é a fonte de inspiração para a realização deste livro “quase” autobiográfico:

Procuro mostrar neste livro de ficção que não foi na Sorbonne, nem em qualquer outra universidade sábia, que travei conhecimento com o fenômeno da fome. O fenômeno se revelou espontaneamente a meus olhos nos mangues do Capibaribe, nos bairros miseráveis da cidade do Recife (CASTRO, 2001, p. 10).

Por meio da cidade de Recife, Castro (2001) retrata as fomes do “mundo inteiro”. Ele se despe do poder e rigor científico, quando por mais que tentasse explicar o que é a fome, o que o autor viu/sentiu não poderia ser explicado por meio de dados científicos (não pelo menos como gostaria): “É esta fascinação e esta marca que a fome provocou em minha alma de criança que procuro hoje invocar neste romance – o romance do ciclo do caranguejo” (CASTRO, 2001, p. 22).

O livro é composto por nove capítulos em que Castro situa o leitor a respeito do tom memorialístico que a narrativa recebe. Para o autor é importante deixar claro que a intenção com a obra é de representar a vida nos mangues de Recife e a problemática da desnutrição, por isso seu livro se vê no entremeio de uma autobiografia, uma vez que a narrativa é tangenciada por suas experiências como médico, nutrólogo e ativista no combate à fome, e também na ficção, pois nenhum dos personagens são reais. Como na concepção de Kingler (2006) há uma vontade de narrar em alteridade, assim o autor cria um mundo imaginário retratando, essencialmente, as pessoas que viviam da coleta de caranguejos nos manguezais de Recife.

A trama do livro se concentra no protagonista João Paulo, um menino que sonha um dia sair do mangue. Castro (2001) narra seus sonhos, seu cotidiano e sua relação com os demais moradores da aldeia, e, principalmente, a sua vida determinada pelo mangue, a falta de oportunidade de se ver livre daquela realidade. Outras histórias se desenrolam em paralelo a de João Paulo, assim como a formação do bairro fictício da Aldeia Teimosa e algumas histórias de vida que fizeram os personagens chegar até o mangue. João Paulo chegou até a Aldeia Teimosa com o pai Zé Luís e a mãe (não há menção do nome da mãe na narrativa) na fuga contra a fome e a seca do Sertão de

Cabaceiras. Seus pais trabalhavam para fazendeiros pelo sertão, mas com a seca a demanda de trabalho diminuiu e a família migrou para o mangue de Recife.

Em alguns capítulos há alguns fios narrativos que se desenvolvem com os personagens contando sobre a formação da Aldeia Teimosa ou ainda sobre algum fato marcante que já passou pela vida, inclusive sobre a privação alimentar. O pioneiro da aldeia é Cosme, um homem paralítico – devido a doença Beribéri¹⁸ – que é o “cérebro” da comunidade (antes servente numa escola, o que lhe atribuiu maior capital cultural). Esse personagem conhece melhor a situação política da Aldeia Teimosa lendo jornais velhos que seu amigo João Paulo lhe traz e observando por meio de um espelhinho os rostos e trajetos das pessoas que passam na rua, além das longas conversas com os vizinhos que o visitam aos domingos e feriados. É Cosme que lidera, por exemplo, a aproximação dos policiais quando tentam a expulsão dos moradores dos mocambos e as estratégias para burlar a polícia do bairro. Assim, Cosme é quem assume todo o processo de assentamento irregular de outras famílias que chegavam até a Aldeia Teimosa em busca de moradia e comida.

Cada personagem se apresenta como elemento simbólico das problemáticas sociais que são comumente encontradas na periferia: Cosme representa os personagens da vida real que Josué de Castro encontrara como médico, as pessoas doentes por causa da desnutrição; Chico, o personagem que tem a doença de lepra no rosto e encontrou refúgio no mangue; Padre Aristides, que só coleta caranguejo de qualidade e criou uma técnica para pegar guaiamuns junto com João Paulo; negra Idalina, antes cozinheira “das casas ricas, ganhando bem a sua vida, porque sua mão era de primeira na preparação de quitutes” (Castro, 2001, p. 123), mas fugiu do bairro de vergonha depois que sua filha (Zefinha) virara prostituta. Zefinha, por sua vez, é uma personagem que só existe nas histórias que sua mãe (negra Idalina) conta, pois nunca morou no mangue. Deprimida, Idalina volta a sorrir quando Zefinha traz seu filho para sua mãe cuidar, o neto Oscarlindo. Oscarlindo é um garoto bonito que cuida da maior riqueza de Idalina: o porco Baé. Todos os dias de manhã Oscarlindo segue para as “casas ricas” a fim de recolher restos de alimento para alimentar o porco. Esta busca de alimento para o porco

¹⁸ Doença causada pela deficiência de vitamina B1, comum em países economicamente subdesenvolvidos por causa da desnutrição e o consumo excessivo de carboidratos como a farinha de trigo e mandioca. Também pode ser causada pelo consumo excessivo de álcool. Cf. texto disponível em: <<https://saude.to.gov.br/vigilancia-em-saude/doencas-transmissiveis-e-nao-transmissiveis-/dant/beriberi/>>. Acesso em: 5 nov. 2018.

é um aspecto marcante no livro, pois figura o contraste das latas de lixo das casas da classe média/alta e a escassez de comida aos moradores do mangue.

Por último o personagem Mateus, conhecido como Vermelho (por causa do cabelo ruivo), é elemento simbólico do contexto político do “Golpe de 1930”¹⁹ de Getúlio Vargas²⁰. Mateus veio parar na Aldeia Teimosa ao fugir da polícia, sem cometer crime algum, “seu único crime fora mesmo o de ter nascido com os cabelos de uma cor diferente da dos outros habitantes de sua terra. Mateus nascera com os cabelos cor de fogo” (CASTRO, 2001, p. 120). Anteriormente ele trabalhava numa fábrica em um contexto de revoltas dos trabalhadores e a formação de grupos de resistência. Mas a partir de boatos vincularam Mateus a um destes grupos de resistência, por causa da cor do seu cabelo, o “vermelho do comunismo”. Qualquer indício de greve ou conflito na fábrica já prendiam o Vermelho como se fora um dos organizadores. A fim de fugir da polícia Mateus se refugiou na Aldeia Teimosa.

Os espaços físicos do mangue são representados no livro numa ideia de paradoxo (ainda que bastante sutil), explicitando a segregação urbana e a luta de classes como pano de fundo. De um lado (o mangue), a Aldeia Teimosa, de nome sugestivo na ideia de marginalizado que na insistência sobrevive às intempéries climáticas e às dominações da governança, de outro lado, a *cidade*, termo utilizado para designar uma ideia de civilidade e qualidade de vida, como disse João Paulo: “Mas, porque aqui no mangue, por que não fomos morar na cidade, do outro lado do mangue? Lá é tão bonito, tão diferente, é como se fosse outro mundo” (CASTRO, 2001, p. 30).

<p>A Aldeia Teimosa:</p> <p>João Paulo (filho de Zé Luís) Padre Aristides Zé Luís (pai de João Paulo) Chico (o leproso) negra Idalina (ex-cozinheira) Mateus (“o cabelo de fogo”) Cosme (o paralítico) Oscarlindo (neto da negra Idalina)</p>	<p>Rio que os distanciam</p>	<p>A cidade das “casas ricas”:</p> <p>Homens da política Donos de terras e engenhos Policiais</p>
---	-------------------------------------	--

Figura 5: O espaço social representado em *Homens e Caranguejos*

¹⁹ Não há um consenso na historiografia sobre a conceituação de Revolução de 30 ou Golpe de 30, pois Vargas chegou ao poder a partir de um conflito armado e pressões de oligarquias na economia do país.

²⁰ Getúlio Vargas (1882-1954) foi presidente do Brasil entre 1930 e 1945, retornando ao governo em 1951, tendo encerrado a sua história como chefe de Estado com seu suicídio em 1954.

Depois de discorrer sobre *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro, apresento o autor Kléber Mendonça Filho, um dos nomes de destaque que se apresenta no cinema nacional. Kléber Mendonça Filho²¹ se formou na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em jornalismo e teve uma carreira reconhecida como crítico de cinema, como no *Jornal do Comércio* (Recife), nas revistas *Continente* e *Cinética*, no jornal *Folha de São Paulo* e em seu *blog* pessoal *CinemaScópio*. Também foi coordenador de cinema da *Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj)*²².



Figura 5: Kléber Mendonça Filho
Fonte: Cinema e Cerveja²³

Seu olhar para a construção social e arquitetônica da cidade de Recife aparece em praticamente todas as suas obras audiovisuais. Nascido em Recife no ano de 1968, o autor viu a cidade tomada por engenhos de cana-de-açúcar se transformar em outros campos de desigualdades e dominações comandadas pelos mesmos senhores de engenho. No cotidiano marcado pelo medo da violência, na rua da própria casa (bairro nobre da Boa Viagem), Mendonça Filho (2012) enxergou uma classe média enclausurada pela própria hierarquia espacial que construiu, e que é retratada no enredo do filme.

O filme é inspirado na própria experiência do autor na cidade. Em entrevista veiculada no *YouTube* pela *L'association Autres Brésils* (2014)²⁴, o cineasta conta que a

²¹ Obras audiovisuais de Kléber Mendonça Filho: *Enjaulado* (média-metragem, 1997); *A Menina do Algodão* (curta-metragem, 2002); *Vinil Verde* (curta-metragem, 2004); *Eletrodoméstica* (curta-metragem, 2005); *Noite de Sexta, Manhã de Sábado* (curta-metragem, 2006); *Crítico* (documentário, 2008); *Recife Frio* (curta-metragem, 2009); *O Som ao Redor* (longa-metragem, 2012); *A Copa do Mundo no Recife* (curta-metragem, 2015); *Aquarius* (longa-metragem, 2016).

²² A Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) foi idealizada em 1947 por Gilberto Freyre, em Recife. A instituição é associada ao Ministério da Educação e realiza cursos, concursos, exibição de filmes e pesquisas científicas na área social. A área de cinema é responsabilizada pela Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte da fundação.

²³ Imagem disponível em: <<https://cinemaecerveja.com.br/kleber-mendon%C3%A7a-filho-uma-das-in%C3%BAmeras-esperan%C3%A7as-do-cinema-nacional-vigente-fa1c27dbd6bd>>.

narrativa parte de seu próprio entendimento do lugar. Mendonça Filho (2014) critica algumas produções do cinema brasileiro que acreditam estar descrevendo a realidade brasileira, a favela, por exemplo, mas que na verdade partem de uma ideia não experimentada do espaço:

[...] quando você está lá no seu escritório, com ar-condicionado e bebendo uma taça de vinho, escrevendo sobre uma favela, você vai colocar uma carga falsa, ruim, de má qualidade, numa realidade que é complexa, linda, que você não tem ideia do que ela é (MENDONÇA FILHO, 2014, 13'10").

Ao ser criticado por narrar pelo olhar da classe média, o autor se defendeu ao dizer que os filmes nacionais costumam mostrar principalmente a favela como algo exótico e como uma representação supostamente fiel do contexto social brasileiro. Ele narra a partir do seu lugar de fala, enquanto representante da classe média.

Kléber Mendonça Filho divide a diegese do filme *O Som ao Redor* em quatro núcleos, o primeiro é composto por Bia (Maeve Jinkings), uma mulher, casada que leva uma vida tediosa com o marido e dois filhos (uma menina e um menino). Durante a noite Bia enfrenta a insônia por causa do latido do cachorro da vizinha e durante o dia divide as tarefas domésticas com Francisca (empregada) e fuma maconha para espairer e esquecer o cachorro e o tédio. O marido de Bia aparece em poucas cenas, geralmente no jantar ou dormindo, dando a entender que trabalha o dia todo. As crianças parecem ter boa educação formal, pois sempre estão atarefadas com a escola, curso de inglês e aulas particulares de mandarim.

O segundo núcleo é composto por João (Gustavo Jahn), um rapaz que mora sozinho em um grande apartamento e recebe, eventualmente, Sofia (Irma Brown), sua “quase” namorada. Quase namorada porque João parece querer um relacionamento mais profundo com Sofia, mas ela, por sua vez, demonstra menor interesse. Assim o casal (João e Sofia) também representa as relações superficiais comuns à sociedade contemporânea. João é um personagem que destoa um pouco da concepção hierárquica (patrão *versus* empregado) da classe média/alta. Após morar sete anos na Alemanha, o personagem parece tratar os empregados num nível menor de hierarquia, ainda que seja passivo em situações em que os valores burgueses se sobrepõem e que compactue com a mesma divisão de trabalho do modelo colonialista. Também faz parte deste núcleo a

²⁴ Associação francesa da internet que é formada por franceses e brasileiros. O objetivo da associação é a troca de conhecimento entre o Brasil e a França e a disponibilização de conteúdos sobre as questões sociais do Brasil.

empregada Mariá (Mauricéia Conceição) e as netas de cerca de sete anos, que eventualmente ela precisa levar para o trabalho. No terceiro núcleo, em outro apartamento de dois andares bastante luxuoso, vive Francisco (W.J. Solha), avô de João. Um senhor ríspido que ao contrário do neto João estabelece uma relação de patrão e empregado de bastante imposição, inclusive com os empregados utilizando uniforme. Francisco é dono de vários imóveis da rua em que mora e também possui fazendas em Bonito, interior do Mato Grosso do Sul, como o engenho em que João e Sofia visitam na última parte do filme. Por último, também faz parte deste mesmo núcleo Dinho (Yuri Holanda), um rapaz que mora com os pais e a irmã. Mimado, preguiçoso e ladrão de sons automotivos, Dinho é o protegido do avô Francisco.

No quarto núcleo estão os seguranças, que na maior parte das cenas se encontram na rua: Clodoaldo (Iranthir Santos), Ronaldo (Albert Tenório), Fernando (Nivaldo Nascimento) e outros. Os seguranças chegam parando em todas as residências da rua oferecendo o serviço de vigilância e sem qualquer referência de contratação ludibriam os moradores, que aceitam seus serviços sob a cobrança de um valor mensal.

O filme é dividido em três partes, sendo a primeira parte intitulada *Cães de Guarda*, que mostra o estilo de vida em condomínio fechado e seus reflexos na vida dos personagens, como a insônia de Bia por causa do latido do cachorro, o casal de adolescentes que se beija às escondidas nos fundos de um prédio, o quarto da empregada localizado bem aos fundos das grandes residências, a bicicleta com caixa de som que rompe secamente o silêncio da rua, o entregador de água mineral que vende maconha sem qualquer repressão, as crianças que tentam brincar de bola em meio aos carros que passam e atrapalham a brincadeira, ou quando perdem a bola ao cair no terreno vizinho etc. Estes acontecimentos soltos e por vezes suspeitos aumentam o clima de tensão, pois não se sabe muito o que está acontecendo na trama e se busca entender o emaranhado de cenas soltas na narrativa. É nesta parte também que se inicia a trama com a apresentação dos personagens e seus dilemas, a exemplo do roubo do som do carro de Sofia e da tentativa de Bia em fazer o cachorro dormir. Na segunda parte, em *Guardas Noturnos*, a maior parte das cenas é à noite e a atuação dos seguranças ganha maior destaque. Mais uma vez coisas estranhas acontecem, batida de carro, pesadelo e realidade se misturam, passeio na praia na calada da noite, conflitos em reunião de condomínio, ligações suspeitas pelo orelhão e a rotina noturna dos seguranças.

Na última parte, intitulada *Guarda-Costas*, um quebra-cabeça de acontecimentos vai sendo montado, é quando Sofia e João vão passar um fim de semana no engenho desativado de Francisco. O filme aumenta o tom de terror e volta a lembrar do período da escravidão a partir de sons, gemidos, casarões abandonados e cenas até então sem lógica.

Esses sons no todo da trama, além de resgatarem o contexto escravocrata, as relações de poder e o enclausuramento das residências, também recuperam a questão de classe, em que os sons pelos arredores dos condomínios tratam da classe popular, como o vendedor com a caixa de som na bicicleta, o construtor civil etc., isso justifica o título do filme *O Som ao Redor*.

2.1 O PONTO DE VISTA NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Sendo os objetos de estudo um livro do ano de 1967 e um filme do ano de 2012, vê-se que em ambos os casos os objetos significaram/significam um importante discurso contradominante para suas épocas, como a obra *Homens e Caranguejos*, não apenas pelo despertar para o tema da fome pelos próprios cientistas das ciências humanas, a exemplo dos movimentos sociais, artísticos e políticos, caso do *Movimento Manguebeat* (1991); ou ainda dos filmes *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2015), de Kléber Mendonça Filho, que agendam o debate sobre os espaços urbanos do movimento *Ocupe Estelita* (2014).

De acordo com Bourdieu (1996), a posição do autor dentro do campo é significativa para nortear a análise da construção da obra. Pois o lugar de produção do autor acabará refletido na obra. Nas palavras de Bourdieu:

É notável que o conjunto dos defensores de ‘arte pela arte’, que estão objetivamente muito próximos por suas tomadas de posições políticas e estéticas e que, sem formar propriamente um grupo, estão ligados por relações de estima mútua e, às vezes de amizade, são também muito próximos por sua trajetória social (como o eram também entre si, como se viu, os defensores da ‘arte social’ ou da arte ‘burguesa’) (1996, p. 105, grifo do autor).

Desta maneira, no livro *Homens e Caranguejos* a visão de mundo do autor está imbricada na obra, vê-se a transparência da sua posição, por exemplo, enquanto geógrafo, na escolha do estilo literário de uma história que não se descola do contexto do espaço físico (chão, terra, agricultura, território): “O Recife, a cidade dos rios, das

pontes e das antigas residências palacianas é também a cidade dos mocambos: das choças, dos casebres de barro batido a sopapo, cobertos de capim, de palha de coqueiro e de folha-de-flandres” (CASTRO, 2001, p. 25).

Vale lembrar o papel do autor na “alma” da obra (FOUCAULT, 1992), mais do que narrar e criar personagens fictícios para descrever suas vivências, como no caso do livro autobiográfico, Josué de Castro estabelece um diálogo com o leitor em que o convida para interpretar e sentir a obra. A postura de testemunho narrado em terceira pessoa atesta o caráter de verdade para o leitor, apesar da complexidade da obra em estar no entremeio da autobiografia e ficção. Assim, notam-se duas estratégias discursivas para se aproximar do “real”, a primeira é o pacto com o leitor relatando a sua experiência no mangue e a segunda é a ideia de mostrar mais, contar menos, o que podemos observar no seguinte trecho:

Sentindo que a história que vou contar é uma história magra, seca, com pouca carne de romance, resolvi servi-la com uma introdução explicativa que engordasse um pouco o livro e pudesse, talvez, enganar a fome do leitor – a sua insaciável fome de romance. Foi, no fundo, como uma espécie de sublimação deste complexo de um povo inteiro de famintos, sempre preocupado em esconder ou, pelo menos, em disfarçar a sua fome eterna, que acabei fazendo uma copiosa introdução a este magro romance que tem, como personagem central, o drama da fome. Assim, por força das circunstâncias, encontrará o leitor, neste livro, **muita explicação** e **pouco romance** (CASTRO, 2001, p. 9, grifo meu).

Deste modo, por um lado o autor nega o gênero de romance e por outro também não pode ser considerado uma autobiografia porque são histórias fictícias. O fato de descrever o ambiente e os personagens com bastante persistência, um “copioso” retrato da realidade, faz Castro considerar que o livro se distancia do gênero romance, porém há que se destacar que a maneira como o autor busca descrever/explicar o espaço social do mangue aliado ao contexto da fome já se compreende como recurso estilístico de um romance. Pois há no romance uma construção estética que busca constantemente a incorporação de detalhes do ambiente, do cotidiano, do estado do corpo e a difícil tentativa de incorporar nas palavras os elementos sensoriais. Essa situação pode ser confirmada no seguinte trecho:

Por sobre esta **paisagem lamacenta** que agora vibra sob a luz violenta dos trópicos, refletida nos grandes espelhos da água da maré, perpassam **sons agudos** e insistentes. São os apitos das fábricas, impacientes, chamando gente para o trabalho, acordando os seus

operários que vivem nos bairros pobres de Afogados, de Santo, da Ilha do Leite. [...] Abrem-se as portas dos mocambos e começam a aparecer nas ruelas do mangue os seus moradores com as suas caras cansadas e maldormidas. Os homens, apressados, levando o seu almoço numa latinha debaixo do braço; as mulheres, mais lentas, arregaçando suas saias, procurando lugares mais enxutos onde pisar, pulando com cuidado as poças de lama, com um certo **horror da água fria** (CASTRO, 2001, p. 27-28, grifo meu).

Neste trecho é possível identificar mais do que uma delimitação da trama, o ponto de vista do autor atribui os valores, a atitude crítica sobre o espaço social representado, a representação de um espaço urbano precário. O olhar do autor para a realidade daqueles moradores do bairro dos Afogados é da indignação, incorporado como elemento estético na produção escrita e percebida na descrição detalhada da indisposição dos trabalhadores que seguem para o trabalho da coleta de caranguejos.

Empresto os estudos de Norman Friedman que no artigo *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* ([1967] 2002) conceitua as técnicas de contar (narrador onisciente intruso²⁵) e o mostrar (cena detalhada) como sumário narrativo (contar) e cena imediata (mostrar):

O sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

Conquanto seja comum o uso das duas técnicas – contar e mostrar –, no livro *Homens e Caranguejos* prevalece o mostrar, pois a cena imediata é presença constante na narrativa com o intuito de transmitir sensações ao mostrar os detalhes do ambiente (cenário). Desse modo o romance adota o estilo de narrador onisciente intruso destacando o personagem principal João Paulo em terceira pessoa, como no trecho: “João Paulo salta do leito e abre a porta dos fundos do mocambo. O sol bate em cheio no seu rosto magro, moreno de maçãs salientes” (CASTRO, 2001, p. 28), porém dando destaque à ambientação em que os personagens estão inseridos e a descrição das próprias feições dos habitantes daquele espaço descrito, talvez aproximando ou mesmo

²⁵ Narrador onisciente intruso: quando há intromissões propositais e diretas atribuindo juízos de valor à trama.

confundindo as figuras do cenário. Também é comum haver uma alternância entre o narrador e os personagens como possuintes do seu próprio fluxo de consciência, marcada pela interrupção do narrador em terceira pessoa, para os personagens que narram em primeira pessoa, como no seguinte trecho:

Narrador: Não tinha prometido contar ao filho, um destes dias, a sua odisseia descendo do sertão até encontrar os mangues? Contaria hoje. E contou... Começou tropeçando nas palavras, vencendo como esforço o amaranhado das ideias. Depois, foi tomando embalagem e a sua história corria como um rio, banhando de felicidade a alma de João de Paulo (CASTRO, 2001, p.75).

No trecho acima, o narrador em terceira pessoa contextualiza o leitor sobre a história que o personagem Zé Luís vai contar, posteriormente Zé Luís narra em primeira pessoa:

Zé Luís: História de fome não é história que se conte – começou Zé Luís -, é só tristeza. Tristeza e vergonha. História feia. Mas se vocês querem, eu conto assim mesmo. Conto a tristeza e a vergonha que a gente passou na seca de 1877. Até então, a gente vivia feliz no sertão de Cabaceiras. [...] (CASTRO, 2001, p. 75-76).

Assim, ao passo que o narrador (*narrador onisciente intruso*) situa o ambiente e às vezes os próprios sentimentos dos personagens, estes (personagens), por sua vez, não perdem lugar de narrar sobre si mesmos, em outras palavras, o narrador complementa a cena oferecendo mais detalhes do ambiente e dos personagens, porém, os personagens têm espaço para imprimir a sua subjetividade a partir da fala.

Na narrativa fílmica de *O Som ao Redor* é a câmera que cumpre o papel de narrador. Ainda que os personagens tenham alguma autonomia nas cenas, suas atuações vão se desenhar para se convergir no fio narrativo dado pelo narrador-observador.

É importante destacar que o narrador, aqui, não pode ser confundido com aquele narrador em voz *over*²⁶ que como num livro vai complementando a narrativa, trato aqui do narrador que embora pareça não existir, ele está “escrevendo com a câmera”, conforme Astruc (1999).

Desta maneira, em *O Som ao Redor* o ponto de vista é profuso, os narradores-personagens assumem pontos de vista contraditórios entre si, porém todos serão levados

²⁶ Voz *over* é (grosso modo) a voz do narrador do filme, nas palavras de Aumont: “[...] vozes de personagens ‘fora-de-campo’, vozes que não se encontram nem dentro nem fora do espaço cênico e são deixadas errando na superfície da tela” (2006, p. 300, grifo do autor).

para uma direção que converge para o ponto de vista do cineasta Kléber Mendonça Filho; é a câmera que se destaca como narrador, por exemplo: em plano geral Bia com insônia está sentada, fumando na cozinha. Seu filho chega até a cozinha para pegar água, troca algumas palavras com a mãe e sai de cena. De repente, a cena corta para um plano fechado (*close-up*) e Bia está segurando uma faca com a ponta para cima, fazendo menção de que irá introduzir a faca em algo que ainda não sabemos. Estes enquadramentos e cortes secos ditam o tom de apreensão que o narrador (câmera) quer criar. A personagem (Bia) não precisou encenar o clima suspeito, foi a câmera somada a sua montagem (escolha dos enquadramentos) que criou esta sensação.



Figura 6: Bia com insônia fumando na cozinha
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 7: Bia segurando a faca
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Na sequência da cena, Bia faz um furo em um pedaço de carne com a faca e coloca um comprimido de calmante, enrola a carne e segue até a janela para jogar para o cachorro. Nesta cena, a câmera (narrador) escolhe pegar um ângulo em que a grade da janela da cozinha pode ser visualizada.



Figura 8: Bia jogando um pedaço de carne pela janela
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

A encenação da personagem funciona de maneira independente de qualquer olhar crítico (embora haja uma apreensão nessa ação de tentar maleficar o cachorro), Bia apenas se esforça para jogar a carne, dando a entender que as grades são apertadas, mas é o enquadramento que vai gerar um efeito de sentido que corrobora a ideia do enclausuramento das habitações.

Desta forma, quando o cineasta quer mostrar como temática na narrativa uma arquitetura urbana “doente”, em que as relações sociais são marcadas pelos medos do outro, cada personagem vai incorporar um lugar de enunciação que vai culminar nesta ideia, ou seja, pontos de vista divergentes entre si, mas confluentes como resultado.

Em outra cena, João mostra um apartamento grande para uma possível inquilina. A cena abre em plano geral para a cliente, sua filha que a acompanha e o próprio João. Nas conversas os personagens trocam alguns elogios sobre o apartamento, mas a câmera (narrador) mostra um ambiente oposto das qualidades comentadas, como em: “[...] bem moderno aqui né!? Parece até uma fábrica”, diz a cliente (O SOM AO REDOR, 2012, 17’ 05”), e “[...] esta sala é bem grande e a **vista muito boa** também” (O SOM AO REDOR, 2012, 17’ 28”), diz João, enquanto o narrador (câmera) mostra um ambiente com uma janela enorme, mas com a vista bloqueada pela fileira de prédios. Esta posição

do narrador (câmera) ironiza o ponto de vista dos personagens. Também se recupera nesta cena a cidade como *artefato*, vê-se que a cidade não só é cenário, mas também é personagem no filme. E como *campo de forças e imagem*, em que o ponto de vista do narrador (câmera) para a arquitetura da cidade denuncia um estado de coisas, ou seja, esta cidade do filme aponta para a cidade fora do filme (COSTA, 2011).



Figura 9: A fileira de prédios impedindo a vista para o horizonte
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

João continua, “e ali, claro, tem o quarto da empregada **com janela**” (O SOM AO REDOR, 2012, 17’ 57”), num tom em que a janela é um diferencial do apartamento, entretanto, posteriormente a câmera (narrador) foca em plano geral o corredor sugerindo o grande número de quartos, todavia, o último (nos fundos) é o quarto da empregada, e a cliente complementa, “é ok... quente, né?!”, e esboçando calor fadiga ao sair rapidamente do local, sugerindo a pouca importância das características do cômodo para a decisão na locação.



Figura 10: O corredor até o quarto da empregada

Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

A câmera guia o olhar do espectador para a arquitetura dos espaços, trata-se de um narrador em terceira pessoa que leva em consideração a subjetividade dos personagens, como a pouca importância que a cliente deu ao quarto da empregada.

Na próxima cena, por exemplo, Bia depois de se estapear com a vizinha, tenta encontrar um lugar para fumar, pois embora a casa tenha vários cômodos espaçosos, inclusive uma área ao ar livre na laje, Bia vai até um dos quartos das crianças com um aspirador de pó, para sugar a fumaça do seu cigarro de maconha, a fim de evitar a vigilância dos vizinhos. O ponto de vista da personagem Bia, aqui, o que ela está pensando sobre quaisquer situações, ou até mesmo sobre a briga que acabara de passar, não importa, ou melhor, a ausência de sentido que a personagem transmite e o comportamento frio com as relações sociais costuram com a ideia da *câmera-narrador* sobre a arquitetura de enclausuramento que corrobora os conflitos (neste caso) entre os vizinhos e para a vida tediosa.



Figura 11: Bia usando o aspirador de pó para dispersar a fumaça do cigarro de maconha
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Pode-se dizer que o autor conectou um modo dramático na cena em que “nunca há, entretanto, nenhuma indicação direta sobre o que eles percebem (um personagem pode *olhar* pela janela – um ato objetivo – mas o que ele *vê* é da conta dele), o que pensam ou sentem” (FRIEDMAN, 2002, p. 178). É o ponto de vista do cineasta que guia a percepção do contexto narrado, o ponto de vista do personagem é importante, porque este procura representar as tensões da realidade cotidiana, porém sem problematizar o contexto, é a *câmera-narrador* que indica a problemática que os próprios personagens estão vivenciando (sem que estes tomem conhecimento disso).

Ao relacionarmos as duas obras (*O Som ao Redor* e *Homens e Caranguejos*) é possível identificar que em ambas o ponto de vista dos narradores prevalece, ambos têm o objetivo comum de criar o aspecto crítico e reflexivo em seu conteúdo, também por isso influenciam na construção de valores sociais.

É importante destacar que os autores têm a mesma motivação de Rocha (2003) em apreender o real e transcrevê-los numa estética muito preocupada em inserir o espectador no universo da narrativa, bem como questionar a realidade social do contexto de produção das obras.

3 O SOM AO REDOR E HOMENS E CARANGUEJOS: O QUE E COMO ESTAS NARRATIVAS CONTAM?

Ao conhecer a primeira e a segunda parte das obras, os autores e o contexto socioeconômico em que foram produzidas, inclusive, com as contribuições de Foucault (1992) em diálogo com Kingler (2006) sobre a ideia de “retorno do autor”, e de Bourdieu (1996) na qual o ponto de vista dos autores tem papel indispensável na leitura sobre obras. Busca-se neste capítulo construir uma análise cujo conteúdo e o contexto social são confluentes, tal como em Candido (2006), Bourdieu (1996) e Bakhtin (1997). Entende-se, aqui, que literatura e sociologia nos oferecem uma fonte de análise a qual atende o objetivo do trabalho, pois o que nos interessa é saber em que medida as obras refletem e questionam a sociedade e de que maneira esta representação é realizada na obra.

Ressalto, ainda, que na impossibilidade de abarcar temáticas tão amplas e variadas como as obras oferecem, delimito esta análise à temática da segregação socioespacial, tentando não afastar os fatores histórico-sociais que a geraram, como as raízes coloniais escravagistas e a má (ou ausência) distribuição de terras, já que também são pontos centrais nas narrativas.

3.1 DE QUEM SÃO AS VOZES NAS OBRAS?

A fim de compreender as vozes discursivas atravessadas em ambas as obras, serão utilizados os conceitos de *dialogismo* e *polifonia* propostos por Mikhail Bakhtin (2003). Para o autor, um diálogo se inicia a partir da enunciação, que, por sua vez, é permeada pelo contexto social e ideológico. Sempre que há uma enunciação, pressupõe-se uma resposta, um sujeito enuncia e a enunciação é uma resposta, ou seja, um discurso é sempre uma resposta a um discurso anterior, que o autor chamará de *dialogismo*. Em suas palavras:

O enunciado é pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento (BAKHTIN, 2003, p. 258).

É dialogismo porque um ato enunciativo é marcado por intervenções anteriores, o que um sujeito diz já vem carregado da sua ideologia (visão de mundo) e conhecimentos anteriores à própria fala, também nas impressões anteriores com relação ao seu interlocutor; o que é dito, só é dito de determinada maneira porque são considerados o espaço-tempo (não se diz qualquer coisa em qualquer lugar ou em qualquer momento, inclusive em qualquer época) e o entendimento premeditado sobre o outro. Isto é, o discurso é construído a partir do outro, ao mesmo passo que o sujeito se constitui pela linguagem. A fim de verificar esta questão do dialogismo, destaco a seguinte passagem:

Nestas visitas, Cosme foi contando ao menino as aventuras da sua vida. Contou que, como Zé Luís, também nascera no sertão, numa vila do Seridó, região que dá o algodão de fibra mais longa do mundo. Dizem que mais longa mesmo que a fibra do algodão do Egito, já famoso no tempo dos faraós. Que, em criança, foi trabalhar como servente de uma escola pública onde assistia a todas as aulas e cedo aprendeu a ler. Que leu todos os livros da biblioteca da escola, tornando-se um viciado na leitura. Ficando homem, Cosme se estabelecera na sua vila como negociante de algodão. Montou uma pequena descaroçadeira e comprava e vendia o algodão produzido na região. No seu caso, não fora a seca que o expulsara do sertão. Às várias secas tinha conseguido resistir. Fora coisa muito pior.

– Foi o monopólio – dizia ele –, que é um monstro bem mais impiedoso do que a seca. Ademais, a seca chega e depois vai embora, e a gente que ela expulsou pode voltar às suas terras. O monopólio, não. Quando ele chega e se instala numa região não sai mais.

Não entendendo bem a coisa, João Paulo lhe perguntou o que era monopólio.

– Era alguma doença má?

E foi então que Cosme, com paciência, explicara tudo a João Paulo. (CASTRO, 2001, p. 64).

No trecho citado é possível perceber a cosmovisão na voz do narrador e na voz dos personagens que neste trecho são regidas pelo enunciativo, ou seja, ele usa os personagens como “marionetes” para que as suas vozes culminem para a sua própria visão de mundo, delimitada aqui para as marcas do monopólio sobre as populações camponesas do sertão. A desigualdade social neste contexto se inscreve em um personagem (Cosme) que se revela uma exceção dentre os moradores do manguê. Pois o capital cultural de Cosme é resultado do “acaso”, pois ao encontrar trabalho numa escola e a partir deste capital cultural montar um negócio de algodão. Mas que nesta disputa (luta de classes) o monopólio o venceu fazendo com que retornasse à situação de pobreza.

Reconhecemos o discurso anterior, como o de Josué de Castro, já que fala sobre as causas das desigualdades sociais e a sua busca para desconstruir a concepção desta problemática como sendo de ordem natural, por exemplo, o clima ou a região geográfica, uma vez que aparece no discurso de Cosme, “Foi o monopólio – dizia ele – que é um monstro bem mais impiedoso do que a seca”. Dessa forma, o personagem e o narrador exprimem a cosmovisão do autor.

Levando em consideração estes atos enunciativos sempre imbuídos pela ideologia (visão de mundo), destaco o livro *Homens e Caranguejos* como um gênero de romance polifônico, pois os vários personagens exprimem a sua visão de mundo, ou seja, há várias vozes em primeira pessoa, embora essas vozes sociais sejam unificadas a partir da perspectiva e alinhavo do enunciador. O autor levanta várias possibilidades de vozes sociais que farão parte do jogo discursivo, percebe-se então pelo menos quatro vozes discursivas: a) a voz de Josué de Castro enquanto geógrafo e pesquisador que se lança na produção do romance; b) a voz de Josué de Castro baseada nas suas lembranças de criança; c) a voz do outro, como do personagem João Paulo e a realidade social diferente da realidade do narrador-autor; d) a voz do discurso dominante de alguns personagens, como a voz de Zé Luís que acredita que as condições de vida precária dos moradores do mangue são de ordem natural. Essas vozes podem ser confirmadas no seguinte trecho:

[...] João Paulo pergunta:

– Pai, porque a gente veio morar aqui no mangue?

– Porque quando viemos do interior foi aqui que encontramos a nossa terra da promessa, o nosso paraíso – responde Zé Luís com voz tranquila.

– Paraíso dos caranguejos – acrescenta em tom de revolta a mãe de João Paulo. Mas o menino volta à carga:

– Mas, porque aqui no mangue, por que não fomos morar na cidade, do outro lado do mangue? Lá é tão bonito, tão diferente, é como se fosse um outro mundo.

– Foi o destino, João Paulo, que nos trouxe aqui – responde o pai.

– Lá do outro lado é o paraíso dos ricos, aqui é o paraíso dos pobres – diz-lhe a mãe fitando-o bem dentro dos olhos.

Mas os olhos do menino abrem-se apenas um pouco mais, e continuam com a mesma expressão de interrogação, mostrando que não entendera porque sua família, havendo tantos lugares bonitos no mundo, tinha escolhido para viver aquele lugar tão triste e tão feio (CASTRO, 2001, p. 29-30).

Primeiro, detectamos a voz do outro, do personagem João Paulo e suas questões enquanto criança pobre diante do lugar socialmente inserido, depois, a voz da mãe e do

pai que são consonantes com a reprodução do discurso dominante, em que a pobreza é um erro do destino, uma causa natural, sem responsáveis; por fim a voz dialógica do narrador que atribui juízo de valor como em: “para viver aquele lugar tão triste e tão feio”. O discurso que tangencia esta voz são as questões político-sociais que definiram a posição social do personagem, ou seja, esta voz do narrador critica a resposta dos pais, pois a “verdadeira” resposta está na problemática social (o monopólio, a expulsão territorial, a falta de políticas públicas), que é componente da trama de todo o enredo. Portanto há neste trecho uma tensão de vozes, na medida em que os personagens Zé Luís e João Paulo e o narrador possuem discursos divergentes.

No filme *O Som ao Redor*, a multiplicidade de vozes é ainda mais evidente como polifônica, pois os personagens manifestam vozes e narrativas próprias com ideologias díspares. Para exemplificar este conceito, realço quatro vozes discursivas sobre a passagem da reunião do condomínio: a) a voz do síndico que é simbólica na visão política de “centro”; b) a voz de Marcinha (primeira condômina a falar) que é simbólica na visão política de “direita”; c) a voz de João que parece ter uma visão social mais ou menos preocupada; d) a voz da câmera-narrador que indica alguns caminhos para a interpretação.

A cena abre em plano geral para os condôminos sentados em círculo. A pauta da reunião é a votação da demissão por justa causa do porteiro que trabalha há 13 anos no prédio.

Uma vez que a interpretação tem como base a concepção dialógica de Bakhtin, em que o todo na interação social gera efeito de sentido, destaco também os traços culturais dos personagens (comportamento, gestos, modo de se vestir, modo de falar). O síndico, veste camisa e calça jeans e tem um crachá guardado no bolso da camisa, dando a entender que assim que saiu do trabalho já foi para a reunião, o que se confirma posteriormente quando diz que está cansado e que a reunião deve ser rápida e objetiva. Essa imagem do síndico (figura 12) recupera a ideia de classe trabalhadora, embora pertencente à classe média/alta.



Figura 12: O síndico é o personagem do centro
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Já Marcinha usa roupas e acessórios esportivos dando a entender que acabou de sair da academia e que por isso aparenta ter uma rotina mais tranquila do que a do síndico.



Figura 13: Marcinha entre João (de camiseta azul) e outro condômino (de camiseta marrom)
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

A cena prossegue sob a seguinte conversa:

Síndico: Seu Agenor (porteiro) já está com a gente há bastante tempo, é... não estaria com a gente a tanto tempo se não estivesse fazendo um

bom trabalho, mas ele tem apresentado um cansaço, né!?!... já é um senhor de idade [...]

Marcinha (condômina): [...] eu acho que ele tá provocando essa situação, eu acho que não é cansaço, é provocar pra ver se a gente coloca ele pra rua mesmo. **E... gente, eu tenho recebido a minha Veja fora do plástico...** e não vou nem falar da grosseria na portaria, não cumprimenta ninguém, sempre com aquela cara amarrada e eu acho que ele *tá* provocando a situação [...] (O SOM AO REDOR, 2012, 56' 18").

Embora sejam pessoas de mesma classe social, os personagens cravam uma batalha interna, isto é, uma arena de luta simbólica, pois as vozes produzem efeitos de sentido de perspectivas ideológicas diferentes. Cada personagem tem autonomia na sua manifestação, por exemplo, se o síndico expressa que se deve levar em consideração o tempo de trabalho do porteiro e a sua idade para fazer um acordo, esta é a sua cosmovisão sendo apresentada, diferentemente do posicionamento de Marcinha que acredita que o porteiro está provocando e deve ser demitido por justa causa. De um lado há uma voz que defende o porteiro em consideração ao trabalho realizado por ele há anos e de outro há a voz que defende a demissão como merecida pelo trabalho atual ruim e incorpora a faceta do capitalismo de descartar o que não lhe é mais “produtivo”. Além das vozes sociais do síndico e de Marcinha, há também a voz do autor que ironiza a situação e por isso também imprime a sua visão. Por exemplo, no discurso “E... gente, eu tenho recebido a minha *Veja* fora do plástico [...]”, para a personagem se refere a apenas uma revista e sua queixa quanto ao fato de o porteiro ter aberto a embalagem (embora a revista seja o componente que oferece mais detalhes sobre a subjetividade do personagem), mas a voz do autor está na ironia ao escolher a revista brasileira *Veja*²⁷ para representar a classe média/alta.

Em outro trecho é possível confirmar esta mesma arena de disputas. É quando Carlos (outro condômino), usando roupas sociais, abre uma fala com argumentos jurídicos, o que lembra um advogado, suas características pessoais (físicas e subjetivas) simbolizam um nível maior de poder dentro daquele espaço de enunciação. Carlos pede para que seu filho mostre no *notebook* imagens do porteiro dormindo em horário de trabalho, o que seria a prova necessária para demitir o porteiro por justa causa.

²⁷ Compreende-se que o perfil editorial da revista *Veja* se alinha a uma postura político-ideológica conservadora e de direita, conforme o artigo *Linguagem e ideologia no jornalismo de revistas: os discursos de Veja sobre as crises de 1999 e 2015*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/106961>>. Acesso em: 18 jan. 2019.



Figura 14: À direita o personagem Carlos
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 15: No centro Carlos e Diego (filho) mostrando o porteiro dormindo para os condôminos
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Enquanto Carlos mostra as imagens, várias vozes ecoam dizendo: “Nossa, olha essa cena! É um abusado”, “É escancarado mesmo”, então João interrompe o alvoroço e emenda:

Tá! Vamos tentar manter o foco aqui, que eu quero fazer uma colocação. Eu acho que com todo respeito ao Diego e ao Carlos que teve este trabalho de fazer este vídeo... O seu Agenor, eu mesmo confirmo isso, é o pior porteiro da região metropolitana do Recife, ele não consegue mais fazer o trabalho dele. Agora, demitir ele por justa causa sabendo da história dele com o prédio, sabendo que ele já trabalhou bem, eu acho uma sacanagem. Eu acho que tem que demitir

com tudo que tem direito, por tudo que ele já fez (O SOM AO REDOR, 2012, 59'23").

Assim, à medida que João fala a câmera (narrador) mostra algumas pessoas esboçando reprovação ao negativar com a cabeça, então Carlos interrompe João:

João! João, sacanagem depende do ponto de vista. Depende do ângulo que você tá vendo. Porque eu vejo muito isso **na empresa que eu trabalho**. O camarada tá cansado, não quer mais nada com a vida, faz corpo mole, provoca uma situação de demissão por justa causa pra receber a bolada... (O SOM AO REDOR, 2012, 59'58").

A seguinte fala de Carlos “na empresa que eu trabalho”, mais uma vez, revela sua condição de classe trabalhadora, mas que assume a ideologia de uma classe a qual não lhe pertence, a da elite econômica. Enquanto isso um dos condôminos pergunta sobre o valor da indenização trabalhista (FGTS, multa rescisória, salário, férias e décimo terceiro) ao síndico. O valor de R\$ 316,00 por condômino causa espanto na maioria, porém para outros seria um valor irrisório, como manifestado pelo próprio síndico: “eu acho engraçado que às vezes as pessoas reclamam desse valor, mas têm dinheiro pra fazer farra ou comprar incenso importado de Amsterdã” (O SOM AO REDOR, 2012, 1 00' 20"). Essa cena sublinha a arena de disputas simbólicas atravessada pela questão econômica, em que o valor a ser pago na indenização é um ponto decisivo para a demissão ou não do porteiro por justa causa, as outras motivações, como a consideração pelo bom trabalho um dia prestado, ou o flagrante do atual serviço ruim, perdem destaque quando as questões materiais são postas no jogo.

Posteriormente, João recebe a ligação da namorada e pede para se retirar da reunião, mas deixa seu voto: “[...] tenho que sair da reunião, agora, [...] eu queria colocar antes de ir, que eu acho escroto mesmo demitir o Seu Agenor baseado nestas imagens [...]” (O SOM AO REDOR, 2012, 1 01' 26"). Essa fuga de João e posteriormente o comentário “[...] tu me salvou de uma reunião de condomínio muito bizarra agora” (O SOM AO REDOR, 2012, 1 02' 18") mostram que embora ele tenha alguma sensibilidade com o outro, isenta-se de responsabilidade e acaba consentindo com os ideais “burgueses”.

Essas vozes em disputa que trazem a temática da exploração do trabalho, além de serem representadas pelas características e performances dos personagens, também são indicadas pelos movimentos de câmera que apontam o viés político da narrativa, por exemplo, o primeiro plano demorado no rosto de Carlos irritado com a fala de João, ou

nos enquadramentos em que a câmera capta os personagens reprovando gestualmente a fala de um e de outro. Essa câmera acusadora, ou seja, a voz do narrador, contribui para o clima de tensão da diegese, ela emite a opinião e quer a adesão do espectador, ela quer convencer sobre sua posição e por isso intensifica e caricaturiza os personagens – diferentes produções de sentido que repercutem múltiplas ideologias – por isso a polifonia.

Ao relacionar as obras (*Homens e Caranguejos* e *O Som ao Redor*) se vê que os gêneros artísticos são lugares para comportar um jogo de enunciação que visam a denúncia das questões sociais. Trata-se de um discurso antirracista, anticlassista e antioligárquico que procura revelar as violências simbólicas do cotidiano. Em ambas as obras a luta de classes se faz visível em pequenos gestos e ações dos personagens.

3.2 VIOLÊNCIA, MEDO E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS

Da área das secas e da área da monocultura da cana-de-açúcar, onde a indústria açucareira esmagava, com a mesma indiferença, a cana e o homem: reduzindo tudo a bagaço.

(Josué de Castro)

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. Essa era a sensação que a gente tinha. E Pernambuco é isso: uma fusão muito tensa entre o velho e o novo.

(Kléber Mendonça Filho)

O intuito de começar o texto a partir destas epígrafes é porque elas desenham os lastros históricos da cidade de Recife que é o assunto a ser abordado neste tópico – sobre as relações de poder com base na questão étnico-racial. A cidade do livro de Josué de Castro, aquela povoada a partir das expropriações territoriais, difere pouco da cidade

“moderna” do filme de Kléber Mendonça Filho, pois as marcas da escravidão a partir da indústria açucareira sondam a “nova” Recife.

Alguns recortes do livro evocam o período escravagista como consequência da condição de pobreza da população do mangue. A começar pelo protagonista João Paulo, um menino negro cheio de sonhos, mas com a vida determinada a morrer no mangue:

O sol bate em cheio no seu rosto magro, moreno, de maçãs salientes. Com seus negros e profundos ele contempla embevecido a maré que nesta hora da enchente avança até a porta do mocambo. [...] João Paulo avança água adentro desmanchando com os seus passos a franja luminosa e ondulante. [...] João Paulo sonha como seria bom ser um dia jardineiro de uma casa rica nesta cidade, cujo contorno de seus edifícios mais altos ele divisa ao longe, enquanto seca ao sol o seu rosto lavado. [...].

A voz do pai chamando dentro de casa desperta-o do seu sonho (CASTRO, 2001, p. 28-29).

A questão étnico-racial ainda que não seja o tema central da narrativa, está sempre tangenciando a realidade do mangue, como se pode ver nas seguintes passagens: “mocambo” (tipo de habitação frequente nas comunidades de negros fugidos da escravidão), “rosto magro, moreno”, “franja luminosa e ondulante” que se identifica as características físicas do personagem. Também o contraste social em “sonha [...] um dia ser jardineiro de uma casa rica”, mostra-se aí o abismo entre as duas realidades, o mangue e as casas ricas, em que um sonho aparentemente modesto como o de ser um jardineiro é tão distante da sua realidade. O garoto não sonha em ser rico, sonha em sair do mangue. Ou ainda, em outros personagens, como a negra Idalina:

Durante anos a negra Idalina vivera como cozinheira das casas ricas, ganhando bem a sua vida, porque sua mão era de primeira na preparação de quitutes, principalmente dos pratos da Bahia, sua terra natal. Estava bem empregada na casa de um senador que morava no Derby quando aconteceu a desgraça da filha. A Zefinha sempre fora uma tentação. Tinha nascido mulatinha disfarçada, de cabelos cacheados, quase não parecendo da raça da mãe. E esta sua graça e sua beleza inesperadas conquistaram um amor tão intenso e submisso por parte da mãe que era uma verdadeira adoração. Idalina fazia o possível para que a filha não sofresse. Não passasse fome como ela tinha passado. Não ficasse analfabeta como ela. Não morasse em mocambo. Não andasse de pés descalços como as outras meninas do bairro. E a Zefinha foi crescendo assim neste luxo que a negra pagava com o seu duro trabalho de cozinheira, vivendo sempre ao pé do fogão como vivera seu pai, escravo de engenho, sempre ao pé dos tachos de açúcar.

Era uma vida dura a de Idalina, mas as noites passadas em casa, contemplando embevecida a beleza da filha que ficara uma mulatinha

roliça e dengosa, com dentes brancos de encadear e os cabelos negros de entontecer, compensavam todos os sofrimentos da mãe (CASTRO, 2001, p. 123).

Em “mulatinha disfarçada”, “mulatinha roliça e dengosa”, Castro (2001) incorpora o discurso racista proeminente daquele espaço social para identificar a relação étnico-racial como uma das características a determinar um morador do mangue, embora não haja identificação de que todos os personagens sejam negros, o marido de Idalina traz esse histórico de escravidão em, “seu pai, escravo de engenho” e a própria Idalina que é “salva” por seus dotes culinários.

Em outro trecho do livro é possível perceber essa associação do período escravocrata e as condições de vida dos moradores do mangue de maneira bastante evidente:

O guaiamu é uma variedade de caranguejo que não gosta de lama, que não vive dentro da lama como os outros caranguejos. Vive no seco, nas terras enxutas das margens dos rios. Não se lambuzava de lama como os outros caranguejos. Não é da cor da lama. O guaiamu tem o casco e os olhos azuis como se fosse mesmo o representante de uma raça superior, uma raça de caranguejos bem-nascidos, bem criados, bem nutridos.

– Guaiamu é um caranguejo de raça ariana – diz o padre sorrindo [...] (CASTRO, 2001, p. 52).

Esta passagem, que é de uma conversa do padre Aristides com o menino João Paulo, metaforiza o homem enquanto caranguejo na comparação de que os guaiamuns são os homens brancos, de “olhos azuis”, detentores do capital econômico, pois são “bem-nascidos, bem criados, bem nutridos” e não nasceram “da cor da lama”, isto é, não nasceram negros como são os caranguejos do mangue. Os guaiamuns vivem nas áreas mais distantes do rio, ou seja, tanto o bicho quanto o homem estão determinados ao espaço físico e as suas características físicas definem o homem-caranguejo da lama e o homem-caranguejo das “terras enxutas”. Recupera-se no texto a questão do racismo como componente de estruturação da sociedade.

As violências da colonização exercidas sobre as populações também são observadas a partir da seguinte comparação:

Na imaginação de João Paulo, enquanto percorre os campos, há ocasiões em que mesmo os guaiamus crescem, incham de tal forma que viram monstros, capazes de engolir um homem inteiro, como aquelas cobras Amazonas que Cosme conta que são capazes de

engolir um boi e passar, depois um mês todo jiboiando, digerindo a sua carne.

Caranguejos monstruosos que depois de engolir os homens se vão tranquilamente levando suas vítimas dentro do enorme baú de sua carapaça, guardada pelas patas gigantesas que se perfilam como armas agressivas (CASTRO, 2001, p. 61).

O narrador compara as violências exercidas pelos homens de poder (seja o Estado, o latifúndio ou o colonizador) com os “caranguejos monstruosos” de “armas agressivas” (lembrando o poderio das armas de fogo) que se apossam da população e da terra se servindo com a exploração do trabalho ou da expulsão territorial sem a menor consciência. Para o narrador, o Estado, o latifúndio ou o colonizador, atuam em conjunto e corroboram para a miséria da população, como mencionado em outra passagem:

Naquele tempo, não havia ainda um poder público organizado para defender este tipo de latifúndio e por isso cedo foi ele invadido por outros colonos, vindos de terras distantes em busca de um pedaço de chão desocupado onde deitar raízes. Eram retirantes de outras secas, tangidos pelo vento de fogo do sertão, como um monturo humano. Eram emigrantes expulsos do outro latifúndio – o do açúcar –, este bem mais protegido pela lei, onde não podia haver invasões de terras. O que havia era o regime de arrocho, do trabalho esfalfante no eito da cana, sem tempo nem permissão para se plantar um só pé de milho ou de feijão para ajudar a matar a fome da família (CASTRO, 2001, p. 106).

Já quando Castro (2001) traz o “crime” de ordem econômica exercida pelos personagens, o faz de maneira em que visibiliza as violências simbólicas exercidas sobre os personagens e que só a partir de então o lado instintivo do homem vem à tona, como a história do roubo do queijo que o personagem Zé Luís (pai de João Paulo) narra em primeira pessoa:

No meu entender, o ato mais feio que um homem pode cometer é mesmo o de roubar o que não lhe pertence. É tirar escondido as coisas dos outros. [...]. Mas vou contar como tudo se passou: [...] Com o calor do sol começou a subir da carga um cheiro forte das mercadorias. Do lado direito vinha um cheiro bom de queijo que me fazia cócegas nas ventas, do lado esquerdo um cheiro enjoativo de rapadura que me embrulhava o estômago. Era o cheiro de queijo de coalho que me tentava e por isso empinei um pouquinho o corpo deste lado. A fome foi crescendo na minha barriga vazia. A boca foi ficando cheia de saliva impertinente. Quanto mais eu cuspi, mais de água me enchia a boca. Chegava mesmo a escorrer pelos cantos e o cheiro do queijo me embebedando, me tentando como se fosse um cheiro forte de mulher. [...] Tirei um pouco da palha que recobria os queijos e

comecei a chupar essa palha seca misturada com cheiro bom de queijo. Pensava assim enxugar a boca e enganar a fome, mas a danada longe de se acalmar parece que se excitava cada vez mais. Tonto de desejo, quase sem saber o que estava fazendo, comecei a passar a mão de leve nas bolas macias dos queijos. De repente, com a mão trêmula como quem comete crime, acabei metendo os dedos dentro da carne de um deles e arranquei um bom pedaço (CASTRO, 2001, p. 90).

Assim, Castro (2001) compara a fome com o desejo sexual, sendo ambos instintos, o autor recupera a estética naturalista em que o homem é fruto do meio em que vive, por isso tem um caráter animalesco, homem e animal se misturam. Como em vários outros trechos:

Narrador: João Paulo sentiu uma vontade imperiosa de mamar numa das vacas como se fosse um bezerro. De chupar-lhe os peitos, de esfregar no seu úbere. Pulo a janela às pressas e dirigiu-se para a vaca Malhada que, mais impaciente que as outras, ou talvez mais amorosa de seu filho, mugia, de pé, junto à porteira do curral. Agachou-se debaixo da barriga da vaca e, com o gosto de quem comete um grande pecado, começou a chupar as suas tetas (CASTRO, 2001, p. 40).

Aqui João Paulo não só tem este caráter animalesco, mas uma crítica em que o bezerro tem mais “privilégio” do que o garoto. A condição de fome o leva a querer ser bicho. Ou ainda: “Arrastando-se, acachapando-se como os caranguejos para poderem sobreviver. Parados como caranguejos na beira da água ou caminhando para trás como caminham os caranguejos. [...] Seres anfíbios – habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos” (CASTRO, 2001, p. 10). Assim, como os caranguejos os homens vivem nesta condição sub-humana, “meio homens e meio bichos” sempre tentando sobreviver.

Para Castro em *Geografia da Fome* (2003), ou ainda para Bourdieu (1997), esse conjunto de violências físicas e simbólicas, como a fome, molda o comportamento, a cultura dos sujeitos, a ponto de legitimar sua situação socioeconômica, como em “caminhando para trás como caminham os caranguejos”. A fim de narrar estas violências sobre a população, o autor incorpora a estética naturalista, em que o cientificismo encontra um lugar na literatura, segundo Émile Zola²⁸:

[...] o romancista é feito de um observador e de um experimentador. Nele, o observador apresenta os fatos tal qual os observou, define o ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver. Depois, o experimentador

²⁸ Émile Zola (1840-1902) foi um escritor e idealizador francês da estética naturalista no campo literário.

surge e institui a experiência, quer dizer, faz as personagens evoluírem numa história particular, para mostrar que a sucessão dos fatos será tal qual exige o determinismo dos fenômenos estudados (1982, p. 31).

Ao longo do romance Castro (2001) desenha a desigualdade social e racial tentando explicar esta temática quase como se fosse mesmo um livro científico, como já mencionara no prefácio do livro “muita explicação, pouco romance”, mas ao dar voz ao outro insere outras subjetividades, contudo seu tramado de voz conjuga o efeito de um uníssono, porque todas elas comungam para denunciar a situação da gente do mangue.

Retornando à questão da violência simbólica, além da fome propriamente dita e da indignidade da situação, provocada pelas expulsões territoriais do latifúndio, Castro (2001) satiriza outras circunstâncias como a repressão policial. Nesta direção ressalto a passagem em que o narrador conta as motivações da chegada de Mateus (Vermelho) até a Aldeia Teimosa:

Talvez nem mesmo tenha havido referência direta do seu nome à polícia e a causa de tudo fosse o tipo de saudação que os outros operários lhe faziam na porta da fábrica onde os secretas estavam sempre à espreita.

“Bom dia, Vermelho”, saudavam alguns companheiros, [...].

E daí em diante sua vida virou um inferno. Não havia uma semana em que a polícia não viesse buscá-lo em casa. Se explodia uma caldeira numa fábrica, se baleavam, numa casa de *rendez-vous*, o filho do coronel dono da fábrica, se havia boatos de greve na cidade, a polícia para descobrir os culpados destes crimes parecia não ter outra pista senão o endereço do Vermelho. E foi assim que Mateus passou a viver mais tempo dentro das grades da cadeia do que no seu quarto nos arredores de Jabotão (CASTRO, 2001, p. 121).

Portanto, Castro (2001) ridiculariza a situação ao trazer a ideia da perseguição aos “comunistas”, ao mesmo tempo em que mostra que o lado mais fraco leva a culpa. Vermelho é o bode expiatório que a polícia utiliza a fim de justificar para os donos do engenho que seu trabalho está sendo feito. Essa associação de Vermelho aos grupos de resistência também recupera o contexto em que se passa a história do romance (em meados de 30), quando Getúlio Vargas desfere um golpe de Estado sob a alegação de uma suposta ameaça comunista.

Em *O Som ao Redor*, o filme começa com a apresentação de fotografias nos créditos iniciais. Neste caso as fotografias vão evidenciar uma parte de um “quebra-cabeça” da composição do enredo, ou seja, as marcas da colonização escravagista. Ao longo do filme o enfoque é dado ao cotidiano dos personagens, por vezes extremamente monótono, já os efeitos sonoros trazem o fio narrativo sobre a escravidão, são sons que

transmitem o sentimento de medo e ameaça. Assim, na tangente deste cotidiano monótono são apresentados alguns vestígios do período da escravidão em forma de vozes, sussurros, sonhos, sons de passos etc.

O primeiro minuto do filme *O Som ao Redor* se passa com a tela em preto e uma trilha que remete à vida no campo – sons de grilos, pássaros, galinhas, ronco de caminhões e caminhonetes na estrada de terra. Os sons que remetem à vida no campo cessam ao som de *Cadavres en série*²⁹ (marcha fúnebre), que aos poucos é encoberta pelo som de chocalhos e graves batidas de tambores, o que transmite uma forte sensação de ameaça.

A marcha fúnebre é o primeiro elemento que remete às mortes causadas pelas disputas de terras, assim recupera o contexto de luta entre os camponeses e os latifundiários. Há, nesse sentido, um cruzamento de linguagens, cuja fotografia, a música e o cinema compõem uma narrativa sincrética. Esta trilha sonora também é uma voz discursiva. Ela é feita de fragmentos como as vidas narradas na sequência do filme, ela marca o ritmo da história e também as sensações, principalmente de expectativa e medo, como acontece em várias outras cenas do filme.



Figura 16: A dimensão de terras do latifúndio
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

²⁹ A trilha sonora *Cadavres en série* dos compositores Michel Colombier e Serge Gainsbourg é conhecida no filme francês *Le Pacha*. O filme aborda o caso de um delegado que planeja a vingança contra a morte de um amigo assassinado.



Figura 17: A família de trabalhadores rurais
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

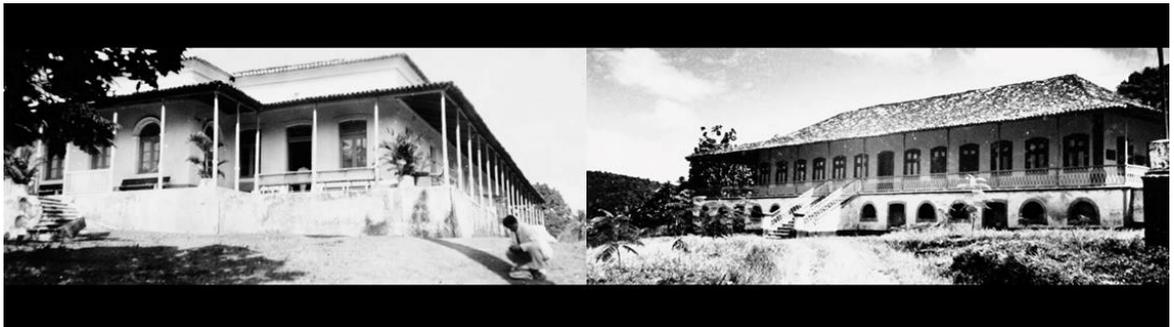


Figura 18: Duas fotografias em sequência da Casa-grande
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

O primeiro aspecto a se observar nas fotografias é a disparidade social. Na figura 16 a porteira denota a propriedade privada, as posses de terras, *a posteriori* identificam que se trata de uma região do cultivo de cana-de-açúcar e que as casas grandes são dos senhores de engenho com a fotografia do canavial.



Figura 19: O canavial
 Fonte: *O Som ao Redor*

Ao tratar da interpretação de imagens, empresto o pensamento de Jacques Aumont, o qual no livro *A imagem* ([1990] 2002) fez um apanhado de estudos de diferentes linguagens (artes plásticas, fotografia, cinema) sobre a temática da imagem. Aumont apresenta três valores de imagem, *o valor de representação*, no sentido de representar objetos concretos, *o valor de símbolo*, na representação de condições abstratas, e *o valor de signo*, quando a imagem representa um conteúdo e é arbitrária ao seu significado (2002, p. 79). Como elemento de *representação* (objetos concretos), destaca-se a imagem da fazenda (figura 16) – a porteira e a pastagem denotam o campo – e na sequência a representação de uma família (figura 17) – mulher, homem, duas crianças, os quais denotam a família nuclear. No *valor de símbolo* é possível perceber que a fazenda tem uma conotação política, pois representa a expropriação de terras que o latifúndio trouxe, em oposição à imagem da família, que por suas vestes, olhar e pano de fundo representam as famílias pobres da área rural.

A chegada dos “homens da cidade” é elemento simbólico dos que detém o poder sobre os camponeses.



Figura 20: A autoridade e a camponesa

Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

A representação do homem de terno também exemplifica as violências do capitalismo nas relações econômicas daqueles camponeses. Ainda que não seja possível decifrar com precisão se o homem de terno é um negociador ou agente do Estado, a imagem faz sentido como valor de representação simbólica do poder de um (homem da lei ou pertencente à cidade, ou seja, alguma autoridade) sobre o outro (uma senhora humilde frente aos que querem dominar as terras que lhe servem de subsistência).

Em seguida uma foto bastante emblemática nos oferece mais pistas sobre as violências exercidas sobre os camponeses que mais tarde se veem refletidas em outros problemas da cidade – a violência urbana e as desigualdades sociais, embora nas entrelinhas do enredo se trate do movimento das Ligas Camponesas³⁰. Assim, a narrativa fílmica joga signos que representam um passado de luta.

³⁰ As Ligas Camponesas foram um movimento de luta pela reforma agrária que surgiu em 1945 no Estado de Pernambuco e se intensificou em 1955, se expandindo para outros Estados brasileiros. Com o Golpe Militar de 1964, as Ligas Camponesas foram perseguidas, desarticuladas e milhares de camponeses foram mortos e desaparecidos. Em 1980, as Ligas Camponesas foram retomadas com o Movimento Sem Terra (MST). Dados obtidos no site da Biblioteca Virtual Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=315>.



Figura 21: As Ligas Camponesas
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Essa estratégia de utilizar o real (as fotografias) com o ficcional (cenas posteriores aos créditos iniciais) e a mistura de temporalidades (passado e presente) provoca a indefinição entre realidade e ficção e contribui para o valor de “verdade” da expressão.

A partir destas fotografias o filme começa ambientando o espaço cênico e apresenta uma hierarquia social com raízes coloniais, como as babás, em sua maioria pardas, cuidando das crianças cuja maioria é branca:



Figura 22: As babás cuidando das crianças
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 23: Os filhos brancos dos patrões
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Ou ainda em outras sequências de cenas que confirmam a hierarquia social com base nas questões étnico-raciais, como a personagem Mariá (empregada) e João (patrão) na figura 24 e também na figura 25 com vários recortes de cena neste contexto.



Figura 24: João e Mariá se cumprimentando pela manhã
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 25: As relações étnico-raciais
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Dentre as diversas maneiras de se representar a desigualdade de classes também destaque os seguintes trechos: a cena abre em plano médio para uma mesa repleta de garrafas de bebidas alcólicas vazias (figura 26), logo em seguida a cena corta para João e Sofia que dormem nus no sofá. João ouve Mariá chegando para o trabalho e grita para que Mariá não venha até a sala. Então João e Sofia correm para o quarto (figura 27).



Figura 26: A mesa repleta de bebidas
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

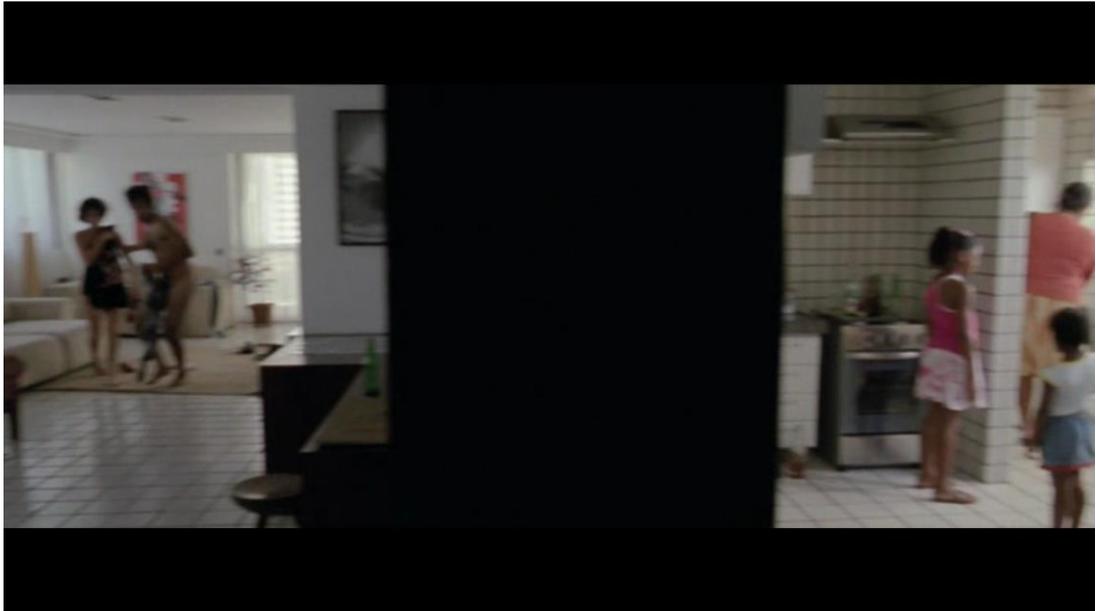


Figura 27: À esquerda a sala de jantar, à direita a área de serviço. Enquanto a Mariá chega de manhã para trabalhar, o patrão depois de uma noite de festa dormia no sofá com a namorada
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Como posteriormente Mariá (empregada) chega para o trabalho, entende-se que seja um dia útil da semana e enquanto a maior parte da população trabalha, simbolicamente representada pela Mariá, outros vivem na boemia, representada pela mesa repleta de bebidas, a exemplo de João com sua namorada.

Em outros trechos se recupera a ideia da dominação da classe alta sobre a classe popular, como ocorre a partir da segunda parte do filme – intitulada *Guardas Noturnos*. Nessa parte a narrativa se desenvolve em torno da rotina dos seguranças na rua, por isso várias cenas são realizadas durante a noite. Assim seleciono a seguinte cena: é noite e Francisco sai para tomar banho de mar. O vento sopra com força e o som oscila entre o vento, o barulho do mar e umas batidas fortes de tambor compassadamente, transmitindo tensão, na medida em que Francisco caminha na rua solitária. O som das batidas cessa quando Francisco se aproxima do mar (figura 28).



Figura 28: Francisco seguindo até o mar
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Francisco entra no mar e a câmera denuncia a presença de tubarão:



Figura 29: A placa indicando o perigo de tubarão
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

A imagem de alerta sugere duplo sentido, pois ainda que as praias de Recife sejam conhecidas pela presença de tubarões, há uma conotação do tubarão com a ideia de homem de poder, que não tem piedade de exercer violência sobre outros homens, assim como o tubarão que engole outros peixes.

Em outra sequência já na última parte do filme (*Guarda-Costas*), o casal João e Sofia viaja para o Mato Grosso do Sul (cidade de Bonito), onde Francisco possui fazendas. A partir desse percurso a viagem entra como um elemento simbólico bastante

significativo e além de mostrar o contraste da vida na cidade com a vida no campo, também representa uma “viagem ao passado”, porque nesse espaço cênico são apresentadas algumas arquiteturas coloniais e prédios em ruínas, como a Casa-Grande (figura 30), um engenho desativado (figura 31), um antigo prédio que era um cinema (figuras 32 e 33) etc.



Figura 30: A Casa-Grande
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Num passeio pelo “vilarejo” próximo às terras de Francisco, João e Sofia vão encontrando alguns aspectos do lugar que oscilam entre passado e presente. O prédio de um cinema abandonado (monumento do passado) e uma escola em condições precárias são um fato presente e sugerem a *violência simbólica* ao mostrar que de um lado Francisco tem uma imensa casa que utiliza eventualmente quando quer visitar suas fazendas e, de outro, a educação escolar da comunidade se apresenta num prédio improvisado.



Figura 31: A escola improvisada
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 32: O engenho desativado
 Fonte: *O Som ao Redor*



Figura 33: O cinema abandonado
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

No cinema abandonado João e Sofia caminham entre os escombros do prédio ao passo que sobe uma trilha de filme de terror. Essa trilha segue com gritos de uma mulher que parece correr de um assassino e então grita desesperadamente dando a entender que o assassino se aproxima. Neste clima de tensão provocado pela trilha, Sofia olha lentamente para João e o assusta dizendo “bu”.



Figura 34: Bia assustando João
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Essa cena corrobora o clima de suspense do filme e deixa o espectador na expectativa de entender esses vários signos de linguagem: a trilha, os escombros, as cenas sem desfecho. Então a temática sobre as disputas de terras vem à tona mais uma vez, agora causando estranheza com a metáfora da cachoeira de sangue, remetendo aos processos de dominação – neste caso exercidos pelo dono da terra (Francisco) – que resultaram em muitas mortes. Nessa cena somente João é banhado pela cachoeira de sangue, entendendo-se que ele está marcado por uma história de violência.



Figura 35: A metáfora do banho de sangue
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Agora, já em Recife, o clima de tensão continua nas ruas e nos cômodos das casas, como apresentado na seguinte cena: é madrugada e a filha de Bia dorme. Sons de fora são ouvidos de dentro do quarto. Em plano aberto a cena abre para o quintal da casa de Bia, tendo uma árvore como ponto central do enquadramento (O SOM AO REDOR, 2001, 1 38' 48").

A filha de Bia acorda, olha pela janela e avista vários meninos. Levanta, caminha pelos corredores da casa, olha para baixo das escadas e vê o que seria uma cela prisional, onde estão vários rapazes. A cena segue com a menina acordando de um pesadelo.



Figura 36: Imagem que a filha de Bia vê em pesadelo. Uma crítica ao sistema prisional
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Nessa cena (figura 36) o cineasta relaciona o passado de violência sobre as pessoas escravizadas com as violências de hoje sob o signo da cela prisional. Sugere-se, portanto, que as violências atuais sobre as populações marginalizadas continuam a partir do sistema de justiça prisional. A cena compara a cela com a senzala.

As cenas gravadas na rua também são sempre acompanhadas por uma sensação extrema de tensão, um pressentimento de que algo ruim pode acontecer a qualquer momento, sobretudo porque a rua está sempre solitária. Quando o silêncio é quebrado, trata-se de algum carro passando ou de algum vendedor, assim qualquer pessoa que esteja passando a pé na rua é observada pelos seguranças em tom de suspeita, como podemos observar no seguinte trecho: é manhã e os seguranças fazem a vigilância da rua. Na falta de movimentação da rua se ouve o cantar dos pássaros, numa ideia de despertar da manhã. Na rua vazia os seguranças avistam em tom de suspeita um homem que caminha em zigue-zague. O homem segue em direção aos seguranças e as suspeitas terminam quando eles percebem que se trata de um homem perdido.



Figura 37: Duas imagens em sequência. À esquerda, imagem da rua vazia. À direita, o “gringo” argentino
Fonte: *O Som ao redor* (2012)



Figura 38: Duas imagens em sequência. O homem se aproxima e a suspeita sobre ele diminui
Fonte: *O Som ao redor* (2012)

O homem com uma fala meio enrolada diz que se perdeu depois de sair de uma festa para comprar bebidas. Ronaldo (segurança) pede ajuda para outro segurança por rádio para conseguir encontrar o local de onde o homem saiu:

Ronaldo: Arthur, Luís, na escuta?

Outros seguranças: Arthur, Luís, na escuta.

Ronaldo: apareça aqui na esquina, meu filho, por favor...

E pede para que o homem se levante para que o outro segurança o enxergue lá do fim da rua. E continua: o pessoal tá vendo o rapaz aqui?

O faz levantando o braço do homem para cima. Então o homem ri da situação.

Voz de outro segurança: Tá tudo tranquilo aí?

Ronaldo: tá tudo tranquilo aqui, TKS Fernando, na escuta!

Voz de outro segurança: beleza.

Ronaldo: Tu é de onde, amigo? – pergunta para o homem [...].

O homem responde: Por quê? – sugerindo que a abordagem estivesse um pouco invasiva, mas continua: “sou da Argentina”.

Ronaldo: tem um *hermano* aqui perdido, vocês viram da onde ele saiu? (O SOM AO REDOR, 2012, 1 26’ 21).

Em seguida outro segurança ajuda o argentino a encontrar o lugar que procurava. Observa-se nessa cena que o clima de tensão cessa a partir do momento em que os

seguranças entendem se tratar apenas de um homem perdido e não de um caso de “violência urbana”, uma tentativa de roubo ou assalto (figuras 37, 38 e 39).



Figura 39: O segurança ajudando o argentino encontrar a casa do amigo
Fonte: *O Som ao redor* (2012)

A cena ironiza a partir da reação do personagem (o segurança) os preconceitos da sociedade, pois o segurança incitado pela tensão que vem da rua completamente sem movimentação só demonstra estar à vontade, inclusive tratando o argentino com certa gentileza, quando percebe que se trata de um homem branco, estrangeiro e que se distancia do estigma criado sobre o *corpo de classe* dos marginalizados. Recupera-se, portanto, o conceito de *poder simbólico* como poder que naturaliza os estigmas sociais a ponto de refletir no tratamento com as pessoas de maneira quase inconsciente. Bourdieu (2014) chama de *corpo de classe* a associação que se faz do corpo (forma de vestir, de andar, de falar, cor ou raça) com a classe social. Há então uma distinção social a partir de estigmas construídos culturalmente e naturalizados historicamente pelo *poder simbólico*. O corpo é tratado como *produto social* e como linguagem e por meio dele se distingue a classe social.

Em outra cena que nos serve de comparativo é noite e os seguranças são surpreendidos com barulhos que vêm de cima de uma árvore. Depois de perceber que se trata de um menino, Fernando (segurança) pede para que ele desça da árvore num tom bastante ríspido. O menino, negro, descalço e sem camisa pula da árvore e tenta correr, mas os seguranças (Ronaldo e Fernando) o seguram e deboçam dele:

Ronaldo: O que eu faço com uma peça dessa, hein?

Fernando: Dê um cala-boca! (Ronaldo dá um soco no nariz do menino que cobre o rosto e foge chorando).
 Fernando: Precisava dar um murro, rapaz?!
 Ronaldo: Agora quero ver ele voltar aqui de novo (O SOM AO REDOR, 1 40' 18").



Figura 40: Os seguranças segurando o menino
 Fonte: *O Som ao redor* (2012)



Figura 41: Close no menino sendo agarrado pelos seguranças
 Fonte: *O Som ao redor* (2012)

A cena denuncia a violência física e simbólica sobre o marginalizado e os estigmas criados sobre o Outro. Numa ideia de percepção social do corpo, “automaticamente” em ambas as cenas apresentadas os seguranças definiram o homem perdido (o argentino) e o “invasor” (o menino negro). Mesmo que os seguranças

estejam ali para cobrar vingança simbolicamente de uma classe alta, isto é, a vingança contra Francisco que matou a família de um dos seguranças na disputa por terras, eles (os seguranças) exprimem a concepção de oprimidos que se tornam opressores³¹.

É importante destacar que Mendonça Filho (2012) procura representar uma dada realidade, por isso traz essa reflexão sobre a hierarquia social associada à questão étnico-racial, porém há momentos que o cineasta faz uma inversão dessa hierarquia, como na seguinte cena: João vai até o apartamento de seu primo Dinho cobrar-lhe pelo roubo de um som de carro. Em plano geral, João está sentado no sofá da sala à espera de Dinho olhando um porta-retrato de uma menina loira, o que sugere a ascendência familiar de etnia branca:



Figura 42: Dinho olhando a fotografia
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Dinho aponta na entrada da sala: em plano fixo a câmera capta o deslocamento de Dinho da sala de jantar até a sala de estar, dando ênfase na ideia de casa grande, espaçosa.

³¹ Essa ideia sobre o oprimido se tornar o opressor é uma concepção Paulo Freire que consta na obra *Pedagogia do Oprimido* (1968) em que o autor faz uma crítica à educação não transformadora do meio social.



Figura 43: A “Casa-grande” de Dinho
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Em um cumprimento amistoso sugerindo os laços familiares, ambos engatam numa sucessão de perguntas sobre os tios, avós, primos. Mas o tom descontraído da conversa se rompe a partir do seguinte diálogo:

João: Ontem eu conheci uma menina, Sofia... Foi muito bom.

Dinho: Chega tá com os olhinhos brilhando – Diz em tom debochado.

João: [...] aí que o carro dela amanheceu arrombado hoje... Lá na frente de casa. Levaram o toca CD. E eu queria saber se tu conhece alguém que pode ter feito isso?

Dinho: Não...

João: Tu não tem nenhuma ideia?

Dinho: Pô, *véi*, tu vem na minha casa... pra perguntar se eu arrombei som de carro de menina... Da tua menina... Quem foi que amanheceu arrombado, o carro ou ela? – E se levanta furioso com a acusação e continua – Tu tá me confundindo com esses maloqueiros aí da rua, *véi*... a gente é primo... [...] a gente é primo, *véi*... não nos vemos faz um tempo do caralho e tu vem me perguntar se roubei som de carro, *véi*...[...]

Enquanto isso a empregada espreita a conversa por trás da parede. (SOM AO REDOR, 2012, 35’ 20’)



Figura 44: Cleide (empregada) escutando a discussão atrás da parede
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 45: Personagem Dinho representando a classe dominante
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

A cena desconstrói o estereótipo do bandido, que é comumente representado no cinema e na televisão como sendo o marginalizado. A causa da violência urbana aqui é representada simbolicamente pelo roubo de um som de carro protagonizada pelo branco, de olhos claros, remetendo à classe média/alta dominante.

A expressão dita repetidamente por Dinho “a gente é primo”, remete à tentativa de defesa de sua classe pelo grau de parentesco. Desta forma, a cena representa as *violências simbólicas* que hoje são marcadas por outros mecanismos de poder, como a divisão do trabalho (os empregos domésticos, portaria, construção civil): enquanto

Dinho parece estar ocioso em casa e eventualmente rouba, os empregados representados por negros e pardos sustentam a hierarquia social. Na sequência da cena, Dinho, envergonhado, pede para Cleide (empregada) devolver o som do carro que ele roubou.



Figura 46: À esquerda o porteiro pede para João esperar. À direita Cleide (empregada) entrega-lhe o som
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Outra cena que corrobora a construção da ideia de inversão de papéis e também a questão sobre os massacres por disputas de terras é quando os seguranças (Clodoaldo e Fernando) vão até a casa de Francisco para se vingar e ao serem convidados a seguir até a sala, é possível ver um televisor ligado que passa imagens sobre as Ligas Camponesas (desta vez com a participação do Exército quando ocorreu o Golpe Militar de 1964 e invadiram áreas rurais para destituir as terras dos camponeses). Neste interesse, embora a imagem a seguir esteja comprometida pela ausência de movimento, é possível ver explosões causadas por caminhões tanques que invadem uma área rural:



Figura 47: As Ligas Camponesas no televisor de Francisco
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Esta cena, que é parte do desfecho do filme, (res)significa as fotografias apresentadas no começo da trama. Francisco havia chamado os seguranças para

contratá-los como segurança pessoal depois de um dos seus capatazes ter sido assassinado no Mato Grosso do Sul. A câmera (narrador) capta em plano geral Francisco e os seguranças conversando em mesmo nível de poder, um olhando para o outro, na mesma altura, o que transmite grande tensão e sugere uma inversão de papéis, agora é Francisco que está nas mãos dos seguranças.



Figura 48: Os seguranças de frente para Francisco
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Em meio à conversa tensa, os seguranças contam que perderam seus pais em uma das disputas de terras ainda no período das Ligas Camponesas e assim Francisco entende que estão ali para se vingar. Francisco se levanta e os seguranças também, mostrando que ele não tem para onde correr e que estão no comando. A cena corta para a família de Bia na laje de casa estourando um rojão, que é metáfora dos disparos contra Francisco. Desta forma, a narrativa consegue mostrar que mesmo na invisibilidade do cotidiano as marcas das violências históricas aparecem por toda a parte. O sentimento de ameaça, o medo da violência urbana, o enclausuramento das residências e as desigualdades sociais e raciais são reflexos do colonialismo que resiste no espaço-tempo e é desvelado nas entrelinhas do roteiro do filme.

Ao relacionar o filme *O Som ao Redor* com o livro *Homens e Caranguejos* se pode observar que em ambas as tramas a história colonial de violências é representada partindo da mesma temática: as expropriações territoriais. O conceito de *violência simbólica* também é representado no todo das narrativas a partir da opressão econômica e moral sobre os personagens. Enquanto Josué de Castro utiliza, dentre outras maneiras, a estética naturalista para narrar o drama da fome e o fator étnico-racial, a exemplo da

metáfora dos caranguejos de “raça ariana”, os guaiamuns, ou ainda com João Paulo que se transfigura em um bezerro para saciar a sua fome, Kléber Mendonça Filho traz a mesma temática (expropriações territoriais) em seu filme, mas a partir de uma estética que alia várias linguagens, como o som, a fotografia, os signos metafóricos (o tubarão, a cela prisional, a cachoeira de sangue) e a câmera que aponta algumas interpretações.

3.3 A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DAS OBRAS A PARTIR DA TEMÁTICA DA SEGREGAÇÃO SOCIOESPACIAL

De acordo com Harvey (2012), a alteração da cidade – estruturada para fins comerciais – impacta na nossa relação com as pessoas e com a natureza, mais do que valores estéticos de uma arquitetura, as determinações espaciais ditam as relações sociais, as identidades culturais e o modo de viver. A transformação da cidade para o autor molda-se a partir das demandas do capitalismo, sendo os espaços da cidade produtos para ser comercializados, a cidade não é mais espaço de relações sociais, assim a demanda por proteção à propriedade privada aumenta e as fragmentações da cidade também:

[...] a cidade está se dividindo em diferentes partes separadas, com aparente formação de muitos ‘microestados’. Vizinhanças riquíssimas providas com todos os tipos de serviços, como escola exclusivas, campos de golfe, quadra de tênis e patrulhamento privado da área em torno; área de medidores entrelaçados com instalação ilegal onde a água é disponível apenas em fontes públicas, sem sistema de saneamento, a eletricidade é pirateada por poucos privilegiados, as estradas se tornam lamaçal sempre que chove e onde as casas compartilhadas é a norma. (HARVEY, 2012, p. 81-82, grifo do autor).

A cidade de Recife – aqui como microcosmo da América Latina – não se vê de maneira diferente ao excerto de Harvey. Como se vê representada no livro *Homens e Caranguejos*, a cidade é nitidamente dividida entre o “paraíso dos pobres” (o mangue) e o “paraíso dos ricos”, também uma cidade que passa por um processo de transformação do agrário para o urbano. Sendo os espaços urbanos produto que tem valor de mercado, são os locais “inabitáveis” que se reservam para as classes populares.

No entanto o que nos importa aqui é saber como os autores Josué de Castro e Kléber Mendonça Filho imprimem essa realidade da segregação socioespacial convertendo-a em estética nas narrativas.

Primeiro aponto que o estilo de escrita de Castro não se desgarras das suas motivações políticas, pois expõe de maneira explicativo-descritiva como num livro científico os efeitos da industrialização e do latifúndio, e o faz dispendo de metáforas, ironias e descrições bastante sensoriais, como podemos observar no trecho:

E a cidade do Recife inchava, embebida daquela tinta grossa da miséria formando sua crosta de mocambos. A metrópole pernambucana ia virando uma mocambópolis. E foi por isso, na defesa da sua estética ameaçada, que o governador do estado deu início a uma grande campanha contra os mocambos. Contra esta lepra urbana que ameaçava recobrir toda a beleza senhorial da capital do Nordeste, toda a casta e fina nobreza dos seus antigos solares, com estes sórdidos borrões de miséria (CASTRO, 2001, p. 106).

Quanto à representação dos espaços Gaudreault e Jost (2005) diferem as narrativas escritas das narrativas visuais, parece óbvio, mas é importante partir desta premissa para discorrer sobre estéticas diferentes: livro *versus* filme. Na narrativa escrita o autor constrói o espaço – que será imaginado pelo leitor – de maneira gradativa, cada palavra tenta desenhar a ambientação da trama.

Josué de Castro se interessa em aplicar no texto o sensível do cotidiano, para tanto, a estrutura interna da obra que representa o espaço social na narrativa é projeção da subjetividade do autor. Destaco, aqui, que Castro incorpora um “sociólogo” e arranja as posições dos personagens dentro da estrutura narrativa da mesma maneira que este (autor) percebe a sociedade. O personagem João Paulo da obra de Castro (2001), por exemplo, representa o agente determinado àquela situação social e é constituído pelas relações e por aquele espaço social:

Os agentes sociais que são constituídos como tais em e pela relação com um *espaço social* (ou melhor, com campos) e também as coisas na medida em que elas são apropriadas pelos agentes, portanto constituídas como propriedades, estão situadas num lugar do espaço social que se pode caracterizar por sua posição relativa pela relação com os outros lugares (acima, abaixo, entre, etc.) e pela distância que o separa deles (BOURDIEU, 1997, p. 160, grifo do autor).

Como o narrador onisciente traz em:

Reagindo à depressão, se acende na alma infantil de João Paulo um grande desejo de libertação. De evasão daquela paisagem humana parada e monótona. Desejo imperioso de sair de tudo. De sair de dentro de si mesmo. De sair do círculo fechado da família. Do ciclo do

caranguejo. Da cidade do Recife. Um desejo desesperado de arrebentar com todas as amarras que o ligam à lama pegajosa do vale do Capibaribe e às folhas viscosas do mangue (CASTRO, 2001, p. 42).

O espaço social – aquele inscrito no espaço físico – criado por Josué de Castro é uma espécie de “depósito” de pessoas relegadas pelo sistema capitalista. Em vários momentos do texto há passagens que evidenciam tanto as condições de determinação social sobre os personagens que vivem naquele espaço como a temática da desigualdade urbana. Sobre a temática da desigualdade urbana, seleciono o capítulo VIII intitulado *De como os moradores da Aldeia Teimosa construíram na marra a sua cidade*. Este capítulo narra o processo de formação da Aldeia Teimosa e as estratégias criadas para burlar as autoridades da cidade, como a seguinte passagem, “[E], assim, o latifúndio do açúcar secretava sempre seus excessos de gente que o latifúndio da lama absorvia como um mata-borrão (CASTRO, 2001, p. 106). Ou ainda:

Da campanha do governador fazia parte não só a destruição dos mocambos colocados às portas da cidade ou ao lado de suas principais vias de acesso, mas principalmente, a interdição de que se construíssem novos mocambos. Só se permitia a construção de casas de telha como aquelas que estavam construindo os institutos de previdência e onde iriam morar os operários amparados pela lei. Mas esquecia também o governador que os moradores dos mocambos não eram operários. Eram, em sua esmagadora maioria, desocupados que viviam de expedientes ou biscates ou, em última instância, da pesca de caranguejos, por não encontrarem outro gênero de trabalho (CASTRO, 2001, p. 107).

Neste trecho se pode identificar o processo de segregação socioespacial intencionada pelas autoridades governamentais, vê-se os aspectos sociais exteriores à obra na sua imanência, inclusive como ponto preponderante na construção da narrativa. O espaço é determinante na construção narrativa, pois cada personagem chega ao mangue com um motivo em comum, o aspecto econômico. E as ações dos personagens sempre estão atravessadas pelo espaço.

Nesse processo de formação da Aldeia Teimosa, Josué de Castro utiliza um personagem bastante importante. É Cosme – aquele que é dono de maior capital cultural porque aprendeu ter apreço pela leitura na escola em que trabalhava. Assim Cosme coordena e cria estratégias para burlar a fiscalização:

[...] Não era, pois, fácil para esta gente de economia tão restrita romper assim com o mangue só para cumprir as instruções do governo. O que era necessário era burlar estas instruções. A primeira coisa fora parar de construir mocambos nas vizinhanças da cidade e orientar a sua plantação para recantos mais remotos como este onde já moravam Zé Luís, Cosme e Chico. E assim, de repente, aquela área quase deserta recobriu-se de tanto mocambo que atraiu a atenção da polícia. E a polícia tinha que agir com maior energia porque tinha recebido instruções formais das autoridades superiores (CASTRO, 2001, p. 107-108).

Ou ainda:

Cosme aceitou o comando. Da sua cama de parálítico ele dirigiu toda a batalha da Aldeia Teimosa. [...] Estabeleceu-se desde logo que só se construiriam novos barracos um dia por semana, ou melhor, numa só noite, porque todos os trabalhos de construção teriam que começar ao anoitecer e terminar nessa mesma noite, antes do dia amanhecer [...] (CASTRO, 2001, p. 112).

Começavam por arrancar os marcos fixados pelos fiscais e plantá-los mais adiante, criando o espaço legal para as construções. [...] Logo que o sol nascia, chegavam novos representantes da lei. Havia sempre um mais desconfiado que notava qualquer coisa – que os mocambos da frente tinham a fachada mudada, que o barro estava mais fresco – mas os marcos ali estavam, fincados no chão, como símbolo indiscutível de que as ordens tinham sido obedecidas e as autoridades respeitadas. ‘A lei respeita-se mas não se cumpre’, dizia Cosme satisfeito. E a Aldeia Teimosa crescia! (CASTRO, 2001, p. 114-116, grifo do autor).

Além dessa *violência simbólica* do governo sobre a população do mangue forçando a estratégia de separar os ricos dos pobres, porque estes estavam “enfeando” a cidade, como na passagem “na defesa da estética ameaçada” (CASTRO, 2001, p. 106), o autor traz a ideia de que apesar das limitações econômicas da população, ela resiste, não é passiva e o faz burlando o governo.

Em outro trecho, Josué de Castro traz a questão do mercado imobiliário, ainda que de maneira sutil, mas serve para enxergar o início deste outro tipo de violência (a história se passa em meados de 30, na transição do rural para o urbano), isto é, as imposições do mercado, as quais são mais presentes na trama do filme *O Som ao Redor*.

As casas só iriam mesmo servir para encher os bolsos dos construtores do governo e, prontas, iriam alojar apenas os cabos eleitorais do grupo. Não eram casas para o bico deles, moradores de mocambo, sem prestígio, sem encosto na máquina do governo. Cosme já estava acostumado a estas campanhas para atrair eleitores nas vésperas das eleições (CASTRO, 2001, p. 111).

Com essa escrita de características científicas, Castro (2001) faz um levantamento de como funciona um processo de assentamento “irregular” e também desmistifica a naturalização da pobreza, pois detalha na narrativa os porquês de aqueles moradores estarem ali, sempre indicando os culpados – seja o mercado, o latifúndio ou o próprio Estado. Neste último caso há também a compra de votos.

Com o apoio de Bakhtin (1997), utiliza-se o conceito de signo ideológico para entender a estratégia estilística de Josué de Castro na representação do mangue. Para Bakhtin (1997, p. 32), “Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico etc. [...]”. Há uma indicação material para revelar o signo, porém este “objeto material” é atravessado pela ideologia, e é construído pela relação entre os sujeitos, ou seja, é dialógico e polifônico, porque em um único signo cabem várias vozes, temáticas e/ou pontos de vista.

O mangue de Josué de Castro é um signo ideológico, porque tem marcas de visão de mundo, como podemos observar nos seguintes trechos:

[...] O mangue viçoso, com suas folhas dum verde lavado, brilhante e polidas como folhas de metal. Os mangues apareciam frescos como se tivessem acabado de **fazer amor naquele instante. Talvez fosse esse o segredo de seu viço.**

Afirmava Chico, com ares de entendido, que enquanto permanecem debaixo d’água, **os mangues consagram todo o seu tempo a fazer amor.** A abandonar suas folhas ao beijo impetuoso da corrente. A esfregar seus galhos, uns nos outros, com infinita volúpia. A atolar suas grossas raízes, **com gozo, na lama garanhona** do fundo do rio. [...] Se os bailados nupciais dos mangues machos e sua luxúria amorosa durante a cheia são coisas difíceis de se provar, que talvez só existiam na imaginação doentia de Chico, já o parto das novas ilhas é coisa certa [...] Nove meses depois da cheia, colhia a terra sua boa safra de filhos do mangue. Filhos sem pai, sem recursos, sem futuro. Condenados a fuçar o mangue [...] (CASTRO, 2001, p. 156-157, grifo meu).

Percebe-se mais uma vez que a narração exprime uma estética naturalista, em que o mangue é homem e por isso também é imbuído de instintos, uma vez que transa com a lama. Em outro trecho Josué de Castro atribui ao mangue o sentido de dominador, o mesmo mangue que serve de sobrevivência à população: “[...] depois verifiquei que no cenário da fome do Nordeste, os mangues eram uma **verdadeira terra de promessa** que atraía os homens vindos de outras áreas de mais fome ainda” (CASTRO, 2001, p. 18, grifo meu); também é o mangue que pode tirar a vida:

Com uma força estranha, os mangues iam assim **apoderando-se da vida de toda aquela gente**, numa posse lenta, tenaz e definitiva. Estas estranhas plantas que, em eras geológicas passadas, se tinham apoderado de toda essa área de terra – esta fossa pantanosa onde hoje assenta a cidade de Recife – estendia agora sua posse também aos seus habitantes. E tudo nesta região passava a **pertencer ao mangue conquistador e dominador**: tanto a Terra como o Homem. (CASTRO, 2001, p. 11, grifo meu).

Em, “conquistador e dominador”, o narrador metaforiza o poder dos colonizadores, a subordinação da população pobre frente às autoridades (Estado, mercado, latifúndio) com o mangue. Ou ainda na conotação sexual:

Quando a cheia cresce, suas águas invadem a terra toda com a violência de uma paixão. Quando o seu furor de posse se esgota, as águas baixam, deixando à mostra todos os estragos desta **paixão violenta**: toda a sua obra de destruição marcada na pele da terra e na pele da gente. (CASTRO, 2001, p. 155, grifo meu)

Esse mangue que pode tirar a vida é a própria ideia de “ciclo de caranguejo”, o homem que se alimenta do caranguejo, também serve para alimentar o próprio caranguejo, num eterno ciclo natural, como o ciclo da vida, como no desfecho da vida de João Paulo:

E sobre toda a paisagem do mangue estende-se agora um lençol de sombra, negra mortalha recobrendo todos os corpos dos mortos da revolução fracassada. Dentre eles, enterrado nos mangues, deve estar, em qualquer parte, o corpo de João Paulo que, com a sua carne em decomposição, irá alimentar a lama que alimenta o ciclo do caranguejo (CASTRO, 2001, p. 188).

Dessa maneira Josué de Castro integra vários significados de mangue: a) o mangue personificado e metafórico que se acasala com a mãe natureza (o rio, a lama); b) o mangue como lugar social que abriga os excluídos; c) o mangue o qual ao mesmo tempo que é o herói ao alimentar e abrigar um grupo também é o vilão que extirpa esse grupo sem pedir licença a partir das cheias das marés; d) o mangue enquanto signo ideológico que comporta a visão de mundo do autor, ao se afirmar enquanto espaço dos marginalizados etc.

Em *O Som ao Redor* a representação dos espaços sociais também pode ser analisada a partir do conceito de signo ideológico. Se para Mendonça Filho (2012) o que lhe interessa nos filmes é mostrar uma arquitetura “doente” (figura 50 e 51), por sua

vez é o signo ideológico que vai expressar a classe média/alta da cidade. Por isso ele idealizou um enredo que partisse de seu próprio conhecimento empírico. Sendo assim, o filme tenta evidenciar as relações de poder, o racismo estrutural refletido nas posições e atuações dos espaços urbanos, mas as áreas da periferia são mostradas de modo a imitar o olhar do morador da classe média/alta, do alto, de longe, afastado da possibilidade de se conectar com estas realidades, ao mesmo tempo evidenciando os contrastes destes espaços ao espectador (figuras 49 e 50).



Figura 49: A cidade do alto do prédio
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 50: A favela só vista quando a câmera dá um *zoom-in*
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 51: A verticalização da cidade
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Desta maneira, as imagens exprimem uma estética cuja arquitetura é responsável pelo mal-estar no convívio coletivo. Não apenas as imagens da cidade, da área externa, mas o cineasta também evidencia as barreiras do espaço físico dentro das casas e apartamentos, por exemplo, mostrando as paredes que separam os cômodos, as colunas de sustentação das casas e prédios, os muros, os corredores, os fundos dos prédios e as grades nas janelas, nas portas e nos portões (figuras 52 e 53).



Figura 52: As paredes, os fundos, os corredores
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

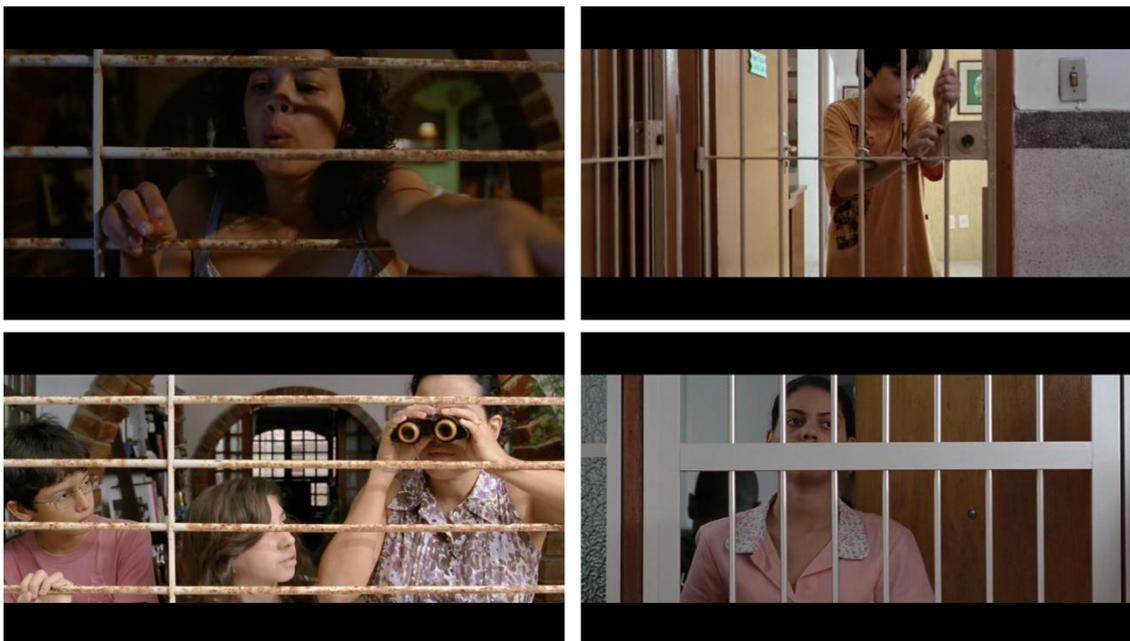


Figura 53: O enclausuramento da classe média/alta no filme
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

O espaço num filme é “[...] quase todas as vezes, *representado*. As informações narrativas relativas às coordenadas espaciais são, conseqüentemente, seja qual for o enquadramento privilegiado, fornecidas em abundância” (GAUDREULT; JOST, 2005, p. 106, grifo do autor). O processo de significação na narrativa fílmica, diferentemente da narrativa literária, aparece de uma vez numa imagem e o recurso estilístico que o cineasta utiliza é o enquadramento – enquanto movimento de câmera e angulação – e a produção da *mise-en-scène*³². Isso quer dizer que a narrativa no cinema “é feita intensamente de ‘dizer’ (significar), de uma vez só, em uma só visualização, todos os eventos que se produzem simultaneamente neste espaço singular [...]” (GAUDREULT; JOST, 2005, p. 106, grifo do autor).

É, portanto, sobre a abundância de informações que apresento as seguintes cenas: numa sucessão de imagens sem cortes (plano-sequência) a câmera abre em plano geral para o estacionamento do condomínio, a posição da câmera (mais ou menos na altura da porta de um carro) capta com precisão imagens dos obstáculos que as crianças encontram para passar de bicicleta e de patins (figura 54).

³² Trata-se de uma expressão que vem do francês e significa “posto em cena”. A *Mise-en-scène* compreende todos os elementos que aparecem na cena, desde a cenografia, personagens, iluminação até a composição destes elementos na cena. Ver AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.



Figura 54: As crianças brincando no estacionamento
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Ora desvia de uma coluna, ora desvia de um carro, até chegar no muro e portão de acesso para a quadra de esportes. O garoto de bicicleta faz a volta e desaparece e a menina senta no degrau do portão para se precaver de uma possível queda, depois, continua de patins se desviando das pessoas (figura 55).



Figura 55: Menina senta no degrau para facilitar o acesso à quadra de esportes
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Como na reflexão de Harvey (2012), vê-se um ambiente no qual só há espaço para os objetos materiais, os carros, por exemplo, a interação das pessoas naquele espaço é comprometida pelos obstáculos – pela falta de espaço ao ar livre. A

engenhosidade de Mendonça Filho (2012) consiste em criar uma percepção de experimentação do espaço narrado.

A busca estética do cineasta pelo fator sensorial decorre não apenas pela angulação da câmera e os planos-sequência – que pela ausência de cortes da cena facilitam na introjeção do espectador no ambiente – mas também pelos efeitos sonoros que acompanham os deslocamentos dos personagens no *quadro situacional* (enquadramento onde se passa a cena). Nas cenas das figuras 54 e 55, o som ambiente capta com precisão os ruídos comumente presentes naquela ação e naquele tipo de cotidiano: o som das rodinhas dos patins e do pneu da bicicleta, as vozes das crianças brincando e das empregadas conversando, os sons do trabalho na construção civil (martelo, lixadeira) que ecoam externamente às imagens do *quadro situacional*.

Também se compreende a concepção de Harvey (2012) sobre o direito à cidade nas seguintes cenas: em plano geral um garoto brinca de bola nos fundos de um prédio, mas a bola acaba caindo no prédio vizinho. O menino grita em direção ao prédio: “Pega a bola! Pega a bola! (O SOM AO REDOR, 2012, 18’ 20”)”. Mas sem resultado o garoto desiste e vai embora jogar *videogame* (figura 56).

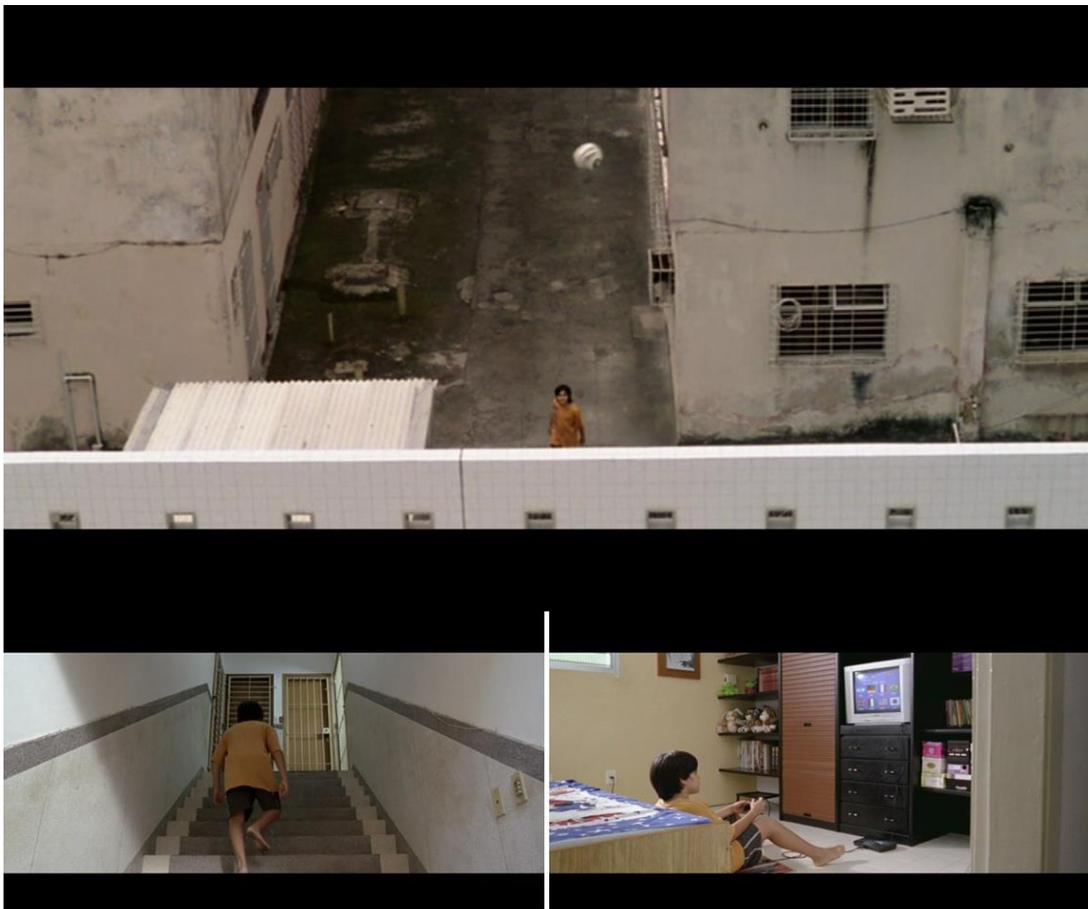


Figura 56: *Frames* do momento em que o garoto perde a bola e vai jogar *videogame*
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Em outra cena o mesmo menino está brincando de bola com outros garotos na rua. Enquanto isso Bia sai de carro para levar os filhos para a aula de inglês. Ela dá uma ré com o carro e se ouve um estouro (figuras 57 e 58). Sem se importar Bia segue com o carro. Mas a filha vê pelo vidro traseiro o menino pegar a bola estourada e jogar de novo no chão em sinal de frustração (figura 59).



Figura 57: Os garotos brincando de bola
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 58: Bia saindo de carro com os filhos
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 59: O garoto pegando a bola murcha
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Mais uma vez é possível perceber que o acesso aos espaços é restringido e por isso contribui com a formação de uma cultura individualizada, a exemplo do garoto que depois de tentar andar de bicicleta, jogar bola nos fundos do prédio e por último na rua, só lhe resta a opção do *videogame*. Essas cenas recuperam a ideia de cidade que no medo da violência urbana acaba criando jaulas que, inclusive, aumentam a sensação de medo. Nessas cenas a angulação da câmera “desenha” uma cidade sem interação, na figura 58 é possível perceber as grades no portão e a falta de interação dos filhos de Bia com a rua, numa ideia de que nas raras vezes em que saem de casa sempre utilizam o automóvel.

Em outro contexto o filme também traz a questão do espaço, agora não tanto pela ótica do enclausuramento, mas da segregação socioespacial para além da concepção de área nobre *versus* periferia. Trata-se da hierarquia espacial dentro das casas representada pelas áreas de serviço e social, assim como nas cenas seguintes. Francisca (empregada de Bia) queima uma fonte elétrica e se apavora. Bia que está na cozinha vem correndo ver o que aconteceu:

Bia: Que foi Francisca?

Francisca: Dona Bia, a senhora não tá sentindo um cheiro estranho?!

Bia: Tô, tô sentido sim, o que foi que tu fez? – responde com rispidez.

Francisca: Eu coloquei isso aqui na tomada...

Bia: Puta que pariu, não acredito que tu *queimou* este negócio... Tu *botô* na tomada?! Porra! Isso aqui é pra *botá* no transformador [...]

Francisca: Desculpa Dona Bia, a senhora desconta do meu salário.

Bia: Isso é importado. Eu não vou descontar do seu salário.

Francisca: Não precisa falar desse jeito, Dona Bia.

Bia: Tu *sabe* o que tem que fazer? Vai fazer tuas coisas [...]

Francisca: A senhora está gritando comigo. Não precisa falar comigo assim. Eu vou mas não precisa gritar (O SOM AO REDOR, 2012, 1 48' 00").

Além da tensão de vozes que desestrutura a hierarquia entre patroa e empregada, quando Francisca confronta Bia e não se permite ser tratada com grosseria, também se mostra a interação de Bia com o espaço doméstico, ela trabalha juntamente com Francisca.



Figura 60: À esquerda momento em que Bia vê Francisca queimar a fonte. À direita Bia e Francisca discutindo

Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Já em outra cena a empregada de Francisco recebe uma ligação de Clodoaldo (segurança), com quem está tendo um caso. Então a empregada arruma uma desculpa e pede a autorização de Francisco para sair, que, por sua vez, diz rispidamente “Vai e volta!” (O SOM AO REDOR, 2012, 1 31' 43”), demonstrando a hierarquia existente entre patrão e empregada. A empregada segue até o quarto para trocar de roupa. Então a câmera indica o trajeto da empregada da sala de estar, onde estava Francisco até seu quarto. Ela (empregada) passa pela cozinha, depois sobe as escadas escuras e apertadas até chegar ao quarto.



Figura 61: O trajeto da empregada até seu quarto
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

O espaço segregado da área social até o quarto da empregada é simbólico na representação da desigualdade social que discrimina o espaço doméstico (cozinha, lavanderia, quarto da empregada, elevador de serviço), destinado à classe trabalhadora, e a área social (sala de jantar, sala de estar, sacada), destinada aos patrões. Essa condição é confirmada em várias outras cenas do filme (figuras 62 e 63):



Figura 62: À esquerda os seguranças entram pela porta e elevador de serviços. À direita os seguranças esperam Francisco na cozinha
 Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 63: À esquerda Mariá chega para o trabalho com as netas. À direita Mariá recebe o entregador de água

Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Esse tipo de arquitetura também recupera os traços coloniais da casa-grande e senzala, em que o quarto se localiza no menor cômodo da casa e com pouca ventilação. Na sequência segue ilustração desse tipo de arquitetura que o filme representa:

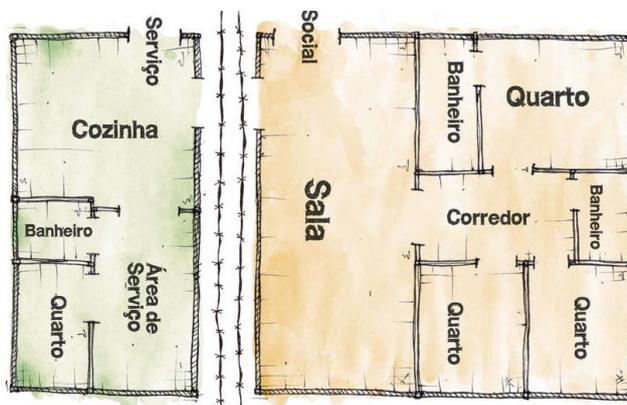


Figura 64: À direita a área social. À esquerda a área de serviço

Fonte: Revista Fórum³³

No filme de Kléber Mendonça Filho há três modos de representar os espaços no interior das residências a partir das relações: os apresentados nas imagens anteriores, que evidenciam a segregação socioespacial e a hierarquia na relação de patrão e empregado e são bastante visíveis, e outros que desconstróem esta mesma ideia, porém a arquitetura dos espaços continua igual ou semelhante à da figura 64, a exemplo da porta da cozinha que sai para os fundos e para a lavanderia, a existência de um elevador social e um elevador de serviço etc.

Com o intuito de representar que mesmo numa sociedade em que há os resquícios coloniais presentes na cultura também há uma mudança de comportamento a partir da ascensão social da classe trabalhadora, três hierarquias são postas no filme: a) a de Francisco, que é estrutural e com limites bem definidos; b) a de João, que parece ter menos costume servil com os empregados, mas que ainda mantém uma hierarquia menos rígida e explícita; c) a de Bia, que embora more numa rua da área nobre e tenha empregada, pelas características da própria casa, do carro e da maneira de se vestir e circular pelos espaços da casa aparenta pertencer a uma classe média em ascensão. É o que se pode perceber na cena em que ela enfrenta a empregada e, apesar de ter sido grosseira e tentar exercer poder sobre a empregada, esta, por sua vez, a confronta e a discussão termina em mesmo nível de vozes (O SOM AO REDOR, 2012, 01 48' 46").

³³ Ilustração de Thiago Balbi. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/a-exclusao-no-espaco-domestico/>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

Nesta perspectiva, os personagens João e Bia vão um pouco na contramão desse tipo de relacionamento estrutural e é frequente ver a interação destes personagens com os empregados e a circulação deles na área de serviço, assim como dos empregados na área social, conforme podemos ver nos quadros seguintes:



Figura 65: À esquerda João chega em casa e o filho de Mariá (empregada) dorme no sofá da sala. À direita João conversa com o filho de Mariá na lavanderia
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 66: À esquerda as netas de Mariá (empregada) assistem TV à vontade no sofá da sala. À direita a neta de Mariá dorme no quarto de João
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)



Figura 67: À esquerda Bia na lavanderia. À direita Bia na cozinha
Fonte: *O Som ao Redor* (2012)

Em outra cena ocorre a abordagem sobre a herança familiar como componente importante na desigualdade social. É quando Dinho (neto de Francisco) vai até a rua e discute com os seguranças:

Dinho: Boa noite!
Seguranças: Boa noite!

Dinho: Vocês viram alguém utilizando esse telefone aí? – diz apontando para o orelhão.

Clodoaldo (segurança): *Rapaiz...* não, *véi...* tem um cara que ligou aí faz uns 5 ou 10 minutos... – e é bruscamente interrompido.

Dinho: Presta atenção! *Foi* vocês que ligaram pra mim?

Clodoaldo (segurança): Não, cidadão... ninguém aqui conhece o *sinhô*, quem é o *sinhô*?

Dinho: Não conhece mas deveria conhecer... Ó, essa rua daqui, ó... é da minha família. É... gente grande, de dinheiro... **aqui não é favela não, véi e nem esse orelhão é de favela, de gente pobre.** Esse orelhão não tá numa favela e não serve pra ninguém mandar recado.

Fernando (segurança): Precisa falar com a gente assim não, viu *dotô*?! [...] (O SOM AO REDOR, 2012, 1 16' 17").

Aqui se recobra a concepção de Harvey (2012) e Bourdieu (1997) na qual a cidade pertence às pessoas que têm poder econômico. A fala de Dinho demonstra o *poder simbólico* de fazer crer que ele é o dono da rua, assim como a naturalização das desigualdades, quando Dinho desdenha dos seguranças ao dizer nas inferências que lugar de pobre é na favela e o pobre que está na rua dele é seu empregado, pois é Dinho que vai herdar a posição do avô Francisco.

Ao relacionar as obras *Homens e Caranguejos* e *O Som ao Redor*, evidencia-se o enfoque dado a realidades distintas. O livro apresentando as relações sociais no mangue e o filme as relações sociais da área nobre, porém sempre apontando para os contrastes sociais. Josué de Castro e Mendonça Filho procuram explicitar de maneira sensorial o espaço físico. Enquanto a narrativa de Josué de Castro traz uma introjeção do leitor no mangue lamacento, a segregação socioespacial entre “o paraíso dos ricos” e o “paraíso dos pobres” e o desejo de inclusão social, Kléber Mendonça Filho mostra uma arquitetura sufocante, a divisão dos espaços, tanto da cidade como das próprias casas, e as relações sociais marcadas pela luta de classes e pelo histórico colonial escravagista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão proposta por este trabalho promove uma discussão fundamental para a área da literatura comparada, num contexto histórico problemático em que o país se encontra, se não o mundo, com a ascensão política de grupos que põem em risco direitos conquistados sob duras lutas, como é o caso dos povos negros e indígenas no Brasil. Aprofundar-me nas análises das obras, aqui separadas pelo tempo, livro de 1967 e filme de 2012, fez emergir lastros históricos de violências contra determinadas populações que são apagadas pelo tempo, e/ou naturalizadas, como assim pudemos compreender por meio dos estudos e proposições de Pierre Bourdieu. Assim, as artes (aqui literatura e cinema) têm o poder de sensibilizar para as causas sociais, elas têm o papel de tornar visível o que foi naturalizado no espaço-tempo.

Em ambas as obras (*O Som ao Redor* e *Homens e Caranguejos*) se percebeu que os autores sempre estiveram preocupados em refletir sobre a sociedade em que vivem/viveram; e por meio dos aportes teóricos de Bakhtin (2003), Bourdieu (1997), dentre outros, as reflexões sobre as obras foram ampliadas no sentido de possibilitar análises que consideram os fatores externos e internos inseparáveis. Tais análises também permitiram evidenciar os aspectos comportamentais e culturais de um Brasil que ainda não resolveu suas questões em relação ao racismo, classismo e outros tantos preconceitos.

Esta pesquisa também permitiu um debate urgente sobre o direito à cidade e a sua formação segregada. Debruçar sobre a análise do livro de Josué de Castro não só contribuiu para os estudos mais aprofundados sobre a literatura, mas também para sentir e refletir sobre dada realidade, a partir dos elementos sensoriais de construção estética naturalista.

Há que se lembrar de que Josué de Castro escreveu um único romance quase que na necessidade de transcrever as memórias de parte da sua vida em Recife. Assim a representação dos espaços sociais no seu livro consiste no modo como ele experimentou o processo de transformação de uma cidade que caminhava para a urbanização.

No filme *O Som ao Redor*, o cineasta Kléber Mendonça Filho se mostra bastante preocupado em criar uma estética “original”, com o uso de planos-sequência, e uma produção sonora que recupera o período da escravidão. Vê-se uma busca em denunciar as questões sociais a partir de uma crítica dura ao representar este “horror” numa perspectiva de traduzir os fantasmas místicos em fantasmas “reais”. Com isso,

Mendonça Filho (2012) une sociedade e estética reforçando a ideia de que numa construção de país marcada por violências e genocídios não é preciso criar monstros, fantasmas de ordem transcendental, pois os monstros do passado estão presentes no cotidiano e agem perigosamente a todo instante, seja no ataque do vizinho, nas reuniões de condomínio, no não-dito, no ignorado. A própria cidade, representada na obra, é entendida como personagem, pois contribui decisivamente para a construção das características dos personagens dispostos na diegese e está intimamente ligada às situações de conflito do enredo.

Antes mesmo de iniciar a pesquisa sobre o filme *O Som ao Redor*, impactada pela obra já visualizava as inúmeras possibilidades de interpretação, mas o ponto alto em que fui afetada é o de perceber na vida real, por meio do filme, a formação dos espaços urbanos cada vez mais segregados, muitas vezes, justificados como espaços segmentados de acordo com o “público alvo” (classes A, B, em determinados espaços, classes, C, D, E em outros espaços). O filme faz perceber as hierarquias sociais visivelmente segregadas a partir de uma observação macro, como a dos espaços urbanos com o centro em contradição com a periferia, como na atmosfera de pequenos ambientes como o espaço destinado ao “quarto da empregada”, nas repartições de um condomínio – os elevadores de serviço, a cozinha dos empregados – e mais ainda, nos olhares que explicitam as barreiras das pessoas que podem e as que “não podem” frequentar determinados ambientes. O filme também traz os contrapontos das classes populares em que num momento de ascensão social conquistam um lugar de enunciação. Como no caso do confronto de Francisca (empregada) com Bia, na ocupação de Mariá com sua família na casa de João ou na inversão de papéis dos seguranças com Francisco.

No que se refere à comparação do livro com o filme a partir do ponto de vista dos autores, pode-se confirmar com base nas teorias de Foucault (1992) – no que concerne à “alma” do autor impressa na obra e a arte como transgressão aos discursos proeminentes –, e de Bourdieu (1996) quanto ao campo que os autores estão inseridos, que tanto o conteúdo como a estética são reflexos da posição social que os agentes produtores (Josué de Castro e Kléber Mendonça Filho) ocupam/ocuparam na organização social. Observa-se, assim, alguns aspectos que refletem seus pontos de vista em *Homens e Caranguejos*: a) a forma como a obra foi construída, a ênfase nas descrições dos espaços, a escrita que ressalta os elementos sensoriais (o cheiro do mangue, a textura da lama, a estética naturalista), ou seja, dentro destes recursos

estilísticos está a ideologia do autor e a busca para sensibilizar para as causas sociais; b) Josué de Castro sabendo que sua posição no campo literário era recente, assume um romance “quase” autobiográfico e meio científico, em que se justifica que no livro o leitor encontrará “muita explicação e pouco romance” (CASTRO, 2001, p. 9), por isso a sua posição dentro do campo literário determinou o gênero e a estética a serem utilizados; c) Josué de Castro utiliza sua posição enquanto testemunha daquela situação social; d) a obra também reflete sua trajetória enquanto médico, a partir das características dos personagens, os dramas e as doenças provocadas pela situação socioeconômica.

No mesmo sentido, Kléber Mendonça Filho parte das suas experiências como sujeito histórico para ler o “mundo – a cidade de Recife como metáfora do Brasil –” e transformá-lo em filme. O cineasta imprime a realidade em que vive – os condomínios, as ruas vazias, o aumento da vigilância nas propriedades, os preconceitos (racismo e classismo) no cotidiano – juntamente com a história de violências da colonização. A engenhosidade do cineasta é a de captar imagens em planos-sequência fazendo com que as cenas sejam uma experimentação do espaço real. Ao evidenciá-las (as imagens) transmite a sensação maximizada do real. Em vista disso, Mendonça Filho (2012) expõe as problemáticas da cidade a partir do ponto de vista que enxerga na classe média/alta, lugar em que está inserido, ao passo que atende às regras do seu campo artístico (cinema independente) em que o cinema é instrumento de resistência e “precisa” ter uma estética “individual”.

Ainda que as obras emergjam de momentos históricos diferentes, vê-se que a cidade continua dividida e os pobres afastados dos espaços da cidade e no confinamento dos pequenos espaços das residências, como os quartos de empregada. É possível entender que ambas as obras surgem na tentativa de representar uma situação social de seu próprio tempo, mas que ainda convergem na abordagem do mesmo tema: a segregação socioespacial. Compreendeu-se também que as artes têm o papel significativo na elucidação de questões sociais por vezes delicadas, complexas e amplas e que os autores procuraram condensar as problemáticas do Brasil colocando a arte como ato político.

Sabendo que uma obra de arte nunca se esgota em discussões, tanto o filme como o livro são objetos que abrem inúmeras possibilidades de estudos. Porém este trabalho teve como recorte duas ideias de cidade, a marginalizada e a centralizada. Caber-se-ia perguntar quantas outras cidades aparecem nas obras ou ainda quantas

representações de cidade podem ser enxergadas numa mesma *mise-en-scène*, numa mesma rua, num mesmo condomínio, num mesmo personagem. Poder-se-ia pensar como as obras abrem um leque de assuntos a serem trabalhados, a exemplo da memória que as obras suscitam, o mal-estar contemporâneo representado tanto pelo espaço urbano como pelos personagens, as formas alegóricas de que as obras podem ser lidas, o caráter documental, o naturalismo das narrativas que aqui se pôde ver de maneira introdutória e outras perspectivas de estudo, inclusive, sob outros olhares teóricos e metodológicos.

REFERÊNCIAS

- ALÓS, Anselmo Peres. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. **Organon** (UFRGS), v. 27, n. 52, 2012b, p. 17-42. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33469>>. Acesso em: 10 nov. 2017.
- ATLAS DO DESENVOLVIMENTO HUMANO NO BRASIL. Base de dados: **PNUD, IPEA**, Fundação João Pinheiro. Desagregação por cor. Recife, PE, 2010. Disponível em: <http://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/recife_pe>. Acesso em: 30 de março de 2018.
- ANDRADE, Manuel Correia de. Josué de Castro: o homem, o cientista e seu tempo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 29, p. 169-194, Abr. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11 abr. 2018.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Michel Marie; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. - Campinas, SP: Papirus, 2003.
- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a “caméra stylo”. In: OLIVEIRA, Luis Miguel. **Nouvelle vague**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999. p. 319-325.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Michael. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- BARBOSA, J.L. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **GEOgraphia**, v. 2, n. 3, p. 69-122, 2000
- BIBLIOTECA Central Blanche Knopf - Fundação Joaquim Nabuco. Ligas Camponesas. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=315. Acesso em: 23 abr. 2018.
- BOURDIEU, Pierre. Efeitos do lugar. In: BOURDIEU, P., **A Miséria do Mundo**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.
- _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. Notas provisórias sobre a percepção social do corpo. **Pro-Posições**, Campinas, v. 25, n. 1, p. 247-256, Abr. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072014000100014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 jul. 2018.
- _____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BRÉSILS, Autres. Entrevista Kleber Mendonça Filho. **Youtube**, 25 mar. 2014. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=jt9shAGe7tk&t=6s> >. Acesso em: 26 mar. 2018.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo, UNIMARCO, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro. 9ª ed. 2006.

CASTRO, Josué de. **Homens e Caranguejos**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Geografia da Fome - o dilema brasileiro: pão ou aço**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Cidade & Cinema: Espaço e Imagens em Movimento. **Espaço Aberto**, [S.l.], v 1, n. 2, p. 29-38, Dez. 2011. ISSN 2237-3071. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/EspacoAberto/article/view/2054/1821>>. Acesso em 31 jan. 2018.

COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada. Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010. 288 p.

DATASUS. Ministério da Saúde. Índice de Gini da renda domiciliar *per capita* – Pernambuco, 2010. [online] Disponível em: <<http://tabnet.datasus.gov.br/cgi/ibge/censo/cnv/ginipe.def>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p.21-26, Jan./Mar. 2011 Disponível em: < revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/9217/6367.pdf >. Acesso em: 13 dez. 2018.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: ____ **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Editora Vega. 1992. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. **Ditos e escritos**. Vol. V. Ética, sexualidade e política. Tradução de Eliza Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro, Forense, 2004.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fabio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo. N. 53, 2002, p. 166 – 182, março/maio 2002.

GAUDREAU, Andrés; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Trad. Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.

HARVEY, David. O direito à cidade. **Lutas Sociais**, [S.l.], n. 29, p. 73-89, dez. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18497>>. Acesso em: 11 abr. 2018.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e estatística. **Síntese de Indicadores Sociais – SIS, 2017**. [online] Disponível na internet via WWW URL: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/sociais/trabalho/9221-sintese-de-indicadores-sociais.html?=&t=resultados>. Arquivo consultado em 30 de março de 2018.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

PASSARO, Clara; MIRANDA, Clara. Um Lugar ao Sol. **Material Pedagógico para escolas do Ensino Médio. 2011**. (Desenvolvimento de material didático ou instrucional - Material pedagógico para escolas de Ensino Médio). Disponível em: <<http://www.gabrielmascaro.com/wp-content/uploads/2010/07/Material-Pedag%C3%B3gico-para-Escolas-de-Ensino-M%C3%A9dio-document%C3%A1rio-Um-Lugar-ao-Sol.pdf>>. Acesso em: 11 abr.2018.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações**. In. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac, 2003. p. 5-35.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada. Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.175-190.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Prefácio: Ismail Xavier. Cosac e Naify. São Paulo, 2003.

SANT'ANNA, Emílio. Bairro de palafita no Recife é símbolo do descaso no combate ao Aedes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 dez.2015. Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/12/1719131-bairro-de-palafita-no-recife-e-simbolo-do-descaso-no-combate-ao-aedes.shtml>>. Acesso em: 11 abr. 2018.

TIEGHEM, Van Paul. **Crítica Literária, História Literária, Literatura Comparada**. In: **Literatura Comparada. Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 89-96.

ZOLA, Émile. **O romance experimental**. Introdução, tradução e notas de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

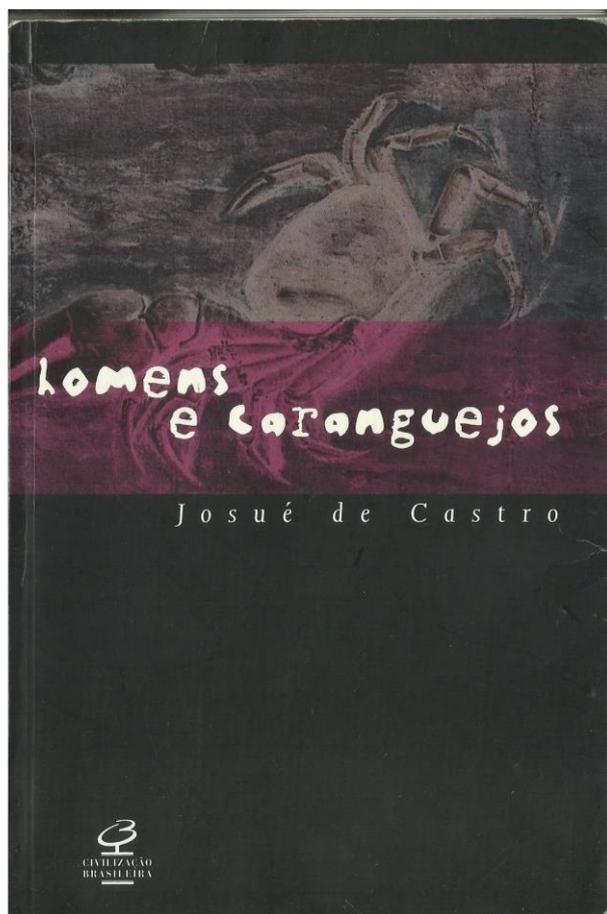
O SOM AO REDOR. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil, 2012. DVD, Recife: Cinemascópio, colorido, 131 min., NTSC, 2013.

O ROTEIRISTA. Direção: Lucas Paraíso Produção: Tayla Tzirulnik e Juliana Kim. Brasil, 2011 DVD: Tango Zulu (2011/COR/51 MIN/Brasil) (legenda: ENG – SPA)

UM LUGAR AO SOL. Produção de Gabriel Mascaro. Pernambuco: Símio Filmes, 2009. 1 DVD (71 minutos): son., color., Port.

ANEXO 1 – FICHA TÉCNICA E SINOPSE DO LIVRO

CAPA:

NOME: *HOMENS E CARANGUEJOS*

PUBLICAÇÃO: ([1967] 2001)

EDIÇÃO: CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

SINOPSE: “Escrito em 1966 e com uma única edição no Brasil lançada em 1967, *HOMENS E CARANGUEJOS* é o único romance do renomado cientista Josué de Castro. Num texto tocante - de tom memorialístico e autobiográfico -, ele narra a história de vida de um menino pobre que começa a descobrir o mundo e logo se depara com a miséria e a lama do mangue. As brincadeiras de infância são trocadas pelo duro trabalho nos manguezais, nos quais os meninos se tornam caranguejos, num estranho mimetismo que o autor já aponta no prefácio: "Seres humanos que se faziam assim irmãos de leite dos caranguejos. Que aprendiam a engatinhar e andar com caranguejos da lama e que depois de terem bebido na infância este leite de lama, de se terem enlambuzado com o caldo grosso da lama dos mangues e de se terem impregnado do seu cheiro de terra podre e de maresia, nunca mais se podiam libertar desta crosta de lama que os tornava tão parecidos com os caranguejos, seus irmãos, com as duras carapaças também enlambuzadas de lama." Em *Homens e Caranguejos*, ele conta como percebeu o fenômeno da fome, como a descobriu fenômeno social, uma criação do

homem e força social. Mais que um drama ficcional, este livro mostra a realidade de uma comunidade imprensada entre a estrutura agrária feudal e estrutura capitalista. Um cenário que até hoje persiste no Nordeste do Brasil, sem integração e que vegeta às margens da sociedade.”

PERSONAGENS PRINCIPAIS:

João Paulo	o menino do mangue
Zé Luís	pai de João Paulo
Aristides	padre do bairro dos Afogados
negra Idalina	vizinha de João Paulo
Oscarlindo	neto de Idalina
Cosme	amigo de João Paulo (o paralítico)
Mateus (Vermelho)	o perseguido pela polícia
Zefinha	Filha de Idalina
Chico	o leproso

ANEXO 2 – FICHA TÉCNICA E SINOPSE DO FILME

CARTAZ:



NOME: *O SOM AO REDOR*

LANÇAMENTO: 2012

DIREÇÃO: KLEBER MENDONÇA FILHO

SINOPSE³⁴: A narrativa gira em torno da chegada de uma equipe de segurança numa rua da área nobre de Recife. Famílias “presas” em apartamentos e residências sentem a tensão e o medo de terem suas propriedades “invadidas” a qualquer momento. Num modelo de arquitetura que em nada favorece o convívio coletivo, o outro, seja um estranho passando pela rua vazia ou a própria vizinhança desenha um sentimento hostil pela falta de interação. Enquanto um grupo de crianças tenta brincar de bola na rua, outro grupo brinca nas quadras privadas dos condomínios. Num ambiente que de tão vazio se assemelha a uma cidade fantasma todo som passa a transmitir uma forte sensação de ameaça: sirene da polícia, o latido do cachorro, estalos de portas e janelas. E no entremeio de vidinhas monótonas fatos misteriosos acontecem.

PERSONAGENS:

³⁴ Fonte de pesquisa disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202700/creditos/>>. Acesso em: 23 out. 2018.

Ronaldo	Albert Tenório
-	Arthur Canavarro
Fernanda	Clara Pinheiro de Oliveira
Luciene	Clébia Souza
Nelson	Felipe Bandeira
João	Gustavo Jahn
Clodoaldo	Irândhir Santos
Sofia	Irma Brown
Bia	Maeve Jinkings
Homem que visita apartamento 2	João Vigo
Anco	Lula Terra
-	Malu Tavares
Mariá	Mauricéia Conceição
Fernando	Nivaldo Nascimento
Claudio	Sebastião Formiga
Francisco	W.J. Solha
Dinho	Yuri Holanda

ROTEIRO

Roteirista: Kléber Mendonça Filho

PRODUÇÃO

Produtora: Emilie Lesclaux

EQUIPE TÉCNICA

Diretor de fotografia	Fabício Tadeu
Diretor de fotografia	Pedro Sotero
Montador	Kleber Mendonça Filho
Montador	João Maria
Diretor de Arte	Juliano Dornelles
Diretor de elenco	Daniel Aragão
1ª Assistente de direção	Clara Linhart
Cameraman	Pedro Sotero
Cameraman	Fabício Tadeu
Engenheiro de som	Kleber Mendonça Filho
Engenheiro de som	Pablo Lamar
Produtor de Elenco	Daniel Aragão
Sonoplasta	Nicolas Hallet
Sonoplasta	Simone Dourado
Preparador de elenco	Leonardo Lacca
Produção	CinemaScópio

Distribuidor brasileiro (Lançamento): VITRINE FILMES