

Medo e experiência urbana: breve  
análise do filme *O som ao redor*

*Cristiane da Silveira Lima<sup>1</sup>*

*Milene Migliano<sup>2</sup>*

---

1. Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG. É integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência e bolsista CAPES. E-mail: [crislimal@gmail.com](mailto:crislimal@gmail.com)

2. Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA e membro da Associação Filmes de Quintal. E-mail: [milenemigliano2@gmail.com](mailto:milenemigliano2@gmail.com)



## Resumo

Neste trabalho apresentamos uma breve análise do filme *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), ficção que narra a chegada de um grupo vigilantes noturnos em um bairro de classe média recifense e as mudanças no cotidiano de seus moradores. O filme permite-nos abordar inúmeros aspectos, como urbanismo, especulação imobiliária, colonialismo, individualismo e consumo, mas optamos aqui por realizar apenas dois movimentos: primeiro, abordar a articulação que o filme faz entre medo e experiência urbana, à luz das proposições do filósofo Jacques Rancière (1996, 2009, 2010) sobre o comum e as bases estéticas da política; e, em segundo lugar, explicitar como essa articulação é traduzida em procedimentos propriamente fílmicos, como a composição do plano ou a combinação de elementos visuais e sonoros.

## Palavras-Chave

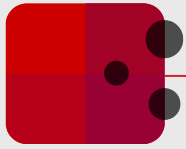
Medo, experiência urbana, cinema brasileiro contemporâneo.

## Abstract

In this article we present a brief analysis of the movie *O som ao redor* (Neighboring Sounds, Kléber Mendonça Filho, 2012), a drama that approaches the arriving of a group of security guards hired by a Recife middle class neighborhood and the changes in the daily life of its residents. The movie allows us to approach several aspects, such as urbanism, property speculation, colonialism, individualism and consumerism, but we have opted for debating only two aspects: first, to approach the connection that Neighboring Sounds establishes between fear and urban experience under the propositions of philosopher Jacques Rancière (1996, 2009, 2010) about the common and the aesthetic basis of politics; second, to clarify how this connection is translated into specific movie procedures, such as the shot composition and the combination of visual and sound elements.

## Keywords

Fear, urban experience, contemporary brazilian cinema.



## 1. Introdução

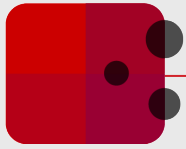
*O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), ficção que se passa na região da praia de Boa Viagem de Recife, narra a chegada de um grupo vigilantes noturnos em um bairro de classe média e as mudanças no cotidiano de seus moradores. O filme dá a ver pequenas histórias que ali têm lugar e que, em alguns momentos, provoca-nos uma leitura acerca das relações de força e de poder que atravessam os grandes centros urbanos hoje. Estruturado em três grandes blocos, tem como mote a questão da violência, cada dia mais contextualizada pela grande mídia, que tende a priorizar pontos de vista atrelados à indústria do medo.

Como afirma Nan Ellin, “sem margem para dúvidas, o medo [na construção e reconstrução das cidades] agudizou-se, como sugere o aumento do número de casas e veículos fechados à chave, a abundância dos alarmes, a grande aceitação de que gozam zonas de habitação cercadas e seguras entre pessoas de todas as idades e salários, bem como a vigilância cada vez maior dos lugares públicos, além das intermináveis notícias alarmistas difundidas pelos meios de comunicação. (ELLIN apud BAUMAN, 2006, p. 37)

O filme permite, ainda, estabelecer conexões mais amplas, que se estendem ao urbanismo, à especulação imobiliária, ao colonialismo, ao individualismo e à fragilidade das relações intersubjetivas numa sociedade marcada pelo consumo. Muitas dessas discussões receberam a atenção da crítica especializada<sup>3</sup> e serão aqui considerados apenas de forma passageira. Abordaremos de forma mais detida apenas dois aspectos: primeiramente, a articulação que o filme faz entre medo e experiência urbana, à luz das proposições do filósofo Jacques Rancière (1996, 2009, 2010) acerca do comum e das bases estéticas da política. Em segundo lugar, buscaremos explicitar como essa articulação é traduzida em procedimentos propriamente fílmicos, isto é, no manejo de recursos expressivos

---

3. Inúmeros artigos de jornais e revistas foram publicados durante os primeiros meses de exibição de *O som ao redor*, abordando alguns desses aspectos. Isso deveu-se em parte a sua repercussão internacional e à grande bilheteria nacional, mesmo com distribuição independente. Entretanto, análises de maior fôlego ainda estão por se fazer. Dos textos que tivemos acesso, destacamos alguns de maior interesse: Júnior (2012), Delmanto (2013), Melo (2013).



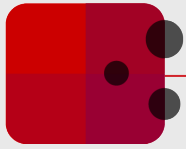
específicos, como a composição do plano ou a combinação de elementos visuais e sonoros<sup>4</sup>. Acreditamos que assim poderemos contribuir com novos termos para o debate acerca do filme.

*O som ao redor* se inicia com uma série de fotografias em preto e branco – uma espécie de prólogo –, nas quais se podem ver uma grande fazenda, plantações de cana-de-açúcar, famílias humildes enfileiradas no primeiro plano da exuberância da propriedade, um senhor de engenho. Imagens que remontam à vida no campo e a um tempo indefinido, localizado no passado. Enquanto isso, ouvimos uma marcha, em andamento moderado, com ênfase nos ataques percussivos. Um ataque grave e forte marca uma pulsação, criando uma atmosfera de gravidade e tensão. Há um salto temporal e somos levados a um passeio por uma pequena área de lazer de um prédio. Os sons aumentam em intensidade enquanto seguimos uma menina, com seus patins *roller* atrás de um menino de bicicleta. A câmera que acompanha as crianças desacelera o movimento e entra em um *playground* cheio de crianças e babás, cercado por uma rede de proteção. Insistindo um pouco mais em seu percurso, ela nos leva até a grade, de onde se pode ver o trabalho de um serralheiro em uma janela no edifício vizinho. Agarradas à rede, algumas crianças observam as pequenas faíscas e o som estridente da máquina operada pelo homem. Em seguida, vê-se um carro em uma rua movimentada, segundos antes de uma inesperada colisão, que coincide com o ápice da tensão provocada pela música. Mais um corte. Agora a rua, quase deserta. O som se cala: já é noite.

De saída, o filme nos coloca diante de dois momentos históricos: um passado de diferenças sociais acentuadas pela posição econômica entre coronéis e trabalhadores rurais e a atualidade contemporânea urbana, com seus ruídos e ritmos próprios. Se o corte entre as fotografias do passado e as imagens em

---

4. Partimos aqui do pressuposto de que é preciso abordar o filme como uma *combinação audiovisual complexa*, feita de componentes sonoros e imagéticos, como propõe Michel Chion (2008). Rompendo com uma lógica aditiva (que mantém a percepção da imagem perfeitamente isolada da percepção do som), o autor propõe: “no contrato audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos (CHION, 2008: 7). Reafirmar a complexidade da combinação audiovisual (dando ao som sua devida importância) é, portanto, uma tentativa de evitar abordagens excessivamente compartimentadas.



movimento do presente sugerem primeiramente um contraste, o filme apostará também nas relações de continuidade e de ressonância entre um e outro, como se algo daquele espaço e tempo ressoasse nos atuais, enunciando que a sociedade contemporânea urbana dá continuidade a velhas relações da exploração colonial e coronelista no campo.

Também na sequência inicial é notável a atenção concedida ao som, o que contribuirá ao longo de todo o filme para a estranha sensação, experimentada pelo espectador, de que algo de ruim pode acontecer a qualquer momento. Essa característica se deve a algo que vem sendo recorrente na cinematografia brasileira: uma “combinação sutil de elementos do horror com uma produção que retrata o cotidiano, a vida e as relações da classe média brasileira” (SOUTO, 2012, p. 45)<sup>5</sup>. Essa relação do cinema de Kleber Mendonça Filho com o horror já havia sido notada por João Luiz Vieira (2006), quando ele afirma (acerca de alguns dos curtas-metragens produzidos anteriormente pelo diretor): “Equilibrando-se entre a exposição controlada do terror e a recusa em mostrar o que provoca o medo, seus filmes terminam por aumentar a ansiedade do espectador” (VIEIRA, 2006, p. 150)<sup>6</sup>.

Em *O som ao redor*, os gestos da vida cotidiana ganham a espessura de um grande acontecimento dada a iminência do perigo que está por vir, mas que nunca se concretiza em cena. Prevalece um sentimento de mal-estar e de impossibilidade de criação de algo em comum para além da partilha do território na vida daqueles personagens. Porém, por meio de pequenos deslocamentos das apreensões do tempo e do espaço de cenas ordinárias – momentos quase imperceptíveis – o filme entreabre outros mundos possíveis.

---

5. Mariana Souto (2012) destaca outros exemplos no contexto nacional, de Kleber Mendonça Filho (*O som ao redor* - 2012, *Vinil verde* – 2004, *A menina do algodão* – 2002) e da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra (*O duplo* – 2012, *Trabalhar cansa* – 2011, *Pra eu dormir tranquilo* – 2011, *As sombras* – 2009, *Um ramo* – 2007, *O lençol branco* – 2004). *O duplo* e *Pra eu dormir tranquilo* são assinados apenas por Juliana Rojas.

6. Um estudo mais aprofundado acerca do gênero horror seria pertinente para análise deste filme, contudo, tal investimento ultrapassa em muito a análise aqui empreendida, realizada a partir de nossas pesquisas acadêmicas atuais. Para este trabalho, nos basearemos nos textos de autores que já se valem dessa aproximação para tratar do cinema produzido em Recife, como é o caso de Souto (2012) e Vieira (2006, 2007). A discussão sobre o horror, portanto, aparecerá a partir dos comentadores e de nossa própria experiência como espectadoras.



## 2. Cidade: lugar de partilha, dissenso e resistência

Ao final da sequência de abertura, sobre a imagem da rua deserta, surge o primeiro letreiro: “Cão de Guarda”. Um a um, os moradores são apresentados: Bia, mãe e dona de casa, que não consegue dormir por causa dos latidos constantes do cão do vizinho; João, jovem corretor de imóveis, acorda apressado de manhã, ao lado de Sofia, uma moça que ele conhecera na noite anterior, em uma festa em sua casa; Clodoaldo e seus parceiros vigias, que trazem a promessa de segurança e bem-estar local. Francisco, avô de João, é o proprietário de grande parte dos imóveis do bairro. A cada cena, o filme parece querer deixar explícitas as relações de trabalho e de classe, apresentando de forma clara, às vezes até esquemática, quem são os patrões e quem são os empregados.

Acontece que a ficção, por conta de sua própria limitação, obriga a uma racionalização da apresentação dos fatos e de seus vínculos, a uma decantação de nossos modos de percepção e de explicação das coisas, como num cálculo dos efeitos que essa apresentação deve produzir sobre o sentimento e o pensamento daqueles a quem se dirige. (RANCIÈRE, 2007, p. 54)

Francisco é o senhor de engenho deslocado da fazenda para a cena urbana: é ele quem detém a maioria das residências e apartamentos da região, exercendo assim algum controle na vizinhança. Logo, quando Clodoaldo e seu parceiro se apresentam para João e seu tio, avaliando a rua como pouco segura, os vigias são questionados se já haviam falado com o Sr. Francisco sobre o desenvolvimento de sua atividade. Tudo indica que Francisco detém autoridade sobre as práticas que ali têm lugar. As semelhanças com o coronelismo abrangem também a distinção entre os patrões brancos, donos das propriedades e os empregados, descendentes de negros ou de índios. Os personagens portam em seus corpos os signos de sua posição social, seja no modo de se vestir, como o uso de uniformes, seja nos objetos de consumo ou no comportamento. Os laços entre os sujeitos parecem frágeis, provisórios, em certa medida, superficiais<sup>7</sup>.

---

7. Não poderemos desenvolver esse aspecto em profundidade, mas acreditamos que uma análise minuciosa das relações familiares (o núcleo familiar de Bia, que inclui marido e filhos; ou de João,



Um exemplo é a interação entre o lavador de carros, uma moradora e o porteiro do prédio de João. Ao ver que a moradora saía do prédio com alguns pacotes na mão e falando ao telefone, o porteiro se prontifica em ajudá-la, mas ela responde que já vai dar dinheiro para o lavador, hostilizando-o ao não aceitar a gentileza. A mulher aceita a ajuda do lavador de carro e oferece algum dinheiro pelo trabalho que havia sido feito. O porteiro então vai até a traseira do carro e risca a pintura de uma ponta à outra, demonstrando sua voz calada pelo gesto de inaceitação da dona. O risco no carro, enfatizado pela câmera que realiza um *close up* junto ao gesto e evidencia o som estridente do atrito provocado, assinala uma impossibilidade de diálogo diante da atitude da moradora com o porteiro, seu “funcionário”, que está “a seu serviço”. O risco no carro, situação considerada pelo senso comum como algo feito por desconhecidos na rua se revela aqui, uma tentativa de demonstração de um dano da relação de trabalho.

Consideramos que o filme se vale dos modos de operação audiovisual alinhados com a ordem policial, geradora e mantenedora do medo, para jogar luz aos equívocos e às tensões da vida comum urbana. Seguindo Rancière (1996), a ordem policial configura os padrões sociais e organiza uma contagem de todos os que participam da vida em comum. Para o autor, o mundo social é articulado entre uma ordem policial – que define os sujeitos alocados em grupos nomeados por nascimento, lugar conquistado e interesses e que tem suas funções, espaços ocupados e modos de ser articulados em um mundo visível – e uma ordem política, que traz à visibilidade um dano de sujeitos que não estão situados na contagem feita pela polícia. “A política é descrita como uma ruptura específica da lógica imposta pela ordem policial” (MARQUES, 2012, p. 1), elucida a autora dando a dimensão de que a ocorrência da política é específica à perturbação da ordem da polícia, quando apresenta e questiona um dano, por meio de ações comunicativas conflituosas.

---

na relação com avô, tio e primos) e afetivo-sexuais (entre João e Sofia, mas também entre outros personagens, como Clodoaldo e a empregada de Francisco, o casal de adolescentes que vemos se beijar às escondidas, ou mesmo entre Bia e o marido, sem deixar de mencionar a cena da masturbação com a máquina de lavar) poderia ser útil para uma boa caracterização da ideia de “classe média” e das relações sociais contemporâneas que *O som ao redor* constrói.



Tomar parte nessa ordem policial é fundamental para a manutenção do *status quo*, que privilegia a vida atual e as forças do capital especulativo financeiro. Quando a ordem política irrompe, uma parcela social busca dar visibilidade ao dano que sofre, imposta pela ordem policial, e produz disputas simbólicas, nas quais demonstra as injustiças econômicas, morais, sociais e culturais às quais é submetida.

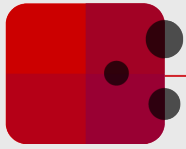
Para Rancière, há um comum saturado, produzido pela ordem policial, que opera pela via da normalidade, pacificação, padronização dos desejos, espaços e corpos. Esse tipo de comum não tem a capacidade de incorporar excessos ou partes que não estão integradas a sua ordem. Mas a igualdade da ordem policial pode ser questionada a qualquer momento pelos que se dão conta de que não fazem parte da contagem que a ordem policial abrange, embora continue, ainda assim, os regendo. Ao instaurar um processo de encenação do dano político, os sujeitos podem produzir uma cena de dissenso, na qual conquistam esclarecimento e visibilidade do que sofrem, bem como podem elucidar o quanto aquela ideia de igualdade e naturalidade, estabelecida pela ordem policial, muitas vezes existe à custa de preconceitos e injustiças.

As cenas dissensuais podem, então, dar lugar a tentativas de fazer com que realidades antes não imaginadas ou não associadas ao que é tido consensualmente como ‘comum’, passem a aparecer e a serem percebidas, mas sem serem incorporadas, subsumidas, transfiguradas e ‘normalizadas’.  
(MARQUES, 2012, p. 7)

Desse modo, um outro tipo de comum, resultante de uma nova partilha do sensível, emerge a partir da construção de cenas de dissenso e dos rearranjos instaurados por elas no filme, em termos da enunciação, da subjetivação política e da igualdade estabelecidas previamente no nosso cotidiano. Importante ressaltarmos que esse comum está em processo de construção, pois depende da dinâmica de questionamentos sociais para se compor.

Na narrativa, acompanhamos uma reunião de condomínio do prédio de João e o problema a ser debatido é a demissão do porteiro do prédio que há treze





anos presta serviços lá. Uma das moradoras reclama que sua revista *Veja* vem sendo entregue fora do saquinho plástico; o filho de um dos que está na reunião apresenta em seu computador um pequeno vídeo caseiro na qual se pode ver o porteiro dormindo em serviço. Os condôminos discutem se o porteiro deve ser demitido ou não por justa causa; a maioria parece querer se ver livre do velho homem, desde que isso não lhe custe muito. João parece ser o único a levar em consideração os longos anos de dedicação do porteiro e se posiciona contra a demissão. Entretanto, ele não espera até o fim da discussão, retirando-se antes da votação. Sua opinião é rechaçada e deslegitimada pelos outros condôminos que permanecerão até o fim da reunião e que o apontam, não sem certa razão, como um morador ausente e pouco implicado nas questões que atravessam a vida cotidiana daquele lugar.

Além das relações assimétricas entre patrões e empregados, a cena coloca em questão as imagens de vigilância que servem para trazer segurança, mas também para controlar os passos dos que habitam os condomínios, como o porteiro. Nessa situação, nos deparamos com os valores individualistas que permeiam o imaginário de uma classe média bastante conservadora, que sobrepõe o seu interesse pessoal ao bem-estar do outro, demonstrando que apenas seus próprios pontos de vista merecem consideração, já que são eles quem detêm o capital - afinal são os patrões, os proprietários, os que podem tomar parte da vida comum do condomínio (cabendo ao porteiro apenas obedecer ordens, embora ele próprio não se submeta unicamente ao papel que lhe querem impor, valendo-se da mesma câmera que o vigia para vigiar os que têm poder simbólico).

Ao imiscuir-se em todos os ângulos da produção e da reprodução social, o capital financeiro projeta a extração de mais valia e concentra o lucro. Por outro lado, o poder simbólico sustenta o consenso em torno das condições necessárias à hegemonia do capital financeiro, pela transformação de interesses privados em estilo de vida e prestígio e futuro desejável. (RIBEIRO, 2007, p. 107)

O filme se baseia em situações que parecem cifrar um *diagnóstico*: os personagens representam sua classe, as situações correspondem a questões que são reportadas a uma atualidade contemporânea, os sujeitos parecem *metabolizar*



e afirmar a ordem social policial. Mas, se é possível fazer uma abordagem da estética atrelada à questão política, por meio da análise de *O som ao redor*, isso se deve não ao fato de que o filme explicita as contradições e tensões da relação entre ricos e pobres, entre patrões e subordinados.

A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui; pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. (RANCIÈRE, 2010, p. 20)

Na esteira de Rancière, André Brasil propõe pensar a política do cinema a partir de sua própria matéria sensível e do modo como ele convoca o espectador. Menos do que tematizar questões políticas ou dar respostas a elas, o que o cinema poderia fazer – a partir de seu regime de enunciação específico – é “nos colocar diante da comunidade fazendo a experiência de sua partilha” (NANCY apud BRASIL, 2010, p. 09).

(...) trata-se de analisar a forma e a estilística do filme para arriscar a derivar daí traços de uma política do filme, a política que ele sugere, que ele cria com os recursos que são os do cinema. E então, confrontá-la, quem sabe, com um “fora” - a História, o vivido - que o tensiona e o atravessa, e para onde o filme, de um modo ou de outro, retorna. (BRASIL, 2010, p. 10)

Se *O som ao redor*, permite-nos uma leitura acerca das bases estéticas da política, isso se deve ao fato de que o filme constrói a cidade como espaço de partilha e de dissenso (convocando-nos a experimentar a cidade e a comunidade em seu caráter problemático e conflitivo), mas também permitindo-nos entrever, em alguns momentos, lampejos de resistências. Ao trazer à tona tal diagnóstico da vida nos grandes centros urbanos, o filme joga luz em problemas que antes não eram explicitados e, ainda nos faz vislumbrar um outro comum, diferente do saturado pela ordem policial que opera pela via dos consensos, pela adequação dos corpos, intenções e lugares.



Compreendemos que a sessão de cinema oferece um aprendizado prático dos sentidos ao espectador, engajado em um trabalho psíquico, sensorial, afetivo, imaginário (GUIMARÃES *et alli*, 2012). Os momentos de tensão aos quais somos instados a viver na sala escura, sob os arranjos do filme, nos afetam e passam a compor nossa experiência em relação àquela situação. Nesses momentos breves de tensão, compreendemos que nossa afetação se caracteriza por um deslumbramento do lampejo da resistência da humanidade na cidade. Esse reconhecimento da resistência humana que vislumbramos, inclusive sensorialmente, possibilita a criação de um comum outro na imagem, capaz de exceder a ordem policial vigente.

A imagem: aparição única, preciosa, é, apesar de tudo, muito pouca coisa, coisa que queima, coisa que cai. Tal é a “bola de fogo” evocada por Walter Benjamin: ela apenas “transpõe todo o horizonte” para cair sobre nós, nos atingir (échoir). Ela apenas raramente se ergue em direção ao céu imóvel das ideias eternas: em geral, ela desce, declina, se precipita e se danifica sobre nossa terra, em algum lugar, diante ou atrás do horizonte. Como um vaga-lume, ela acaba por desaparecer de nossa vista e ir para um lugar onde será, talvez, percebida por outra pessoa, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda. (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 119)

Ao sermos incitados à experiência do medo e do imaginário urbano recriados por dispositivos audiovisuais específicos, temos nossa memória e afetos despertados, permitindo-nos uma leitura mais abrangente das imagens que sobrevivem em nós e nas cidades.

### 3. A cidade: máquina produtora de subjetividades

Recife vem sofrendo a cada dia mais os impactos de uma especulação imobiliária desenfreada, desatenta às questões urbanas, ambientais, culturais e sociais – como tantas outras cidades brasileiras. Cineastas, arquitetos, professores, artistas, músicos, lideranças comunitárias e outros agentes da sociedade civil vêm conquistando espaços de luta e diálogo com a prefeitura, produzindo filmes



documentários coletivos, contribuindo na construção e na revisão das notícias dos grandes veículos de jornalismo *online*, agindo nas audiências públicas, conselhos e junto ao Ministério Público, questionando decisões que privilegiam um determinado grupo, em detrimento do bem comum<sup>8</sup>.

Esse contexto sócio-histórico é evidenciado quando somos levados a observar nas cenas o horizonte de prédios que nos impede de ver o mar ou o pôr-do-sol; ou quando vemos os apartamentos diferentes percorridos por João, que é corretor de imóveis, ao oferecê-los aos seus clientes. Quando acompanhamos o caminhar dos seguranças pelas ruas, nos deparamos com o paredão de muros e cercas eletrificadas que separam o espaço público do privado; a rua, da propriedade; sem contar as inúmeras cenas em que os moradores são vistos atrás das grades que protegem as portas e janelas.

Tal problemática é cristalizada em belos enquadramentos nos quais vemos contrastar os corpos dos personagens em primeiro plano, com os enormes prédios ao fundo. Procedimento semelhante é visto no documentário *Av. Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), que também se passa na capital. Numa cena, um pescador é visto remendando sua rede, com o conjunto habitacional ao fundo, distante do mar.

O barco e os arranha-céus, a rede do pescador e o conjunto habitacional, o “Teimososa” e o “Formosa”. Uma política da imagem que forja e apresenta um território tentando entender o que se inventa com ele e da qual, certamente, a opressão não está excluída. (MIGLIORIN, 2010, p. 53)

Em *O som ao redor*, os arranha-céus surgem em vários momentos às bordas do quadro pressionando as figuras humanas que ocupam o centro. A opção de composição de quadro sugere a dimensão de opressão das grandes construções

---

8. Dentre as iniciativas da sociedade civil em Recife, destacamos o Projeto Torres Gêmeas, que em 2011 realizou um documentário coletivo sobre a obra que se sobrepôs contra a legislação ambiental e patrimonial na cidade, instituindo uma outra maneira de considerar a autoria no filme [disponível em [www.projetotorresgemeas.wordpress.com](http://www.projetotorresgemeas.wordpress.com). Último acesso em 16/02/2013]; o grupo Direitos Urbanos do Recife, articulado no Facebook, que articula redes em prol da diversidade nos espaços públicos na cidade, entre outros.



de concreto, infinitamente maiores e numerosas, em contraste com a fragilidade dos pequenos corpos, de carne e osso.

Do terraço de um prédio, João mira a cidade. A câmera faz um *zoom* em um conjunto de casas pobres espremidas entre as construções de grande porte que crescem verticalmente em seu entorno. O que essa câmera procura? Ao mesmo tempo em que tal movimento de lentes permite ver em detalhe as distintas construções que compõem a paisagem, explicita a tensão ali colocada lado a lado. A dimensão de exclusão daquela população pobre, que passa por inúmeros processos de invisibilização, é materializada nesse gesto de aproximação, como se o filme tentasse dar a ver aqueles que os muros altos e as grades tentam a todo tempo evitar. Ele faz ver os pobres, aqueles sobre os quais recai o estigma do marginal, que representa o risco, a ameaça, aquele a quem se deve temer e manter à distância.

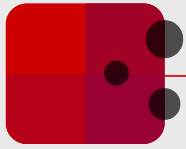
Se os personagens de certa forma compõem certo estado de coisas - a ordem social - não seria de todo arriscado afirmar que parte da tensão que os personagens parecem carregar esteja em consonância com certa experiência de opressão diante do crescimento urbano. Como ensina Guattari (1992), a cidade é uma supermáquina produtora de subjetividades individuais e coletivas. “A cidade produz o destino da humanidade: suas promoções assim como suas segregações, a formação de suas elites, o futuro da inovação social, da criação em todos os domínios” (GUATTARI, 1992, p. 173). Em um momento forte do filme, a filha de Bia, sonha com a invasão de sua casa, por um, dois, dezenas de jovens negros, de boné, como dita o estereótipo do marginal. Pela maneira como os invasores entram na casa saltando o muro e procurando alguma coisa no quintal, somos instigadas a imaginá-los assaltantes. No sonho, a menina se vê acordando com o barulho que vai se tornando cada vez mais intenso, insuportável, ao mesmo tempo em que ela busca seus familiares, que não estão mais dormindo em seus leitos. No sonho, a criança está só, sem amparos, diante da ameaça e risco iminentes. Tudo se passa como se, no sonho, ela elaborasse subjetivamente o medo e as tensões presentes na vida social.



O progresso, que foi outrora a mais extrema expressão de um otimismo radical, promessa de felicidade universal e eterna, cedeu o seu lugar ao pólo oposto, anti-utópico e fatalista, das previsões: hoje em dia, representa a ameaça de uma evolução impiedosa e inevitável, que não pressagia paz nem tranquilidade, mas crises e tensões contínuas, ao mesmo tempo que não consente um tempo de repouso (...). Em lugar de grandes esperanças e sonhos dourados, o progresso suscita noites de insônia, semeadas de pesadelos, em que nos vemos ficar para trás. (BAUMAN, 2006, p. 50)

Mas será que só há lugar na cidade para o medo e a insegurança? Embora esta seja a tônica do filme, em alguns momentos breves, entrevemos outra possibilidade. O personagem Anco, o tio de João, mora na única casa da rua que ainda resiste ao modelo da segurança residencial e tem os portões baixos, mas, sem abrir mão de ao menos uma câmera de vigilância. Ele abre o pequeno portão, sai de casa, olha para o lado direito e a imagem que vemos é uma lembrança do personagem: uma fotografia da rua trinta anos antes, onde todas as casas têm muros baixos e carros coloridos estacionados em suas frentes, muitas árvores e um pouco de poeira de terra sob a luz do sol, que saltava dos paralelepípedos. Outros ares e outros os sons, como os de passarinhos. A imagem deste outro tempo surge no filme de forma muito breve, alguns segundos fixados no instantâneo, mas nos permite ver um outro mundo possível, com certa nostalgia dos tempos de outrora. A lembrança do personagem contrasta com o cotidiano vivido na vizinhança, como vemos na cena em que Bia e seus filhos, ocupantes de um carro com vidros fechados pelo uso do ar condicionado, nem escutam o estouro que causam de uma bola, ao passar por cima dela, ao sair da garagem, de marcha ré. O fato imperceptível para quem estava dentro do carro obrigou as crianças que estavam na rua a irem jogar *videogames* em suas casas, isolados do convívio social.

Outra cena, no qual um passado impregnado de afetos é trazido à baila é a visita de João e Sofia a casa em que ela viveu, sobre a qual ela afirma que poderia “desenhar de olhos fechados”. Logo depois da mãe falecer, a personagem foi viver com os tios e primos na casa abandonada que será demolida para dar lugar



a um prédio de 21 andares. A câmera, após revelar uma cadeira quebrada dentro da piscina, enquadra a conversa dos dois, apanhados de costas. (FIG.1). De novo, ao fundo, os prédios enormes tomando conta da paisagem.



FIGURA 1: João e Sofia à beira da piscina em *O som ao redor*

Quando entram na casa, Sofia encontra e apresenta o seu quarto para João, dizendo onde era a cama, fita o armário embutido desgastado pelo tempo e busca algo no alto. Ela pede para que João a levante no colo, e no gesto terno de ampará-la, ele a suspende até lá, o que acompanhamos por uma série de planos curtos, mostrando os detalhes da comunhão de seus corpos. Sofia tateia as estrelinhas fosforescentes coladas por ela no teto anos atrás. Mas, já não brilham no escuro, pois estão cobertas por uma camada de tinta branca. A câmera acompanha a moça tocar o teto com as pontas dos dedos, procurando alcançar uma lembrança, conexão afetiva, marca que ainda resta naquela casa, de sua passagem anterior por ali.

#### 4. O papel do som na construção do medo

*O som ao redor* problematiza a cidade enquanto espaço comum partilhado, permeado pelo dissenso, pelo conflito, pela tensão. Do ponto de vista temático, o filme retrata situações cotidianas, que poderiam acontecer em qualquer lugar.



No entanto, o tratamento dado às imagens e sons provoca um sentimento persistente de mal-estar e de urgência – semelhante aos filmes de horror. Citando Norma Lazo, Mariana Souto explica que “o horror está associado ao assombro e ao suspense, enquanto o terror é basicamente espanto em sua forma mais elementar” (SOUTO, 2012, p. 51). A autora opta pelo termo horror tendo em vista a elaboração narrativa e imagética de *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), que aposta na evocação psicológica de um estado de tensão e temor. Acreditamos que é este também o caso de *O som ao redor*.

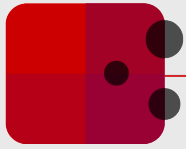
Como explicou João Luiz Vieira acerca de filmes anteriores do diretor:

O cinema do medo praticado por Kleber Mendonça Filho talvez possa ser mais bem compreendido não só enquanto fábula social transparente mas também como investigação sobre a natureza de nossa própria maneira convencional de olhar, ou seja, uma investigação que possa nos levar a ver e a entender o que está por baixo da superfície de nós mesmos e de nosso mundo, de forma a se chegar a um estado diferenciado de consciência e ação (VIEIRA, 2006, p. 153).

Se existe em nossa sociedade um mal-estar generalizado e certa descrença no espaço público, tido no mais das vezes como lugar da ameaça e da violência, o filme parece jogar com as expectativas e programações do espectador. Acreditamos que a construção desse medo generalizado, no filme, se deve em grande medida ao papel fundamental concedido ao som. Em entrevista ao jornal Estado de Minas, o diretor comenta:

Numa determinada cena, por exemplo, vemos a dona de casa (Maeve Jinkings) no quarto, sozinha, olhando o espelho, e ao mesmo tempo podemos escutar uma discussão feita ao telefone entre uma garota e um provável namorado. Quisemos transmitir a ideia de que as coisas aconteciam no primeiro plano do filme, mas outras pessoas, outras situações estavam presentes ali perto. Buscamos esse efeito pelo som: ele é uma prova de vida, e é um elemento mal-educado, que entra pela janela e o incomoda. (MENDONÇA FILHO, 2013, p. 4).





Em vários momentos, uma situação se passa no ambiente doméstico, mas sobrepostos, ouvimos ruídos de máquinas de obras (martelos, serralheiras, escavadeiras talvez), apontando para a um espaço externo em constante mudança. O som do filme muitas vezes remete o espectador a algo que não é visto em campo, mas que diz do seu entorno, do que se passa ao redor. Trata-se de um procedimento “corriqueiro no cinema contemporâneo, embora sutil, mas que reflete o aumento da intensidade dos ruídos aos quais o indivíduo é exposto nas grandes cidades e a invasão desses ruídos ao ambiente privado” (COSTA, 2010, p. 102)<sup>9</sup>. O som amplia e complexifica aquele espaço visualmente dado, uma vez que traz consigo a possibilidade de que elementos novos possam vir, subitamente, adentrar o quadro. O latido do cão do vizinho que tanto incomoda a personagem Bia, em vários momentos vem se sobrepor aos outros sons. E é por meio do som que ela revida o incômodo causado pelo cão, seja com o ruído do aspirador de pó, provisoriamente colocado na janela, enquanto ela fuma um “baseado”; seja com o aparelho importado *bark free*<sup>10</sup>; seja com a bomba que estoura na última cena do filme, produzindo um ruído que em muito se assemelha ao estampido de um tiro<sup>11</sup>. Nesses casos, é notável como o som alcança um estatuto de arma, que serve para a autodefesa na mesma medida em que agride, causa sofrimento ao outro.

---

9. Tal recurso é usado também em *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanski, 2000), *Crime delicado* (Beto Brant, 2005) e *Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007), para citar alguns exemplos. Contudo, Costa destaca que em certos filmes, “a presença e a função narrativa dos sons ambientes podem chamar mais a atenção do que o fazem rotineiramente” (COSTA, 2010, p. 102). É o que ocorre no filme que aqui analisamos.

10. Trata-se de um dispositivo que emite sinais sonoros uma frequência superior àquelas que o ouvido humano é capaz de perceber, mas que são percebidos pelos cães, causando-lhe um incômodo forte o suficiente para inibi-los de latirem.

11. Tal semelhança é uma fabricação do filme, muito frequente no cinema contemporâneo. Embora o estampido de um tiro produza frequências predominantemente agudas, de um modo geral, os filmes tendem a reforçar as frequências graves, por vezes utilizando o sistema *subwoofer* das salas de cinema, que permitem que sons graves imperceptíveis para o ouvido sejam sentidos corporalmente (fazendo o peito vibrar ou mesmo eriçando os pêlos dos braços). Trata-se de uma estratégia associada muitas vezes ao que se chama hiper-realismo, que busca a “hiperamplificação perceptiva do objeto”, um jogo no qual “o registro sonoro se apresenta como mais fiel à realidade do que a própria realidade”, uma espécie de “cópia mais perfeita que o original” (CAPELLER apud COSTA, 2010, p. 101). Em *O som ao redor*, os graves são enfatizados de forma reiterada, quando ouvimos as bombas, quando a bola estoura, quando os carros colidem, e até quando entra a música. É por isso que nós espectadores percebemos o som da bomba e do tiro como sendo semelhantes, embora se tratem de sons com qualidades muito diferentes.

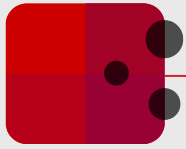


Sobre o uso do som no filme *Trabalhar cansa*, ficção recente que também conjuga elementos realistas com outros que poderiam ser associados aos filmes de horror, Mariana Souto escreve:

Se, em alguns momentos, nada de significativo acontece na imagem, o uso quase sempre angustiante do som atua como potencializador das tensões, deixando o espectador em estado de alerta. Alguns elementos sonoros, no entanto, têm efeitos cômicos sutis, como o clique da câmera fotográfica na agência de trabalho, o estouro de um balão; humor, entretanto, quase sempre acompanhado de uma sensação de embaraço. O suspense e o humor concorrem, em todo o filme, para a instalação de uma atmosfera generalizada de constrangimento. (SOUTO, 2012, p. 46)

Entretanto, se em *Trabalhar cansa*, existe na narrativa, elementos que poderiam ser associados a algo de sobrenatural (no caso, uma espécie de lobisomem cravado na parede do mercado onde trabalha a protagonista do filme), é curiosa a maneira como *O som ao redor* retrata apenas situações banais, que poderiam acontecer no dia-a-dia. Em determinada sequência, Francisco acorda no meio da noite e caminha em meio à rua deserta. Inicialmente, o espectador tem a impressão de que se trata de uma espécie de sonambulismo. O filme joga com o imaginário de que à noite, com pouca iluminação e sem movimento, as ruas se tornam espaços perigosos. Os ataques graves e intensos que marcavam a pulsação na sequência inicial do filme voltam a soar. A cena prossegue e logo o espectador descobre que Francisco vai em direção à praia. A câmera mostra didaticamente a placa que indica “Perigo: área sujeita a ataque de tubarão”, no momento mesmo em que Francisco se lança ao mar. O perigo da noite, do mar bravo, dos tubarões reforça o medo e a dúvida: seria suicídio? Mas nada de mal acontece ao personagem, a despeito da perturbadora trilha sonora, que retorna para casa, depois de seu banho de mar noturno, na mesma tranquilidade com que saíra observado pelos vigilantes.

Rodrigo Carreiro (2011) traça algumas recorrências de estilo, no que diz respeito ao som no cinema de horror. Gritos apavorados das vítimas, vozes graves



e de textura mais gutural dos agressores, *leitmotiv*<sup>12</sup> assinalando a presença de um monstro (por exemplo) sem a necessidade de mostrá-lo ou um efeito sonoro utilizado de modo a motivar o susto do espectador (normalmente graças à sincronização de um elemento visual novo e um som bem mais forte do que os sons que se ouvia até então - como um grito ou acorde dissonante, por exemplo) são alguns desses padrões. Parece, contudo, que não é daí que *O som ao redor* extrai sua força, até pelo fato de que este filme não se vale dessa dicotomia explícita entre vítimas e agressores, nem pretende fazer com que o espectador experimente “um sentimento de rejeição ou repugnância em relação a algum ser, fenômeno ou experiência” ao assistir a um filme de horror, como defenderia Noël Carroll (CARREIRO, 2011, p. 43)<sup>13</sup>. *O som ao redor* se aproxima do horror sem, no entanto, se “filiar” ao gênero<sup>14</sup>. Nele, nada de extraordinário irrompe o cotidiano dos personagens. O medo existe no filme como uma presença, uma atmosfera, mas não como um problema concreto diante do qual os personagens são confrontados: o filme instaura o medo, mas não cria condições para o seu apaziguamento. Em uma sequência bastante emblemática, o casal João e Sofia viaja para a cidade de Bonito, no interior de Pernambuco, local onde Francisco possui suas terras. O casal visita a senzala do grande casarão e as ruínas do velho engenho. Após um longo passeio a pé, eles percorrem os escombros de um cinema, enquanto ouvimos a trilha sonora de um filme de horror, seguidas de gritos apavorados (espécie de comentário irônico que o próprio filme lança, reconhecendo sua possível associação ao cinema de horror). Em determinado momento da viagem, João, Sofia e Francisco se banham em uma cachoeira. A

---

12. Termo de origem alemã, *leitmotiv* designa um “motivo principal”, condutor, como um motivo musical que aparece de forma recorrente em um filme, sempre associado a um mesmo personagem, por exemplo. “Conceito de Richard Wagner, criado no século XIX, e que consiste em associar determinado som, musical ou não, a um personagem (ou grupo), sentimento ou situação dramática” (CARREIRO, 2011, p. 48).

13. Cf. CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Editora Papyrus, 1999.

14. Conforme Rodrigo Carreiro sinaliza: “Como todo gênero cinematográfico, o horror possui fronteiras elásticas, e muitos filmes se posicionam nesse lugar indefinível, produzindo alguma confusão a respeito do pertencimento ou não ao gênero” (CARREIRO, 2011, p. 44). Também por esse motivo, falamos aqui em *aproximações* em vez de associar o filme de forma categórica a uma classificação ou rótulo.



câmera filma os personagens de frente, permitindo-nos ver sua expressão sob o impacto da água (FIG.2). A câmera reenquadra João, em primeiro plano, e subitamente a água cristalina ganha coloração avermelhada (FIG.3). O que antes se configurava como um banho de cachoeira se transforma em um estranhíssimo (e metafórico) banho de sangue. Contudo, esse sangue que jorra é visto apenas por nós espectadores e não corresponde a algo que pudesse alterar o curso das ações dos personagens.

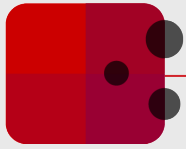


FIGURA 2 - Banho de cachoeira em *O som ao redor*.



FIGURA 3 - Banho de sangue em *O som ao redor*.

O único momento em que realmente o filme dá indícios de que algo de concreto e terrível pode ocorrer é na sequência final, na qual Clodoaldo é chamado para uma conversa na casa de Francisco. Ele vai acompanhado de seu irmão e recebe a proposta de fazer a segurança pessoal do velho fazendeiro. Enquanto os dois



se dirigem para a casa de Francisco, ouvimos novamente aquele som grave e intenso que marca uma pulsação e anuncia que algo ruim pode vir a acontecer. O motivo da conversa é que Francisco estava temeroso porque um de seus capatazes, homem de confiança de muitos anos de nome Reginaldo, havia sido assassinado – e ele acredita que alguém ligado ao crime, poderia vir procurá-lo. Ao ser indagado por Clodoaldo sobre qual a sua relação com assassinato, o velho desconversa, se esquivava. O que o Francisco não esperava – nem nós, espectadores – é que Clodoaldo e seu irmão estavam ali justamente para um acerto de contas do passado, quando seu pai foi morto, por causa de uma cerca que fazia a delimitação de terras com as de Francisco. O conflito não é de todo esclarecido, mas logo somos reportados às fotografias que abriram o filme e ao sangue na sequência da cachoeira. Não vemos o desfecho desse encontro, mas sabemos que não é possível sair daquela situação incólume. Se há alguma troca de tiros entre eles, os estampidos serão abafados pelo estouro das bombas acesas por Bia e seus filhos na cena que encerrará o filme.

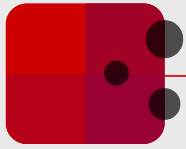
Embora os personagens vivam num estado de permanente tensão (quase não sorriem, estão sempre sérios, apreensivos)<sup>15</sup>, acreditamos que o filme convoca especialmente o temor do espectador. O filme desperta o medo que o espectador conhece a partir da experiência de outros filmes – como os de horror – e dos perigos da vida nos grandes centros urbanos, cotidianamente reiterados nos programas televisivos e outros produtos jornalísticos. Contudo, por se tratar de um medo em relação a algo que não se concretiza na tela – que não se resolve, à exceção do acerto de contas –, o espectador permanece, do início ao fim, em estado de alerta. Ao final da sessão, o espectador não é reconfortado. Nesse sentido, concordamos com João Luiz Vieira (2006, 2007), que afirma que determinados filmes, quando feitos com competência, seduzem o espectador

---

15. De todos os personagens, Bia é talvez a que melhor encarna essa tensão, não apenas pelo estresse causado pelo latido do cão do vizinho, mas também por se desdobrar nas múltiplas atividades de mãe, dona de casa, esposa. Em um dos momentos em que ela busca um pouco de alívio, ela escuta em altíssimo volume a canção *A crazy little thing called love*, da banda britânica *Queen*, e entoava o verso: “*I gotta be cool relax... get hip!*” [Eu tenho que me tranquilizar... relaxar..].



para além do medo, permitindo-lhes certo distanciamento estético: “diante dos níveis insuportáveis de insegurança e dos crescentes índices de criminalidade sob todas as formas, o cinema acaba oferecendo ainda uma forma “segura” de lidar com o medo” (VIEIRA, 2006, p. 150). Acreditamos que *O som ao redor* permite que a nossa experiência do medo aflore e, paralelamente, oferece-nos a oportunidade de lançar um olhar renovado (e crítico) sobre as cidades ao nosso redor e seus conflitos e dissensos, tantas vezes silenciados.



## Referências

BAUMAN, Zygmund. *Confiança e Medo na Cidade*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

BRASIL, André. Apresentação. *Devires - Revista de Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, v.7, n.2, p. 07-10, jul/dez.2010.

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. *Ciberlegenda - Revista do Programa de Pos-Graduação em Comunicação - UFF*, v.1, n.24, 2011. p. 43-53.

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

COSTA, Fernando Moraes. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? *LOGOS 32 - Comunicação e Audiovisual*. Ano 17, Nº01, 1º semestre 2010. p. 94-106.

DELMANTO, Júlio. Recife e a reinvenção do cinema político. *Revista Fórum*. 02/05/2013. Disponível em: <http://revistaforum.com.br/blog/2013/05/recife-e-a-reinvencao-do-cinema-politico/>. Último acesso em: 08 jul. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GUATTARI, Félix. Restauração da cidade subjetiva. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 167-179.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane. S.; GUIMARÃES, Victor. *Mise-en-scène e experiência estética: o trabalho do espectador em Afalta que me faz*. Texto apresentado no GT Comunicação e Experiência Estética do XXI Encontro da Compós –Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora - MG, 12 a 15 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.compos.org.br>. Último acesso em: 16 jan. 2013.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JÚNIOR, Luís Soares. “O som ao redor, de Kleber Mendonça Filho (Brasil, 2012)”. *Revista Cinética*. Outubro de 2012. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/osomaoredor.htm>. Último acesso em: 13 jan. 2013.



MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. *Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência*. Texto apresentado no GT Comunicação e Experiência Estética do XXI Encontro da Compós – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora - MG, 12 a 15 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.compos.org.br>. Último acesso em: 16 jan. 2013.

MELO, Jamildo. O som ao redor: Tudo por causa de tantas cercas. *Portal Uol*. Blog do Jamildo. 18 jan. 2013. Disponível em: [http://jc3.uol.com.br/blogs/blogjamildo/canais/noticias/2013/01/18/o\\_som\\_ao\\_redor\\_tudo\\_por\\_causa\\_de\\_tantas\\_cercas\\_144614.php?utm\\_source=twitterfeed&utm\\_medium=twitter](http://jc3.uol.com.br/blogs/blogjamildo/canais/noticias/2013/01/18/o_som_ao_redor_tudo_por_causa_de_tantas_cercas_144614.php?utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter). Acesso em 08 jul. 2013.

MENDONÇA FILHO, Kléber. Os personagens não baixam a cabeça. Entrevista concedida a Marcelo Miranda. *Jornal Estado de Minas*, Caderno Cultura, 13 de Janeiro de 2013, p. 4.

MIGLIORIN, Cezar. “Da possibilidade de uma imagem crítica”. *Devires - Revista de Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, v.7, n.2, p. 38-55, jul/dez.2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed.34, 1996.

\_\_\_\_\_. “Do medo ao terror”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo / Edições Sesc SP, 2007. p. 53-71.

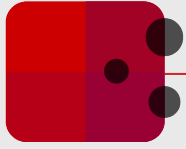
\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. A estética como política. *Devires - Revista de Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, v.7, n.2, p. 14-36, jul/dez.2010.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos. *Cadernos do PPG//AUFAUFBA*, número especial Resistência em Espaços Opacos. Salvador: Editora UFBA, 2007.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média brasileira? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. In: *Revista Contracampo*, nº25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. p. 43-60. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/293/123>. Último acesso em: 20 jan. 2013.





VIEIRA, João Luiz. Terror e medo no Recife. *Recine* – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, ano 3, número 3, Rio de Janeiro, 2006. p. 150-153.

VIEIRA, João Luiz. A construção do medo no cinema. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Ensaio sobre o Medo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo / Edições Sesc SP, 2007. p. 225-252.

## Referências filmográficas:

*O som ao redor*. Acessível em: <http://www.osomaoredor.com.br/fotos>. Acesso em 20 jan. 2013.