



Representações da vida cotidiana do Recife no cinema de Kleber Mendonça Filho

Paula Gonçalves da Silva¹

Sérgio Carvalho Benício de Mello²

¹ Doutora em Administração pela Universidade Federal de Pernambuco (2019) e especialista em Gestão Cultural pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (2012). Professora adjunta da Universidade de Pernambuco (UPE Caruaru) e voluntária da Em Cena Arte e Cidadania. O foco atual das atividades de extensão e pesquisa é a área de cultura, cinema e cidades - política e gestão.
email: paulaemcena@gmail.com

² Tem formação na área de Administração de Empresas e Filosofia, tendo alcançado o título de Doutor pela City, University of London, Reino Unido (1997). É professor titular da Universidade Federal de Pernambuco e bolsista de produtividade em pesquisa nível 1D do CNPq. Tem experiência nas áreas de ensino e pesquisa, atuando principalmente com os seguintes temas: Estudos urbanos; Política da mobilidade; Tecnologia e modernidade; Mobilidades e cidadania; Política e práticas discursivas; Pós-estruturalismo e teoria do discurso.
email: sergio.benicio@gmail.com

**Resumo:**

A representação da vida cotidiana do Recife aparece como ponto de destaque na obra do cineasta Kleber Mendonça Filho, embora com temáticas, formatos narrativos e gêneros diferentes. Além da cidade, o mesmo espaço cênico – um apartamento – aparece em três dos seus filmes: *Enjaulado* (1997), *Eletrodoméstica* (2005) e *O som ao redor* (2012). Partimos desse ponto espacial comum para analisar as representações da vida cotidiana tendo como referência teórico-metodológica a política da arte de Jacques Rancière, de modo a criticar o modelo de cidade excludente e calcada no medo.

Palavras-chave: Representação da vida cotidiana; Recife; Kleber Mendonça Filho; Jacques Rancière.

Abstract:

Although with different themes, narrative formats and genres, the representation of the daily life in Recife is a highlight in the work of the filmmaker Kleber Mendonça Filho. In addition to plotting the same city, three of his films take place in the same scenic space: an apartment. The same apartment appears in the movies *Enjaulado* (1997), in the short film *Eletrodoméstica* (2005) and in the feature film *Neighbouring Sounds* (2012). This apartment is the key element in our studies because it is the starting point for our analysis of the representations of everyday life. In order to criticize the exclusionary and fear-based city model, we use Jacques Rancière's art politics as the theoretical-methodological reference.

Keywords: Everyday life representation; Recife; Kleber Mendonça Filho; Jacques Rancière.



Introdução

Após o anúncio do Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes de 2019, parte do mercado cinematográfico direcionou o olhar para *Bacurau*, longa-metragem dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, que, desde então, já foi convidado para diversos festivais e exibido mundo afora, cativando público e crítica. O sucesso de *Bacurau* reacendeu o interesse pelas obras dos realizadores, principalmente de Kleber Mendonça Filho (KMF), o mais experiente da dupla.

A produção audiovisual de KMF teve início na década de 1990, na cidade do Recife, nordeste do Brasil, e entre as temáticas recorrentes de suas obras estão o próprio cinema, o gênero suspense e a cidade do Recife. A representação da vida cotidiana na cidade aparece como ponto comum em oito filmes com temáticas, formatos narrativos e gêneros diferentes. Além da cidade, o mesmo espaço cênico – um apartamento – aparece em três filmes: o média-metragem *Enjaulado* (1997), o curta *Eletrodoméstica* (2005) e o longa *O som ao redor* (2012). Embora a justificativa da utilização da mesma locação dada pelo realizador seja a da facilidade da produção³, partimos desse ponto espacial comum para analisar as representações da vida na cidade e no espaço urbano. Além disso, a cineasta Mariana Lacerda (2018) destaca que as imagens das locações configuram-se como a memória do lugar e possibilitam identificar as suas transformações espaciais.

A escolha de acessar a cidade representada nos filmes está fundamentada teórica e metodologicamente no componente político da arte de Jacques Rancière, para o qual a política é o movimento de dissenso que permite que novos conceitos, povos e direitos tornem-se visíveis, dizíveis e possam ser partilhados dentro de um mesmo campo do sensível (RANCIÈRE, 2012). O estudo visa, a partir das cenas de dissenso que implicam uma ruptura com as partilhas estabelecidas nas nossas sociedades, contribuir com a crítica aos pressupostos que podem estar vivos no imaginário sobre a cidade.

Acrescentamos, como ponto fundamental da análise, que o olhar político relacionado à contribuição para um novo imaginário urbano da cidade não está apenas na representação espacial da mesma, mas também nos comportamentos dissidentes dos personagens, individuais e/ou coletivos, que representam subjetivações políticas, questionam a ordem estabelecida na cidade representada e contribuem para a reflexão sobre novas partilhas do sensível.

³ “Veio da facilidade de usar minha casa. Zero orçamento” - MENDONÇA FILHO, 2018.



Nesse sentido, organizamos este texto em quatro seções. Após esta introdução, dissertamos sobre a relação entre cinema e estudos urbanos, política e a trilha metodológica, de modo a apresentar os pressupostos epistemológicos e os procedimentos metodológicos adotados. Em seguida, desenvolvemos a análise dos três filmes do *corpus* de pesquisa. Na quarta parte, partilhamos com o leitor as considerações finais.

Cinema e estudos urbanos, política e a trilha metodológica

Se hoje temos a oportunidade de visitar virtualmente vários lugares do mundo, foi o cinema o grande precursor desta possibilidade. As ruas, edifícios e monumentos das cidades foram usados como locação dos mais diversos filmes sem terem um papel necessariamente relevante nas narrativas, mas apenas para situar histórias e personagens. Em outros filmes, as cidades ganham papel de destaque como protagonistas da trama, ora enaltecendo a arquitetura, ora tratando do tecido urbano. O cinema passa a ser mais uma forma de representação e memória urbana, só que mais próxima que a literatura e mais viva que a pintura ou a fotografia, contribuindo para a constituição sobre o imaginário dos lugares.

Ao longo da história do cinema, vários filmes e cineastas realçaram o olhar sobre a cidade de forma diversificada. A interligação entre cinema e urbanismo pode ser vista como uma chave tanto para a compreensão da vida moderna quanto para a propagação de imaginários das cidades ditas modernas. Para Urbano (2013a: 8) “a experiência mediada da arquitetura (sic) e da cidade através do cinema forma, em muitos casos, a primeira impressão de um espaço, condicionando permanentemente o nosso sentido de lugar.”

Já Alsayyad (2006) parte da premissa de que os filmes são um componente integral do ambiente urbano e que a representação cinematográfica ao longo do tempo revela muito sobre a teoria e a condição urbana. Assim, defende que o urbano é uma parte fundamental do discurso cinematográfico e o filme, portanto, é uma importante ferramenta analítica do discurso urbano. De forma similar, Fitzmaurice (2001) enfatiza o filme como um meio fundamentalmente espacial que, na exploração do tecido e dos espaços urbanos, articula a dinâmica do poder contemporâneo, sendo assim uma importante ferramenta de análise e produção de discursos sobre paisagens urbanas e renegociação de conceitos, tais como local, lar, região, território, nação, cidade e subúrbio.

Entendemos, então, que tematicamente o cinema, desde o seu surgimento até os dias atuais, esteve fascinado com a representação dos espaços, estilos de vida e



condições humanas da cidade. Formalmente, o cinema tem uma habilidade marcante “para capturar e expressar a complexidade espacial, a diversidade e o dinamismo social da cidade através da *mise-en-scène*, localização de filmagem, iluminação, cinematografia e edição.” (SHIEL, 2001: 26).

Além disso, “proporciona um olhar analítico sobre o espaço da cidade, tornando-se numa ferramenta para o conhecimento do tecido urbano.” (URBANO, 2013: 65).

Para a análise dos filmes selecionados, buscamos a coerência teórico-metodológica e realizamos uma análise do discurso de perspectiva pós-estruturalista tendo Jaques Rancière como principal referência. Assim, procuramos identificar o componente político de cada filme e realizamos o que Rancière (2009) denominou como análise do sensível, ou seja, identificar que tipo de mundo o filme define e os dissensos que provoca ao inventar olhares, dispor os corpos pelos lugares, transformar os espaços e modificar o tempo. São nos movimentos de dissenso ou disruptivos que a política se evidencia no discurso.

Rancière (2009a) esclarece que suas obras são sempre intervenções em contextos específicos, guiadas por perguntas iniciais: como podemos caracterizar a situação em que vivemos, pensamos e agimos hoje? Como é que isso nos impele a mudar nossa maneira de determinar as coordenadas do “aqui e agora”? Em nosso trabalho, buscamos, inicialmente, identificar os contextos específicos abordados por cada filme do *corpus de pesquisa*, tendo em vista uma descrição da situação problematizada e sempre repensando como a mesma pode provocar novas possibilidades discursivas.

Em termos operacionais, recorremos a Mennel (2008), que, ao tratar da cidade cinemática e do imaginário urbano, destaca que a análise começa com a observação de como os filmes individualmente representam as condições espaciais e de vida na referida cidade no momento histórico específico, depois se concentra em como o texto cinematográfico constrói e comenta essas condições, buscando compreender como as cidades são imaginadas. Para tal, acessamos autores críticos ao desenvolvimento das cidades, como, por exemplo, Lefebvre (1999), Jacobs (2011), Soja (2008) e Maricato (2000), para problematizar sobre o Recife cinemático, além de outras fontes para a compreensão do contexto representado.

Temos, então, duas referências básicas de análise simultâneas: as referências espaciais da cidade e os seus usos. Inicialmente, buscamos identificar os elementos que demarcam a cidade do Recife em cada filme: construções, paisagens e símbolos culturais. Posteriormente, passamos a observar os usos desses espaços pelos diversos personagens, de modo a entender o que significam as cenas, os acontecimentos mais comuns e as explicações que surgiram delas. Além disso, a análise política observa qual



mundo comum está apresentado, quem faz parte dele e quem são os sujeitos políticos ou as vozes audíveis. Assim, norteamos o nosso caminho no intuito de identificar os pontos de tensão na cidade representada nos filmes e responder às perguntas guias: Que cidade é? Quais os temas visíveis (contexto específico)? Quais os corpos audíveis? Que mundo comum é esse? Destacamos aqui que não tivemos a preocupação de utilizar o conteúdo total de todos os filmes analisados, uma vez que para Rancière (2009a) a construção da argumentação funciona como uma redefinição/recriação de um número limitado de cenas ou eventos do discurso.

Análise dos filmes

Enjaulado

No média-metragem de suspense *Enjaulado*, a identificação de que a história se passa no Recife é muito sutil, pois apenas após a cena inicial, no crédito de abertura, aparecem imagens que são símbolos do cartão postal da cidade: o Rio Capibaribe, a Ponte Princesa Isabel e a Rua da Aurora. As imagens parecem necessárias para localizar a narrativa no Recife, talvez porque as ruas por onde os personagens circulam poderiam ser em qualquer cidade, ou por elas não estarem tão presentes no imaginário urbano propagado por filmes, fotografias e literatura sobre a cidade até o final da década de 1990. A região é evidenciada também tanto pelo sotaque (quando o personagem começa a narrar a história) quanto pela música *Ruas da Cidade*, da banda *Faces do Subúrbio*, na trilha final do filme, que apresenta o paradoxo do Recife, uma cidade linda em que o perigo sempre está por perto. A certeza de que a história se passa no Recife o espectador só tem nos créditos finais, quando aparece que o filme foi inteiramente gravado em Setúbal, no Recife, nos anos de 1996 e 1997.

Setúbal é uma área do bairro de Boa Viagem, na zona sul da cidade, delimitada por canais e pela proximidade do aeroporto. Trata-se de uma zona majoritariamente residencial, cuja orla possui grandes edifícios; à medida que se aproxima do aeroporto, a altura das construções diminui. No filme, o deslocamento das fotos iniciais em preto e branco para as ruas de Setúbal, envoltas em ruídos altos como serra elétrica, alarmes, campainhas e sirenes, parece demarcar que a cidade dos rios, pontes e dos primeiros edifícios modernos pertence ao passado. O Recife é fisicamente representado por um conjunto de ruas residenciais em que a circulação das pessoas restringe-se ao chegar e sair de casa, e cuja maioria das edificações é baixa (três andares), com garagem frontal e portão de grade.



Apesar das grades dos pequenos edifícios supostamente facilitarem o diálogo entre os moradores e as pessoas que estão na rua (por serem vazadas), não é isso que vemos nas imagens, pois as ruas estão quase sempre desertas, e as moradias protegidas por sistemas de segurança. A cena após os créditos ilustra essa situação: um homem jovem branco (Charles Hodges) caminha sozinho por algumas ruas durante o dia, passando por prédios com diferentes alturas e algumas casas, e sua imagem é refletida por câmeras de segurança dos prédios ou espelhos (utilizados para que pessoas que estejam dentro de um lugar possam ver quem passa pela calçada). Ao término da sequência, o personagem chega à sua residência (um prédio de três andares) e faz um “ritual de entrada” com ênfase nas chaves e fechaduras; a cena mostra-o abrindo e fechando o portão, a grade do corredor, a grade do apartamento e a porta do apartamento.

Em *Enjaulado*, a obsessão pela segurança é justificada pelo trauma do assassinato da companheira (Daniele Abreu e Lima) do personagem principal, ocorrido três meses antes, na garagem do edifício, e mostrado na sequência de abertura do filme, antes dos créditos. Cercado de medo e paranoia, o homem torna-se prisioneiro do seu próprio mundo. De acordo com a sinopse, a história retrata a década de 1990, período em que os índices de violência do Estado de Pernambuco atingiram taxas alarmantes, sobretudo na Região Metropolitana do Recife (RMR). No período de 1980 a 1994, Pernambuco estava entre os cinco estados mais violentos do país, com as taxas de homicídios crescendo de forma moderada, com maior intensidade no interior. Já entre 1994 e 2001, a situação ficou ainda pior e o acelerado crescimento das taxas (7,7% aa.) centrou-se principalmente na RMR, o que levou o estado a ocupar o primeiro lugar no mapa nacional em homicídios no ano de 1998, situação que perdurou até 2001 (WAISELFISZ, 2012). É nesse contexto de violência que se passa a trama.

A sequência de abertura, como já mencionado, traz o assassinato da jovem. O local da abordagem, uma rua pouco iluminada e sem movimento, chama a atenção - além da já comentada escassez de vida social nas ruas da vizinhança - para a ausência do Estado, simbolizado pela iluminação pública deficiente e pela inexistência de policiamento. Já a escolha da vítima pode estar relacionada a uma questão de gênero, uma vez que o assassino antes de chegar ao local do crime passa por um homem em uma situação semelhante (estacionando o carro em frente da residência).

Diante do quadro de violência e da incapacidade do Estado em oferecer um ambiente seguro, a população busca as suas próprias soluções - e o diretor parece problematizar algumas dessas alternativas, conforme apresentação do personagem principal:



...eu tenho 25 anos e essa historinha que vocês vão ver a seguir não é uma história nem engraçada, nem simpática, é uma história brutal de como eu combati a violência. Eu acho que a solução que eu encontrei para o problema foi perfeita, caiu como uma luva, mas o pessoal não gostou muito não, eles quase me matam. Bem... o cenário é esse aí: um apartamento de classe média, trancado e cercado de grades, como vocês bem conhecem (ENJAULADO, 1997, 8' – 8'45").

A primeira alternativa encontrada é a fortificação das construções com grades, trancas, cadeados, metais nos muros e câmeras de segurança, que, segundo Silva (2017), são signos da arquitetura do medo, comuns em vários filmes de horror que se passam no contexto urbano, mas também cada vez mais presentes em várias cidades do mundo. Com a linguagem de videoclipe, a música *Ruas da Cidade*, da banda *Faces do Subúrbio*, é apresentada com imagens de diferentes pessoas fechando grades e janelas, como podem ser vistas nas Figuras 1, 2 e 3.



Figura 1 – Grades: visão de dentro da residência.

Fonte: *Enjaulado*, 1997.



Figura 2 – Janela com grade.

Fonte: *Enjaulado*, 1997.



Figura 3 – Muro protegido.

Fonte: *Enjaulado*, 1997.

Como todas as janelas possuem grades, o lado externo só pode ser visto através delas. A rua é o local do perigo e a estratégia de sobrevivência das pessoas nessa cidade hostil depende de soluções para se isolar dela. Em uma primeira leitura do filme, podemos interpretar que ficar trancado dentro de casa, enjaulado, é uma garantia de proteção da violência urbana. Na narrativa, o jovem se isola em seu apartamento, alternando momentos de lucidez e paranoias. Os poucos momentos de lazer são individuais, como ver fotos antigas (a maioria retrata atividades de lazer ao ar livre), assistir à televisão, ler, escutar música e dançar, intercalados com imagens e ruídos de violência nas alucinações, nas lembranças e nas cenas na TV.

No entanto, como o próprio filme mostra, os sistemas de segurança nas residências não impedem a violência na rua ou mesmo na porta de casa, limitando cada vez mais o espaço seguro disponível para a circulação das pessoas. Essa solução de isolamento nas residências vai de encontro ao postulado por Lefebvre (1999), que afirmava que a vitalidade das ruas era essencial para a vida urbana e a sensação de segurança. Talvez o fato da localidade ser apenas residencial contribua para a insegurança, tal como na crítica apontada por Jacobs (2011), na qual a falta de diversidade dos usos da localidade diminui a utilização da área pública e, conseqüentemente, amplia a sensação de medo.

Apontemos, então, alguns aspectos que o filme destaca como uma consequência do medo da violência urbana: (1) modificação das fachadas das edificações para incluir grades nas janelas e portas; (2) interferência no comportamento das pessoas que se isolam em suas residências; e o (3) esvaziamento das ruas. Dentre essas consequências, percebemos que o isolamento configura-se como uma solução inviável, uma vez que as pessoas precisam sair de suas residências para suas atividades diárias.

Outro caminho apontado no filme para acabar com a violência é uma espécie de revide: a população encurrala o assassino e um justiceiro o mata. A justiça com as próprias mãos torna ainda mais evidente a ineficiência do Estado. É ao espaço não



ocupado pelo aparato de repressão oficial que uma parte da população parece tentar impor uma nova ordem. No entanto, a instalação da barbárie não resolve; além de aumentar os índices de homicídios, não minimiza o medo da população, simbolizado pela paranoia do jovem que se enclausura em seu apartamento.

Assim, o desfecho encontrado pelo personagem para acabar com a violência torna a situação mais complexa. Justificado pelo trauma, o personagem opta por uma solução extrema e utiliza outra forma de violência, o suicídio. Ao tornar-se um “morto-vivo”, ele avisa que permanecerá em sua vizinhança e que será preciso que as pessoas tenham medo para sobreviver. Com imagens do bairro e dos diversos sistemas de segurança, a voz em *off* aconselha: “tranquem as portas, cubram os muros com cacos de vidro, e, especialmente, tenham medo” (ENJAULADO, 1997, 00:30:36).

Salientamos, no entanto, que o suicídio neste filme não representa a ausência de vida, visto que apenas morto (ou morto-vivo) o personagem pode ficar mais relaxado e andar pelo seu próprio bairro. O diretor subverte o sentido da morte - ou, como diria Rancière (2012), muda o referencial do que era visível, pois é apenas através dessa morte/vida que é possível vencer o medo que está na própria pessoa: o medo do outro. Além disso, representa também uma forma de combate à violência, pois apenas assim a rua estará movimentada. Nesse sentido, o suicídio é uma ação extrema que pode ser lida como uma estratégia de ocupação da rua e superação do medo. No entanto, mesmo radical, trata-se de um desfecho individual. O personagem sugere às pessoas que continuem tendo medo para viverem na cidade. Ou seja: para quem está vivo, ocupar sozinho a rua pode ser uma estratégia suicida.

Eletrodoméstica

O filme retrata uma manhã de uma família de classe média no Recife, moradores de Setúbal, bairro de Boa Viagem, na década de 1990. Seguindo um modelo clássico de família patriarcal, o marido assume o papel de provedor e trabalha fora do ambiente doméstico, enquanto a esposa fica em casa com os dois filhos. Para a realização do trabalho doméstico, ela cronometra o tempo da máquina de lavar roupas e utiliza outros eletrodomésticos para todas as atividades - cozinha, limpeza, estudos das crianças e lazer. O filme pode ser visto, então, como uma sinfonia doméstica: no lugar de um dia na cidade, vemos uma manhã na rotina de uma família em seu apartamento.

As informações sobre a localidade e a época em que se passa a história são apresentadas ao espectador logo na cena de abertura do filme, após os créditos: a câmera parada exhibe uma rua com carros estacionados, algumas casas, prédios ao fundo e uma pessoa passeando com um cachorro pela calçada. Na cena, a música da



trilha, *Eu Queria Morar em Beverly Hills*, da banda *Paulo Francis vai pro céu*, ganha destaque ao nos remeter à série norte-americana *Beverly Hills 90210*, exibida na Rede Globo de Televisão a partir de 1992 (com o nome *Barrados no Baile*), que contava a história de um grupo de adolescentes moradores da comunidade elitista de Beverly Hills na Califórnia, Estados Unidos. A música e o paralelo das cenas de abertura do filme com a do seriado fazem um contraste entre a pacata Setúbal e Beverly Hills, presente nas comparações entre as duas localidades apresentadas na canção.

Embora nem Setúbal e nem Beverly Hills sejam subúrbios, a referência ao seriado norte-americano e ao modelo de residência equipada com eletrodomésticos para o trabalho feminino, apresentado em *Eletrodoméstica*, nos remete ao processo de suburbanização dos grandes centros urbanos e ao “sonho americano” da década de 1950. Nesse sentido, o Recife é apresentado como uma cidade de costumes arcaicos, que, no entanto, a partir da relação da mãe com os eletrodomésticos no filme, subverte os sentidos do cuidado com a casa e questiona o tédio da vida suburbana.

A questão dos aparelhos eletrônicos nos remete também às grandes mudanças de ordem econômica ocorridas no Brasil, na década de 1990, sobretudo ao controle da hiperinflação e à estabilidade da moeda (o real). A equiparação da moeda brasileira com o dólar e o controle da inflação ampliou a importação de eletrônicos pela classe média e, apesar de não significar, necessariamente, aumento do poder aquisitivo, permitiu um maior planejamento das compras, possibilitando a aquisição de produtos antes considerados acessíveis apenas às classes alta e média-alta.

No filme, as imagens do Recife, delimitada apenas pela região de Setúbal, são mostradas apenas no início da trama e nos créditos finais, uma vez que a história se passa em um apartamento. Após a pacata imagem da rua inicial, é apresentada uma sequência de planos parados que mostram as edificações da trama ou a vista a partir do imóvel principal. Também há um destaque para os garotos que jogam bola no pequeno corredor do prédio (Figura 4), que nos leva aos seguintes questionamentos: se há espaço na rua, que tem pouco movimento de automóveis, por que eles jogam no minúsculo corredor do prédio? A área é igualmente marcada pela violência urbana, tal como no filme anterior? Na imagem, podemos perceber também uma construção no terreno vizinho demarcando a ideia de que a localidade está em expansão construtiva.

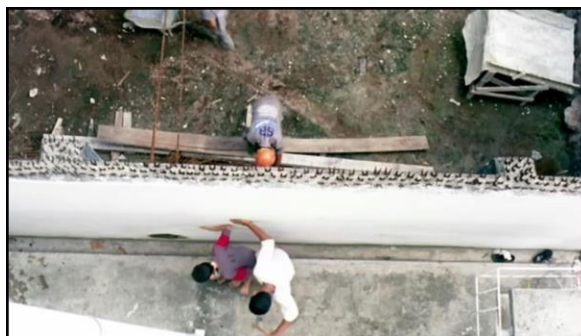


Figura 4 – Garotos jogando bola no corredor do prédio.

Fonte: *Eletrdoméstica*, 2005.

Assim como em *Enjaulado*, o destaque das imagens de *Eletrdoméstica* (Figuras 5 e 6) é para as grades nas janelas das edificações e os cacos de vidro ou pedaços de ferro nos muros. A semelhança não é por acaso. A locação dos dois filmes é a mesma, na mesma vizinhança e no mesmo apartamento. No entanto, o clima não é de suspense. A trama de *Eletrdoméstica* se passa durante o dia, o imóvel é bem iluminado e a violência urbana aparece de forma bem mais amena: em vez de um assassinato, vemos uma janela de carro quebrada (Figura 8). Chamamos atenção para o detalhe de que o carro estava supostamente protegido pelas grades do portão (Figura 7).



Figura 5 – Janelas com grades.

Fonte: *Eletrdoméstica*, 2005.



Figura 6 – Janela da vizinha.

Fonte: *Eletrodoméstica*, 2005.

Figura 7 – Carro no estacionamento.

Fonte: *Eletrodoméstica*, 2005.

Figura 8 – Carro com vidro quebrado.

Fonte: *Eletrodoméstica*, 2005.

Das cenas da rotina dos personagens, destacamos algumas que dão pistas sobre que tipo de mundo elas descrevem (RANCIÈRE, 2009a). Os poucos momentos de lazer, também repletos de eletrônicos, acontecem dentro do apartamento. Na sala da residência, enquanto a filha (Gabriela Souza) assiste à televisão, o seu irmão (Pedro



Bandeira) brinca com o carrinho de controle remoto. Os vários ruídos se sobrepõem: a trilha sonora do filme, o barulho da máquina de lavar, do forno microondas, da televisão e do carro de brinquedo.

Na cena seguinte, a mãe atende ao telefone e passa referência de como chegar à residência: “É que a favela é nova, a favela fica por trás. Não tem a Igreja Batista na rua? Pronto, a minha é de esquina” (ELETRODOMÉSTICA, 2005, 6’22”). Apesar da proximidade da favela, que é apenas citada e não mostrada, Setúbal parece representar o espaço da classe média recifense, tal como na Beverly Hills da série, onde o espaço é demarcado apenas para um determinado grupo social. Na década de 1990, o número de moradores das favelas cresceu em todo o Brasil, e no Recife atingiu a marca de 40% da população da cidade. Contudo, eram e ainda são áreas historicamente excluídas dos planejamentos urbanos brasileiros, como se não existissem ou não fizessem parte das cidades (MARICATO, 2000). Assim, a favela e, sobretudo, a sua invisibilidade no filme, podem ser compreendidas, então, como a não-cidade.

O fato de a favela ser nova e próxima ao apartamento de classe média evidencia a constante modificação da morfologia urbana, o crescimento das áreas de moradias precárias e a proximidade com o bairro de melhor estrutura urbana, ambiental e econômica, tal como destaca Cavalcanti; Avelino (2008: 32):

Na cidade do Recife, no seu urbano real, são encontrados aglomerados de pobreza em um raio de menos de 2 km das proximidades das áreas/bairros consideradas como áreas de inclusão. Os núcleos de riqueza atraem, paradoxalmente, para perto de si a presença daquelas populações consideradas ‘indesejáveis’, que sobrevivem da oferta de atividades econômicas e sociais, quando existem, criadas para dar suporte às áreas mais abastadas, e dos ressaibos deixados pela sociedade.

A proximidade das áreas torna evidente a desigualdade social na urbe. De mais a mais, não se pode ignorar que durante muito tempo os estudos sobre violência associavam quase sempre as suas causas às classes mais pobres, e ainda hoje elas são facilmente estigmatizadas como suspeitas de vandalismo, banditismo e outras formas de violência (CAVALCANTI; MEDEIROS; BRITO; LYRA; AVELINO, 2008). Assim, a percepção de que a violência está atrelada, de antemão, a uma classe social específica pode influenciar a criação de trincheiras pelos outros grupos sociais - tanto físicas, a exemplo das grades nas janelas, quanto simbólicas, como a não-convivência com o diferente.

De certa forma essa questão das barreiras físicas e simbólicas nos remete à cena em que se ouve um homem (Jonatas F. Lucena) chamando do lado de fora, pedindo água. A mãe pega uma garrafa d’água, um copo e uma manga, e parte para a “corrida



de obstáculos” que a separa do rapaz: abre a porta e a grade do apartamento, depois a grade no final da escada que leva ao térreo, e chega à grade do corredor. Sem abrir a grade do corredor, ela coloca a água em um copo e passa para o rapaz. Ao agradecer ele fala: “Essa é a trigésima casa que eu passo, a senhora é a primeira pessoa que me atende para me dar água. Muito obrigado” (ELETRODOMÉSTICA, 2005, 16’15’ – 16’47”). Ela oferece a manga, mas como a fruta é grande e não passa pela grade, ela joga para que ele possa pegar do outro lado.

Essa sequência nos fez refletir sobre o que levou os outros moradores, que não aparecem na trama, a negar água para alguém que bate à porta. Considerando que as pessoas estivessem em casa, não é a falta de recursos que faz com que alguém não atenda a um pedido de água de um estranho. Talvez tenham muitos pedidos (no filme só parece um durante toda a manhã), as pessoas estejam cansadas e, por isso, não param nem para saber do que se trata. Além disso, a própria personagem principal não abre a grade que dá acesso aos apartamentos, mesmo após perceber que a fruta não passa pela grade. Por que jogá-la em vez de abrir a grade? Talvez o medo da violência, esse medo do outro, interfira no comportamento das pessoas, e mesmo a solidariedade vá até o limite da sensação de segurança. A mãe não parece ter medo do rapaz. Ela apenas demonstra um comportamento já naturalizado de que a segurança está no ambiente privado.

Assim, protegida por grades, a família passa a manhã no apartamento. Os eletrodomésticos são essenciais para a vida robotizada, e mesmo assim o tédio parece estar presente nesse cotidiano, em um dia comum como outro qualquer. Tal como em um trabalho fabril, o tempo parece determinar o ritmo dessa família moderna. Para relaxar e escapar da mesmice da rotina, a mãe fuma maconha (escondida dos filhos), utiliza o aspirador de pó para eliminar a fumaça e limpa a casa como se seguisse em uma coreografia. O eletrodoméstico serve como aliado nessa pequena subversão do papel de “mãe perfeita”, mas mesmo representando um ato de resistência aos padrões estabelecidos da família patriarcal, ela precisa manter as aparências de modo a não provocar deslocamentos na ordem estabelecida. Diminui o tédio, mas segue sempre prestando atenção no tempo do cronômetro.

Apenas nas cenas finais, ao ser apresentado a novas pequenas subversões das personagens, é que o espectador percebe que a preocupação com o tempo vai além das obrigações domésticas. A filha faz pipoca antes do almoço, aproveitando o momento que sua mãe vai estender a roupa. A mãe não notará a trela da filha, pois se masturba na máquina de lavar. O filme termina com o gozo da mãe, que finalmente encontra um prazer que a transporta para outro mundo, no qual todas as cores das roupas na água



produzem um movimento que não cabe em um ambiente fechado. Aqui não há uma ocupação da rua como o morto-vivo de *Enjaulado*, apenas uma metáfora que pode extrapolar os sentidos e - por que não? - os espaços.

Ao refletirmos sobre os espaços, percebemos que alguns elementos em *Enjaulado* aparecem como uma consequência do medo da violência urbana e também estão presentes em *Eletrodoméstica*, tais como: (1) modificação das fachadas das edificações para incluir grades nas janelas e portas, e (2) a permanência dentro do local seguro da residência. Contudo, não há um trauma relacionado diretamente à violência, e a questão do medo é menos explícita.

No que tange a representação da cidade, de certa forma, concordamos com Soares, Coelho e Souza (2011: 200): “*Eletrodoméstica* expõe, no lugar de um Recife turístico, a cidade dos seus moradores comuns no dia a dia mais singelo; nem praia e riqueza e nem favela”. Mas salientamos que, em contrapartida, a leitura das imagens ausentes (a favela e Beverly Hills), ou o não-Recife, propiciam a identificação de novos elementos sobre a representação da cidade – ou, como apresenta Rancière (2012a), o diretor mostra em *Eletrodoméstica* o que não era visto em *Enjaulado*: (1) a desigualdade social se revela fisicamente próxima dos bairros de classe média; e (2) a rua como um lugar inóspito – na trilha de abertura se evidencia o calor, o engarrafamento e a presença de desocupados.

O som ao redor

O longa metragem *O Som ao Redor* utilizou locações nos municípios de Recife, Palmares, Bonito e Vitória de Santo Antão, todos em Pernambuco, no ano de 2010, representando duas paisagens: a cidade e o campo, com predominância do ambiente urbano do Recife. Não há no filme uma localização exata sobre o Recife - no entanto, para quem conhece a obra do diretor ou a cidade, facilmente reconhece que se trata mais uma vez da região de Setúbal. A maioria das filmagens foi realizada na Rua José Moreira Leal, a mesma locação dos filmes *Enjaulado* e *Eletrodoméstica*. Algumas imagens aéreas da cidade e planos utilizados nos filmes anteriores se repetem em *O Som ao Redor*. Já para quem não conhece a cidade, real ou fílmica, a informação é dada na sinopse do filme. O sotaque, as expressões e as músicas também auxiliam na identificação da localização.

De certa forma, podemos considerar que a não indicação direta do lugar na narrativa amplia o alcance do espaço, pois Setúbal passa a representar não apenas o Recife, mas um microcosmo da vida em uma cidade grande no Brasil. Um conjunto de ruas como representação da diversidade da vida urbana em um local de planejamento



urbano controverso – ruas estreitas, prédios altos e cada vez menos casas. Para Nagib (2017), a verticalidade que prevalece no filme extingue qualquer exibição possível de identidade, seja local ou nacional, e “localiza os atuais males metropolitanos que cercam Recife dentro de um contexto global que facilita um diálogo internacional.” (NAGIB, 2017: 354).

A Setúbal de *Enjaulado e Eletrodoméstica*, formada, principalmente, por prédios de até três andares, casas e algumas construções altas, não é a mesma de *O som ao redor*. No longa-metragem, a paisagem predominante é a dos grandes edifícios. A Figura 9 mostra no horizonte de torres altas como os edifícios são próximos uns dos outros e sinaliza para a existência de algumas construções baixas que ainda poderão ser substituídas por prédios.



Figura 9 – Vista da varanda.

Fonte: *O som ao redor*, 2012.

O filme tem início com uma série de fotografias estáticas em preto em branco, remetendo à ideia de passado de um ambiente rural. Um engenho de cana de açúcar ainda em funcionamento com a casa grande, a plantação e os trabalhadores. As fotos do engenho são um indício de que a narrativa se aprofunda na relação do passado escravocrata de Pernambuco com repercussões na atualidade. Depois das fotografias, há um corte para o contemporâneo. Não há data precisa, mas alguns elementos que aparecem ao longo do filme, como por exemplo, as “Torres Gêmeas”, empreendimento lançado em 2008, e os aparelhos celulares, majoritariamente de modelos tradicionais (os chamados *dumbphones*), indicam que a história retrata o período que foi filmado, final da primeira década do século XXI.

Esse período da história coincide com o momento em que o Brasil conseguiu retomar o crescimento econômico por meio da ampliação do mercado consumidor, fruto



da melhoria na distribuição da renda ocorrida durante os governos do presidente Luis Inácio Lula da Silva, entre os anos de 2003 a 2010 (CURADO, 2011) e do aquecimento do mercado imobiliário com a ampliação das formas de financiamento, lançamentos de novas unidades habitacionais e a busca por imóveis pela classe média (G1, 2016).

A primeira sequência mostra dois pré-adolescentes andando de bicicleta e patins no estacionamento de um edifício, que depois se juntam a várias crianças na quadra do prédio para brincar. A câmera nos conduz ao contraste do local repleto de vida (com brincadeiras e jogos) cercado por grades e com babás uniformizadas, responsáveis pela segurança dos garotos, como pode ser visto na Figura 10. Nessa sequência inicial percebemos vários elementos discursivos presentes nos filmes anteriores: a ênfase nas grades, o lazer em local fechado e o trabalho doméstico feminino (representado pelas babás).



Figura 10 – Brincadeira protegida.

Fonte: *O som ao redor*, 2012.

Os dispositivos de segurança eletrônica, os muros altos e as cercas elétricas configuram-se como elementos que cegam a rua, deixando os dois isolados: o interior e o exterior das edificações. Para Costa (2015), esses elementos estão na tônica da representação do Recife, na vida real e na vizinhança de *O som ao redor*, e o filme mostra que aparentemente há um entendimento de que eles geram mais segurança e bem-estar para a cidade e seus habitantes, contrariando a visão de Jacobs (2011), na qual a segurança nas cidades estaria ligada a diversidade de vida e uso dos espaços públicos, tais como as ruas e calçadas.

A história tem como foco principal os habitantes, visitantes e trabalhadores de uma determinada rua, cuja maioria dos imóveis pertence ao personagem Francisco (Waldemar José Solha), dono do engenho das fotos em preto e branco da abertura do



filme, e à sua família, e se desenrola a partir de uma série de pequenos incidentes, típicas cenas do cotidiano. A trama principal diz respeito à oferta de serviço de segurança privada para garantir a tranquilidade dos moradores e uma vingança relacionada à disputa de terra no campo que só é relevada no final.

O grupo de vigilantes pode ser entendido como sendo uma espécie de milícia, ou seja, pessoas que tomam para si a função de proteger e dar “segurança” em vizinhanças ameaçadas por assaltantes e/ou traficantes. Há uma diversidade de formas de atuação das milícias, desde os grupos de extermínios comuns na década de 1970 e 1980 no Recife, até a união de moradores e, mais recentemente, a atuação de policiais e expoliciais, bombeiros e agentes penitenciários, todos com treinamento militar. No Brasil, a atuação das milícias é mais comum no Rio de Janeiro, em favelas e comunidades pobres, onde elas se constituem como um poder paralelo “responsável” pela segurança, acesso aos serviços supostamente públicos e controle do território mediante a cobrança de taxas muitas vezes abusivas (ZALUAR; CONCEIÇÃO, 2007).

Em *O som ao redor*, fora o arrombamento de um carro, até grande parte do filme não há casos de violência. Além disso, a rua tem vida diurna. Há várias cenas de Francisco e/ou seus familiares caminhando (os “donos” da rua), e também de outras pessoas que andam de bicicleta, vendedores informais e crianças jogando bola, o que amplia ainda mais o questionamento sobre a real necessidade do serviço ofertado pelos seguranças, visto que no bairro circulam policiais, e os próprios moradores possuem diversos dispositivos de segurança.

Ao inserir um grupo de vigilantes privados para realizar a segurança em um bairro de classe média, o filme desvela três sentidos: a paranoia de segurança ou medo do diferente da classe média brasileira, a ausência ou falta de confiança nas forças estatais e a lucratividade dos serviços de segurança privada com o aumento dos níveis de violência ou da sensação de insegurança.

A possibilidade de lucro com o medo, ou da indústria do medo, é levantada pela personagem Bia (Maeve Jinkings). Em um jantar da família, Bia questiona a coincidência do arrombamento do carro ocorrido na noite anterior e sugere que pode ter sido uma estratégia de marketing do tipo: “piora a doença para dar o remédio” (*O SOM AO REDOR*, 2012, 53’51”). O comentário de Bia mostra ser uma crítica a toda a cadeia de negócios de segurança privada, ao sugerir a utilização como estratégia mercadológica da ampliação da sensação de insegurança da população.

Bia é primeira personagem apresentada no filme - casada, mãe de Nelsinho (Felipe Bandeira) e Fernanda (Clara Pinheiro de Oliveira). É o mesmo núcleo familiar do filme *Eletrodoméstica*, que moram no mesmo apartamento, e com algumas cenas se



repetem em *O Som ao Redor*. Assim como no curta-metragem, Bia subverte o papel de “mulher perfeita” fumando maconha e se divertindo com os eletrodomésticos. A trama da personagem não é a central do filme; a rotina da família serve para ilustrar a vida cotidiana e comum da classe média recifense.

Além da questão da segurança, o filme chama a atenção para a importância do mercado imobiliário, para a economia da cidade e a sua divisão territorial ao enfatizar os negócios da família de Francisco e o constante som de construção na trilha. No entanto, a ligação entre os que outrora detinham o controle da principal atividade econômica do Estado (o engenho de açúcar) e os atuais (mercado imobiliário) não parece ser apenas uma perpetuação do controle do capital, mas sim um desvelar de que, da mesma forma que os senhores de engenhos eram considerados fundamentais para o crescimento econômico do estado e simbolizavam o que se tinha de mais injusto em uma sociedade de tradição escravocrata e patriarcal, o mercado imobiliário, embora importante economicamente, representa um vetor de injustiça espacial e social. Ademais, destaca que a metrópole contemporânea ainda tem traços ou valores comumente associados ao passado, e a representação do Recife vem da perpetuação dessa cultura patriarcal e de servidão.

A questão da raça é trazida à tona em duas cenas relacionadas à família de Bia. Na primeira, Bia acorda de madrugada, levanta, fuma um baseado (cigarro de maconha) e vai para a laje do prédio, de onde observa um menino negro (Jefferson Lima) andando em cima do edifício vizinho. Bia não demonstra medo - ela olha para baixo, percebe a altura e apenas observa a agilidade da criança que sobe em prédios, tal como um menino-aranha. O personagem é inspirado em Tiago João, mais conhecido no Recife por Menino-Aranha, que se tornou uma lenda urbana com cobertura midiática de seus feitos que quebravam as leis da gravidade e dos sistemas de segurança para cometer pequenos furtos.

Tiago João existiu de fato, e outros meninos-aranhas podem existir em qualquer cidade. Contudo, no filme ele é uma metáfora para discutirmos os pressupostos da cidade calcada na segurança e no medo, uma vez que volta a aparecer em outras cenas, sempre em lugares altos ou dentro da casa de outra pessoa, simbolizando que a verticalidade das construções não representa garantia de segurança.

Já na segunda cena, Fernanda acorda com o barulho de vários vultos entrando na casa do vizinho. Ela vai ao quarto dos pais (que não estão em casa), volta para o seu quarto, e o irmão desapareceu. Fernanda acorda assustada e apenas nesse momento fica claro que se tratava de um pesadelo. Talvez o medo da violência potencial seja maior do que a própria violência em si, pois enquanto o perigo real é representado por



uma criança que entra nas moradias, a invasão no pesadelo de Fernanda é muito mais assustadora. Aqui a representação dos invasores é toda de pessoas negras, reforçando o estereótipo do jovem negro como delinquente.

Em Pernambuco, o site jornalístico Marco Zero Conteúdo publicou em 2017 uma reportagem sobre violência das abordagens policiais para com a juventude negra, na qual uma das entrevistadas relata tratar-se também de uma questão de deixá-los longe dos espaços públicos frequentados pelos brancos (SANTANA, 2017). Tal posição é corroborada pela arquiteta e urbanista do INCITI-Pesquisa e Inovação para as cidades Raquel Meneses (2019), que afirma: “Há locais nas cidades que são dominados por ricos. Qualquer atividade que fuja ao perfil da classe média é reprimida”. Como, por exemplo, a ocupação do Parque da Jaqueira ou do Marco Zero pelos jovens de periferia, majoritariamente negros, para os Encontros de Passinho.

A denúncia publicada pelo Marco Zero Conteúdo leva para outro patamar a crítica de Soja (2008) de que há um desenvolvimento espacial desigual, ou injustiça espacial, pois incorpora o fator raça como algo mais significativo do que o de classe social. O filme não problematiza diretamente essa interseção entre raça e classe social, nem se aprofunda nessas questões. No entanto, deixa claro o caráter de servidão ligada à raça, pois todos os personagens que assumem o papel de prestadores de serviço (vigias, entregador de água, empregadas domésticas, faxineiras e flanelinhas) são interpretados por atores negros ou pardos. A mensagem política parece tornar evidente que há uma ordem social na qual as hierarquias apresentam-se como naturais (MAY, 2010). Mas, ao longo do filme, essa ordem é desafiada nos atos de resistência - como, por exemplo, o deslocamento livre do Menino-Aranha entre os espaços privados, o que de certo modo dá voz aqueles que estão em situação de subalternidade (SOUZA, 2013).

Além do Menino-Aranha, existem várias situações apresentadas ao longo da narrativa que podem ser identificadas como momentos de pequenos dissensos: a repetição da história de Bia, que busca diversão nos eletrodomésticos; o carro arranhado por um flanelinha; o namoro do vigilante na casa de um morador; e a culminância do confronto final. Todas parecem minimizar o tédio e as opressões presentes no cotidiano da cidade. Espacialmente, a dissidência é representada pela residência de Anco (Lula Terra), filho de Francisco: uma casa de portão de grade baixa, com cobogós e uma grande porta de vidro. A existência da casa na vizinhança demarca uma posição de seus moradores contrários ao desenvolvimento urbano do local. Cercada por dois prédios, simboliza uma casa de pessoas que, aparentemente, não têm medo (ou não o demonstram através da arquitetura da casa); evidencia a memória do lugar e ilustra a paisagem da cidade, aos poucos substituída pelos grandes edifícios.



Considerações finais

Ao selecionarmos três obras que utilizaram uma mesma locação, lançadas em períodos diversos, podemos observar as congruências de alguns elementos cênicos que passam a ser sinônimos da representação do espaço urbano em questão. Assim, é possível identificarmos nos filmes de Kleber Mendonça Filho as transformações espaciais ao acompanharmos as diferenças de Setúbal em *Enjaulado*, *Eletrodoméstica* e *O som ao redor*.

A sensibilidade do diretor em retratar a área de Setúbal como um reflexo do crescente adensamento populacional, das novas construções e dos transtornos urbanos (congestionamentos, verticalização e insegurança) no Recife é certa. Afinal, ao término dos anos 2000, o adensamento populacional do bairro de Boa Viagem passou a ser maior que várias cidades da RMR, sendo um retrato do crescimento desigual na cidade (Jornal do Comércio, 2011). Essa passagem é evidente ao assistirmos às obras em ordem cronológica, pois em *Enjaulado* e *Eletrodoméstica* a maioria das construções é de pequenos edifícios de três andares. Vale salientar que, no segundo filme, já há imagens de novas construções, e também há um maior volume de carros. É, no entanto, em *O som ao redor* que a paisagem da cidade ganha uma maior dimensão e aparece demasiadamente verticalizada. Recife vira a cidade dos prédios.

As histórias são contadas a partir de uma localidade de classe média. Nas três obras podemos observar elementos visuais e temáticas comuns que representaram o Recife, tais como o medo, a violência, os sistemas de segurança, a verticalização da cidade e as relações desiguais. A naturalização de elementos como grades nas janelas, alarmes, câmeras de segurança e o lazer em local privado, em geral na própria morada, traz indícios sobre que tipo de mundo comum os filmes descrevem, mesmo que cada um possua uma narrativa própria e, em cada um, algumas nuances da cidade se modifiquem.

Enjaulado nos remete para uma cidade violenta na qual pessoas de classe média buscam soluções particulares para sua própria sobrevivência - soluções essas que serão sempre paliativas, visto que a ação individual não produzirá um efeito de ruptura significativo na realidade representada. *Eletrodoméstica*, ao focar no cotidiano de uma família, nos remete para uma cidade socialmente desigual, na qual a classe média cria barreiras para se manter afastada do diferente e, ao mesmo tempo, busca, nas pequenas diversões (por vezes subversões), meios para viver bem no tédio da vida restrita ao espaço fechado (privado). A violência explícita é bem mais amena que no filme anterior, mas os elementos cênicos, o comportamento dos personagens e a



ocultação da favela denotam que o medo parece ser o catalisador deste cotidiano enclausurado.

Em *O som ao redor*, o medo da violência urbana é apresentado abertamente como um negócio lucrativo para empresas de segurança, e o mercado imobiliário surge com os novos apartamentos já “adaptados” a essa “realidade” e os profissionais autônomos. Além disso, o filme, que inicia com o destaque para cenas do cotidiano de uma grande cidade brasileira, inclui um clima de suspense e termina como uma trama de vingança, enaltecendo a questão da herança do passado como potencializador das transformações/não-transformações do presente, e problematizando a falta de cuidado com a memória do lugar. Assim, percebemos que uma cidade, um povo e uma sociedade sem memória repetem as injustiças e, de certa forma, sofrem as consequências de um progresso que parece não incluir as diferenças, sejam elas entre as pessoas ou representadas nas construções.

Vale salientar que nos três filmes (mas, sobretudo, no longa-metragem) há um destaque para a atuação das pequenas ações de deslocamento que mostram a resistência de personagens oprimidos ou de corpos inaudíveis a buscar uma nova ordem do sensível (RANCIÈRE, 2009). Podemos dizer que a potência política dos filmes está nesses pequenos desvios, a demonstrar uma inconformidade com a realidade que naturaliza a cidade excludente apresentada na tela.

Referências:

ALSAYYAD, Nezar. *Cinematic Urbanism: a history of the modern from reel to real*. New York: Routledge, 2006. 272 p.

AVELINO, Emília; CAVALCANTI, Helenilda. “Dimensão teórica da exclusão/inclusão e diferentes padrões de medidas intra-urbanas. Recife seus recortes: naturais e inventados”. In: CAVALCANTI, Helenilda; BRITTO LYRA, Maria Rejane; AVELINO, Emília (Orgs.). *Mosaico Urbano do Recife. Exclusão Inclusão Socioambiental*. Recife: Massangana, 2008. 324 p.

CAVALCANTI, Helenilda; MEDEIROS, Cacilda; BRITTO LYRA, Maria Rejane; AVELINO, Emília. “Os jovens na cidade do Recife”. In: CAVALCANTI, Helenilda; BRITTO LYRA, Maria Rejane; AVELINO, Emília (Orgs.). *Mosaico Urbano do Recife. Exclusão Inclusão Socioambiental*. Recife: Massangana, 2008. 324 p.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. “Social and Cinematic Landscape in Neighbouring Sounds”. *Mercator, Fortaleza*, v. 14, n. 3: 27-43, set./dez. 2015.

CURADO, Marcelo. “Uma avaliação da economia brasileira no governo Lula”. *Economia & Tecnologia - Ano 07, Volume Especial*, 2011.

FITZMAURICE, Tony. “Film and Urban Societies in a Global Context”. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (orgs.). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Blackwell Publishers, 2001. p. 19-30.



G1. O auge e a queda do mercado imobiliário em uma década. G1: 01 de abril de 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/especial-publicitario/zap/imoveis/noticia/2016/04/o-auge-e-queda-do-mercado-imobiliario-em-uma-decada.html> Acesso em: 27 dez 2018.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

JORNAL DO COMÉRCIO. “Crescimento sem equilíbrio no Recife”. *Jornal do Comercio*. Recife, 17 nov. 2011. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/noticia/2011/11/17/crescimento-sem-equilibrio-no-recife-22472.php> Acesso em 26 dez 2018.

Submetido em 14 de outubro de 2019 / Aceito em 11 de dezembro de 2019.