

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Poéticas e signos alegóricos em *O som ao redor*

Wendell Marcel Alves da Costa¹

¹ Doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo. Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Cientista Social pela UFRN. Associado da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Sociedade Brasileira de Sociologia e Associação Brasileira de Antropologia. Integrante do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: imagem, cultura e representação (CNPQ).
email: marcell.wendell@hotmail.com

**Resumo:**

Este trabalho discute enclaves fortificados, espaço urbano e memórias por poéticas e signos alegóricos na obra cinematográfica *O som ao redor*. Por meio da fenomenologia, do imaginário e da imaginação, discuto a imagem fílmica e o discurso social fabricado no filme pernambucano da pós-retomada. O filme utiliza do imaginário fílmico e dos signos alegóricos para interpretar estruturas sociais e o contexto histórico em que as relações sociais urbanas acontecem nos âmbitos privados e públicos reificando narrativas de dominação, controle e violência simbólica na sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Poéticas; Signos alegóricos; Espaço urbano; *O som ao redor*.

Abstract:

This work discusses fortified enclaves, urban space and memories of poetic and allegorical signs in the cinematographic work *Neighbouring Sounds*. Through phenomenology, imaginary and imagination, I discuss the filmic image and the social discourse fabricated in the Pernambuco post-resumption film. The film uses filmic imagery and allegorical signs to interpret social structures and the historical context in which urban social relations take place in private and public spheres, reifying narratives of domination, control and symbolic violence in contemporary Brazilian society.

Key words: Poetics; Allegorical signs; Urban space; *Neighbouring Sounds*.



Introdução

O objeto de pesquisa deste artigo são os filmes pernambucanos da pós-retomada – em seus vieses políticos, simbólicos e sociais. A proposta é conceber uma análise socio-antropológica de envergadura filosófica dos enclaves fortificados, espaço urbano e memórias na obra *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), tendo por base conceitos de imaginação simbólica (DURAND, 1993), espaços poéticos (BACHELARD, 1985, 1988, 1993), signos alegóricos (DURAND, 1997), imaginário e a teorização da cidade imaginária (CERTEAU, 2014; PESAVENTO, 2017; SILVA, 2014; ROCHA e ECKERT, 2004). Resgatar essas abordagens teóricas é colocar em destaque a poética e os signos alegóricos como elementos essenciais de produção de expressão simbólicos e sociais, como têm feito há séculos as artes.

O som ao redor lança luz sobre o lado fenomenológico da reestruturação urbana do Recife, das heranças coloniais, das imagens amadas que estão guardadas dentro dos espaços afetivos da casa (BACHELARD, 1993), que, por vezes, estão em contraposição aos espaços da rua. Na prática, partindo das imagens fílmicas é possível relacionar como a cidade – em suas dimensões oníricas da casa, rua, apartamento, condomínio, espaços abertos e fechados, públicos e privados, remetendo a Bachelard (1993) e Durand (1993, 1997) – é estruturada por noções imaginárias da vida social.

Este artigo é parte da minha dissertação de mestrado em Antropologia Social defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. O texto aqui publicado foi revisto e atualizado a partir de um dos capítulos da dissertação. Pesquisar Cinema, Ciências Sociais e Cidade por um viés socio-antropológico de envergadura filosófica é o caminho adotado para elaborar interpretações e sentidos sobre os modos de conhecimento e de expressão simbólicos e sociais que são filmes de ficção. Nesse contexto, recorro a analisar e interpretar filmes de ficção através das imagens poéticas e dos signos alegóricos que representam uma perspectiva cultural sobre a realidade social imaginada, sonhada e vivida nos filmes, ao passo em que coloco em destaque a potência imaginária do filme de ficção como objeto de estudo nas Ciências Sociais.

Assim, a metodologia multidisciplinar e transdisciplinar envolve análises e interpretações das imagens fílmicas, visto que sendo o cinema uma realização coletiva, imaginária e comercial são necessários diferentes olhares e chaves de leitura para cercar o objeto que é o cinema de ficção. Para efeito de análise e interpretação do material fílmico, aconselho partir, ao mesmo tempo, para as imagens e o discurso fílmicos e os conceitos que dotam o referencial teórico. Toda e qualquer análise e interpretação fílmica deve privilegiar os filmes como componentes de investigação científica.



O centro do debate é questionar sobre a fabricação e representação de ideias sobre questões sociais estruturais nas cidades brasileiras, como as relações sociais na cidade, a reestruturação urbana, a verticalização da cidade e a especulação imobiliária, a violência e o cotidiano como fenômenos que se penetram, as memórias individuais e coletivas em espaços “comuns” e privados, as casas e as ruas como espaços dicotômicos e complementares da vida cotidiana urbana. Como *O som ao redor* imagina essas questões a partir de histórias de personagens arquetípicos da sociedade brasileira?

No primeiro momento apresento uma discussão introdutória do contexto histórico da pós-retomada no cinema pernambucano, os movimentos, as pessoas e os filmes que deram abertura para a cinematografia recente no estado e, no mesmo caminho, no país. Um ponto a se destacar é a diferenciação política e simbólica do cinema pernambucano do cinema produzido no Rio de Janeiro e São Paulo. O cinema da pós-retomada pernambucana constitui modos de pensar e modos de produzir poéticas e signos alegóricos em filmes urbanos. No segundo momento do artigo problematizo *O som ao redor* e a fenomenologia dos enclaves fortificados, espaço urbano e memórias por poéticas e signos alegóricos.

A política da pós-retomada no cinema pernambucano

O recomeço na produção cinematográfica pernambucana se deu na década de 1980. Partindo da concepção de projetos comuns na área do audiovisual, nomes como os dos diretores(as) e roteiristas Adelina Pontual, Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Hilton Lacerda, Paulo Caldas e Samuel Holanda organizaram câmbios em torno da produção cinematográfica local, num movimento que se estendeu até meados da década seguinte. Desde esse período já pode ser conferido o movimento de fazer e pensar filmes por jovens universitários: a chamada “brodagem” no cinema feito por amigos.

Motivados principalmente por um sentimento de pertencimento identitário e regional voltados para a cinefilia, os artistas produziram curtas-metragens sobre Recife e região com o intuito de desenvolver discussões no seio artístico pernambucano. Na visão de Amanda Mansur Nogueira, o elemento marcante da “brodagem” no movimento de retomada no cinema pernambucano funciona “como um jogo de reciprocidades e interesses pessoais no qual estão envolvidos diversos grupos: os jornalistas, os músicos, os profissionais técnicos, as produtoras, colaboradores. Por se tratar de um estado de periferia da produção cinematográfica do país”, ou seja, “em um esquema de produção de baixo orçamento, os laços de interesses pessoais são necessários para a concretização dos projetos” (2009: 52-53). É possível considerar a influência do ciclo de



cinema pernambucano (FIGUEIRÔA, 2000) nas mentalidades dos diretores(as) supracitados, uma necessidade anterior de perpetrar imagens e olhares sobre as questões sociais e políticas originadas nas imediações imaginárias de filmes como *Jurando vingar* (Luiz de França da Rosa Torreão, 1925) e *O Destino das Rosas* (Luiz de França da Rosa Torreão, 1930), do cineasta pioneiro Ary Severo, um dos fundadores da Aurora Filmes².

Com o fim da companhia estatal EMBRAFILME no começo da década de 1990, importante instituição pública de fomento à produção artística nacional, o cinema brasileiro sofreu diminuição na produção de filmes relevantes para o cenário artístico-cultural. Mas com a implementação das leis Rouanet e do Audiovisual, o cinema brasileiro tomou um novo fôlego com o lançamento de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1996), rompante estético, socio-histórico e alegórico da cultura nacional. Em Pernambuco foi aprovada a Lei nº 11.005, dando origem ao Sistema de Incentivo à Cultura. Essa medida possibilitou os investimentos na produção de filmes maiores, de média e longa-metragem, como foi o caso daquele que é considerado o representante da retomada pernambucana: *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997), filme que traduz a “brodagem” no audiovisual do estado – ações conjuntas de músicos (incluindo aí a contribuição na trilha sonora feita por Chico Science e Nação Zumbi), escritores, roteiristas, diretores, diretores de arte, fotógrafos, editores.

Logo, “uma característica marcante da Retomada do cinema no Brasil foi a proliferação das linguagens fílmicas que refletiam aspirações regionais. O ponto de partida e de chegada do cinema da Retomada produzido em Pernambuco começa com uma estrutura de sentimento” (SILVA; SANTANA, 2016: 224). Como resultado da organização fílmica entre amigos, a retomada se institui como momento de realização de filmes. “A presença do personagem estrangeiro, referência ao cinema, a representação moderna (ou pop) da paisagem arcaica do sertão, a aproximação deste cinema em relação ao urbano etc.” são figuras e temas imaginários recorrentes na estrutura simbólica das obras, progredindo esteticamente a um estilo de grupo bem desenhado e difundido no cinema pernambucano (NOGUEIRA, 2009: 60). Claro, tratando-se de paradigmas de imagens voltadas para o cinema regionalista e autoral do centro-oeste e sudeste do país.

A “brodagem” no cinema pernambucano até hoje evidenciada em filmes de ficção e documentário cooperou para lançar filmes emblemáticos sobre a cidade formadora de corporalidades, imaginações, sentimentos, desejos, medos, corrosões,

² Algumas informações deste parágrafo foram retiradas do site da Cinemateca Pernambucana, na seção biografias e diretores. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/>. Acesso em 05 de junho de 2019.



ruínas, felicidades e violências. É perceptível a permanência de fotógrafos, roteiristas, atores/atrizes e diretores(as) na ficha técnica de filmes recifenses. De uma certa maneira, a retomada do cinema pernambucano serviu como momento para que os artistas da área pudessem se organizar e se profissionalizar, desenhar individualmente e coletivamente seus interesses, anseios e vontades.

A organização e a profissionalização – entra aqui a participação da UFPE e dos cursos de Comunicação, Design, Filosofia, entre outros – aconteciam simultaneamente a um intenso processo de reestruturação urbana que fazia do Recife o lugar das ruínas e da perda das memórias. Cidade verticalizada, pessoas trancadas em suas casas/condomínios, medo e insegurança, movimentos migratórios do sertão/cidade, novo governo no poder em 2002, campanhas eleitorais acirradas, especulação imobiliária, empreendimentos de engenharia de grande capital, conflitos de poder, cidade em transformação, cercado por todo um imaginário de moradia e de viver em uma cidade litorânea do nordeste brasileiro, Recife é um lugar intenso e enigmático.

A pós-retomada vem desse cenário potente de imaginação e politização do audiovisual. A cidade do Recife foi filmada em película e digital nos filmes de Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Gabriel Mascaro, Kleber Mendonça Filho, Marcelo Pedrosa, Adelina Pontual, e muitos outros. Considerado o filme inaugural da pós-retomada, *Amigos de risco* (Daniel Bandeira, 2007) é a história de dois amigos, Nelsão e Benito, que têm suas vidas mudadas com a volta a Recife de um antigo amigo, Joca. O filme original foi extraviado por uma companhia aérea depois de ser exibido no Festival de Cinema de Brasília e a versão hoje disponibilizada é a reedição do material bruto do diretor. No mesmo ano Paulo Caldas lançou *Deserto feliz* (2007), história que mostra os trânsitos entre cidades da personagem Jéssica, interpretada pela atriz Nash Laila, e lança olhar poético sobre o urbano e a novidade de se viver em uma cidade grande. Nos dois filmes a cidade aparece como o local das encenações, não apenas como cenário, mas como potencial elemento temático que fundamenta a história e fomenta personagens.

No período de 2006 a 2008-2009 o cinema pernambucano se tornou palco para a produção de filmes de curta, média e longa-metragem, chegando a ser apresentado em dezenas de festivais nacionais e internacionais. Obras como *Recife frio* (Kleber Mendonça Filho, 2009) e *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009) garantiram a receptividade positiva de crítica e público ao situar seus filmes nas temáticas urbanas das relações de poder, desigualdade social, cidade reestruturada, urbanismo como modo de vida, memória e classes sociais. Principalmente *Um lugar ao sol* não procurava a resposta positiva dos(as) interlocutores(as), confrontando visões e imaginários, narrativas e a compreensão histórica da realidade social com o discurso de classe



média. Esses dois filmes refletem a abordagem central que é a pós-retomada pernambucana: “a de um desejo de expressão convergindo com o *afetual* por parte do espectador” (BARROS, 2014: 188, grifo do autor).

Nos longas-metragens, filmes urbanos misturavam aspectos da periferia, do centro, da herança colonial e da repressão: *Febre do rato* (Cláudio Assis, 2011), *O som ao redor* (2012) e *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013). *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012) e *Era uma vez eu, Verônica* (Marcelo Gomes, 2012) são filmes paradigmáticos em retratar as personagens femininas e a busca por suas subjetividades e identidades. Em *Amor, plástico e barulho* (Renata Pinheiro, 2013) duas mulheres iniciam um jogo envolvente de traição, música brega e periferia urbana numa clara alegoria ao fator da vingança no cinema. No ano seguinte entrou nos cinemas o filme mais político da primeira metade da década de 2010, a alegoria política *Brasil S/A* (Marcelo Pedrosa, 2014), obra monumental que joga com símbolos, narrativas e estereótipos da identidade nacional³.

Em 2016, Kleber Mendonça Filho apresentou em Cannes seu segundo longa-metragem, *Aquarius*, concorrendo à Palma de Ouro e à categoria de melhor atriz para Sônia Braga. Em 2019, Kleber Mendonça disputou novamente a Palma de Ouro, dessa vez com o filme *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019).

Como pode ser observado, da retomada até a pós-retomada do cinema pernambucano a cidade do Recife serviu como contexto simbólico para os filmes dos(as) diretores(as). Os olhares fílmicos dirigidos à Recife fabricam imagens de transição e da desaparecimento de formas de vida (PRYSTHON, 2017), atualizam leituras sobre rupturas com regimes de visibilidade regionalistas semiestruturados no imaginário simbólico (GOMES JÚNIOR, 2018), ordenam espacialidades e temporalidades do espaço urbano para balizar a paisagem social e cinemática (COSTA, 2015). Filmes de Cláudio Assis, Kleber Mendonça Filho e Marcelo Gomes constroem olhares fílmicos sobre a poética e a subjetividade no espaço urbano, conseguem relacionar aspectos políticos, poder, periferia, centro e geográficos – o mar, os rios e as bacias – no intuito de consubstanciar suas histórias. E foi justamente desse lugar de debates e produção que Kleber Mendonça Filho filmou *O som ao redor*, um filme construído por poéticas e signos alegóricos.

³ Parte da cronologia fílmica deste parágrafo foi retirada das informações disponibilizadas no site Cinema Pernambucano. Disponível em: <http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/pagina-cronologia/linha-do-tempo>. Acesso em: 06 de junho de 2019.



Cotidiano e enclaves fortificados: a vigilância dos espaços

Escrito em 2008, filmado entre 2008 e 2010, editado e pós-produzido de 2010 a 2012, e finalmente lançado em janeiro de 2013, *O som ao redor* conta a história de uma rua em um bairro de classe média na zona sul do Recife. Este longa-metragem é acentuado no discurso político e nas questões históricas da sociedade brasileira, como o racismo e a desigualdade social que influencia o sistema patriarcal. Essa temática é centralizada no início do filme, quando são expostas fotografias de antigos sobrados, casas-grandes e rostos de pessoas. Essas imagens correspondem ao universo multiétnico que é a sociedade brasileira, que mesmo sendo diversa é socialmente desigual na base. O filme mostra como as desigualdades sociais influenciam até as coisas mais simples e cotidianas da vida comum das pessoas, perpassam as casas e chega às ruas. *O som ao redor* explora situações sociais que acontecem na rua e na casa, e como estas situações espelham a realidade social do Brasil contemporâneo.

O sistema patriarcal transvaza em si: do público ao privado, perpetua a herança colonial em níveis como da obediência servil, violência simbólica, regimes de semiescravidão nos contratos domésticos entre empregados e patrões. Essas violências cotidianas são sutis, residem nas entrelinhas dos pedidos/ordens dos patrões aos empregados. É um tipo de violência simbólica. Inclusive, o filme questiona até que ponto as pessoas negam ou afirmam o hoje desmistificado mito da democracia racial (FERNANDES, 2008). *O som ao redor* não tem pudores em representar as ressonâncias deixadas pela constituição histórica e social do Brasil, narrada por um único povo – o lusitano – em detrimento de outras narrativas – os negros e indígenas (RIBEIRO, 1995).

Antes de entrar na análise do filme quero observar o tratamento dado à iluminação. A fotografia neste filme busca retratar o cotidiano de moradores de uma cidade em reestruturação, por isso o enquadramento em espaços e paisagens desregulares – casas e prédios numa mesma rua ou avenida. Além disso, a cor é semelhante à visão humana, não há quase nenhum tratamento na imagem captada. A imagem limpa, sem filtros, traz a sensação de verossimilhança ao espectador. Com exceção das cenas noturnas em *O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho e seu diretor de fotografia Fabrício Tadeu trabalham com aproximações de câmera, *zoom-in*, movimento em *travelling*, *tilt*, foco em eixo, câmera subjetiva. Esses procedimentos aumentam a sensação de subjetividade das cenas, e a imagem sem filtro concentra a tensão nas histórias.

Figura 1 – frames do filme *O som ao redor*. Enclaves e cotidiano.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

Em *O som ao redor*, um plano-sequência tem início no estacionamento de um prédio. Uma menina anda de patins e um menino de bicicleta. Chegam até o pátio aberto, na quadra de esportes. Várias crianças brincam, correm, pulam, sendo vigiadas pelas empregadas domésticas que descansam no canto. O retrato deste plano-sequência é uma generalização da sociedade urbana contemporânea: em uma cidade, num bairro de classe média, crianças brincam num pequeno espaço comum, vigiadas por pessoas de classe inferior às delas. Lá “fora”, na rua, a realidade social é de violência, crime e urbanização. Aqui “dentro”, na casa, a realidade social é de segurança, felicidade e tranquilidade. Nesse emaranhado de realidades sociais, a Figura 1 reúne as primeiras imagens de um filme preocupado com as diferentes espacialidades e sonoridades do Recife: “fora” e “dentro”, “público” e “privado”, “rua” e “casa” são dicotomias aparentemente complementares, que em conjunto, constroem o imaginário urbano da cidade recifense.

Nos enclaves fortificados (CALDEIRA, 2000), crianças e jovens não chegam a conhecer os perigos que a rua traz. Brincar na rua é um ato de transgressão. Suas vidas são permanentemente vigiadas por pessoas de dentro de casa e de fora de casa. Há uma preocupação iminente com as pessoas desconhecidas, e um desajuste afetivo com aquelas que se conhece. Onde reside o afeto entre as pessoas na cidade socialmente apartada? Crianças e jovens se escondem entre os muros. Cada janela é a guarita da vigilância; não existe mais um lugar seguro para o sexo, a sexualidade e a falta de pudor. Os muros altos ajudam a proteger os segredos, mas as câmeras gravam as ações transgressoras.

O beijo entre dois adolescentes é atacado por quaisquer pessoas que espreitem na bifurcação entre muros (terceira imagem da Figura 1). Se a vigilância é constante, as ações para fugir da vigilância são estratégicas: encostar-se o mais próximo nos muros, vigiar a vigilância dos outros, atentar-se a qualquer barulho suspeito, não falar, não murmurar, não cuspir, não baixar a guarda. Nos enclaves fortificados os indivíduos estão presos e vigiados em suas casas/apartamentos. A narrativa da fofoca, que em grupos populares é instigada pelas relações de gênero e de poder (FONSECA, 2000), nos enclaves fortificados possui a constância da vigília para o controle: vive-se

hoje nos tempos da entrada biométrica, leitura facial, identificação da voz, o controle dos corpos.

Na Figura 1, a sequência inerva a imaginação sobre morar em um lugar que é cercado por prédios, com janelas engradeadas, com crianças e jovens que não podem estar nas ruas. Filmar crianças e jovens brincando em um local fechado mostra a situação de viver em uma sociedade onde o lazer e o divertimento são regrados e espacialmente limitados. Qualquer movimento em falso, como sair dos olhos das empregadas domésticas, as vigias, pode repercutir em uma punição pelos pais. As atividades do lazer e do divertimento estão reservadas aos espaços fechados. Em outra instância, o bairro de classe média imaginado no filme corrobora a tese de que enclaves fortificados potencializam a noção de uma cidade fechada e espacialmente dividida.

Classes sociais e espaços de poder: a casa, a rua e as grades

Uma mulher e sua filha visitam um apartamento (Figura 2). O corretor informa que dias atrás uma mulher cometeu suicídio no condomínio. É mostrada uma coroa de flores no canto do pátio, no mesmo local aonde o corpo foi encontrado. A mulher de classe média fica incomodada com o fato de o condomínio ter vivenciado este acontecimento, e pergunta ao corretor sobre a possibilidade de um desconto no imóvel. “O apartamento não é mal-assombrado”, diz o corretor. Diante disso, a mulher se recusa a ficar no apartamento e pensou até em desistir da visita depois que soube do suicídio. Por suas palavras, o acontecimento do suicídio interfere no valor do apartamento. De agora em diante, o apartamento e o condomínio estarão ligados ao suicídio da mulher - podendo a partir daí, sugiro, existir narrativas como “a mulher do pátio”, entre outras narrativas que partem do nível cultural do simbolismo (DURAND, 1993).



Figura 2 – frames do filme *O som ao redor*. Sepultura.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.



Este tipo de relação é comum. Os espaços exprimem projeções das histórias vividas no seu interior. As narrativas sobre os lugares constituem ressignificações, tornando-os profanos, sagrados ou mal-assombrados. A coroa de flores no pátio do estacionamento funciona como símbolo fúnebre, e devolve o sentimento de apatia afetivo da mulher para com o condomínio. Será que: o condomínio e o apartamento estão “infectados” pelo imaginário da morte? A coroa de flores como objeto de recordação do significado da morte e do luto é em si um espaço poético do imaginário do tempo vivido que foi ceifado. A coroa de flores, concedida como expressão de condolência no ritual da despedida, está alocada em um canto explícito da ação suicida. O imaginário da morte, mais uma vez, é acionado por símbolos fúnebres. E o local traumático “se vê assinalado pela impossibilidade de se narrar a história (quando não a reinventam). A narração da história está bloqueada pela pressão psicológica do indivíduo ou pelos tabus sociais da comunidade” (ASSMANN, 2011: 349, acréscimo nosso entre parênteses).

Em frente ao condomínio de classe média – com sala grande, quatro quartos, quarto da empregada aos fundos, quente –, uma criança brinca num condomínio de classe baixa. De repente a bola passa pelo muro que separa os dois condomínios, invadindo o pátio do prédio. A filha da mulher que visita o apartamento tenta comunicar com sinais para onde a bola foi, mas falha na comunicação. Os muros como fronteiras simbólicas de apartação social distanciam os indivíduos pertencentes a classes sociais distintas, dificultando o contato entre eles. As distâncias sociais – sendo simbólicas – estão no território urbano das cidades. Após alguns segundos do menino voltar para sua casa, a bola retorna ao condomínio de origem. Como signo alegórico, esta cena comunica que a bola não pertence ao condomínio de classe média. Se assombração existe, como diz a mulher, a bola voltou em razão das forças antagônicas das classes sociais.



Figura 3 – frames do filme *O som ao redor*. Vigilância e grades.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

O som ao redor representa situações cotidianas de famílias de classe média do Recife. No filme, os conflitos são da ordem do cotidiano: o cachorro do vizinho que late dia inteiro; a briga na rua entre duas mulheres; uma batida de trânsito no cruzamento de ruas; o roubo do aparelho de som do carro; sons e batidas de construção constantes, silenciadas no horário do almoço e a noite; entrega a domicílio de garrafão de água,



maconha e televisão; brigas entre entregadores, guardadores e vigias de carros; pessoas incomodando ao chamarem na cigarra; crianças brincando na rua; o carro passando por cima da bola; arranhão no carro de luxo da mulher que nem olha na cara. Essas situações sociais constroem a paisagem simbólica do filme acerca das relações entre classes sociais.

A fabricação imaginária da rua lida com sensações e acontecimentos da vida cotidiana, dos mais simples – como a entrega de água em casa – até os mais surpreendentes – como a batida de carros no trânsito aparentemente tranquilo. Com destaque, as situações sociais de violência comumente acontecem no âmbito da rua, como as brigas, as batidas, os roubos, o incômodo das crianças e os atropelos dos carros.

A resolução desses conflitos pelas pessoas diz muito sobre suas personalidades – por exemplo, quando a dona de casa joga um pedaço de bife com remédio de dormir para o cachorro que não para de latir. A reunião de condomínio também informa sobre as pessoas que moram em apartamentos de classe média. A decisão da demissão sobre o porteiro que dorme em serviço é discutida pelos moradores, sendo que apenas um deles defende a permanência do porteiro e o ganho dos benefícios da aposentadoria. A situação constrangedora é decidida em comum acordo com a ausência do morador João, e sem a presença do porteiro. Seu futuro é decidido por um pequeno número de pessoas. O imaginário das moralidades da classe média recifense é representado nessas microrrelações políticas.

Na rua, as casas e os apartamentos possuem dispositivos de segurança. Os condomínios residenciais são por natureza enclaves fortificados: têm porteiros que controlam a entrada e a saída de pessoas, câmeras 24h, segurança privada interna e externa, alarmes de invasão, dentro outros dispositivos. São espaços cênicos totais de entretenimento: parques, piscinas e áreas de lazer com churrasqueira. Por outro lado, a única casa da rua é um espaço poético, que preserva o sentido de morar numa casa com muro, jardim, portões e janelas sem grades. Mas a câmera de vigilância está ligada 24h, mostrando quem bate no seu portão (Figura 3).

Simbolicamente, quem bate no seu portão é Clodoaldo, que oferece o serviço de segurança privada das 19h às 7h, horário em que a rua se transforma num espaço onírico de acontecimentos. Os seguranças são vigias do medo e das mudanças da rua. Nessa abordagem mostrada no filme, o fenômeno dos enclaves fortificados vai desde os condomínios residenciais até a casas antigas que optam por muros baixos.



Figura 4: frames do filme *O som ao redor*. Trabalhadores e patrões.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

Os seguranças Clodoaldo e Fernando vão pedir a benção do “dono da rua” - seu Francisco, homem de idade, branco, que é o dono da maioria dos imóveis da rua. A posição social dos indivíduos rege a conversa. Os seguranças ouvem e obedecem. Concordando ou não, ambos aceitam respeitar seu Francisco e seu sobrinho mais novo, Dinho, o rapaz responsável pelos roubos de carro na região.

A hierarquia, o “beijar as mãos do vô”, como fala João, é uma referência direta ao filme *O poderoso chefão* (Francis Ford Coppola, 1972). Mas está em voga a hierarquia social: Francisco se dirige a Clodoaldo e não cumprimenta Fernando, um homem negro e cego. No diálogo, Clodoaldo tenta algumas vezes controlar o que Fernando diz, e o repreende quando estão no elevador. Logo, tratando-se de relações de poder, o elemento da etnia configura as relações: Francisco, o homem branco e europeu; Clodoaldo, o homem pardo e mameluco; e Fernando, o homem negro, mulato e afrodescendente. Três homens de diferentes etnias representando a construção sócio-histórica do paradigma identitário brasileiro (RIBEIRO, 1995). Essa dinâmica de relação de poder se consolida nos contatos entre personagens de classes sociais baixas e médias.

Os signos alegóricos estão dotados de poderoso arsenal simbólico sobre a realidade social que as imagens fílmicas vêm representar. Um dos momentos-chave do longa-metragem é o que se passa longe da rua onírica de Boa Viagem.

No alto do edifício Castelo de Windsor, João apresenta um apartamento para alguns clientes. O negócio está fechado. Ele recebe a ligação do seu avô Francisco, que lhe pergunta sobre os seguranças privados. O diálogo de João com o avô delinea a aproximação de classe e o distanciamento afetivo. Enquanto Francisco usa de sua autoridade em ser o “dono da rua”, um homem rico e de grande importância para aquela localidade, João é um homem simples e se relaciona respeitosamente com os seus empregados. Sua autoridade é exercida em circunstâncias específicas do cotidiano.

A câmera realiza movimentos de *zoom-in* e *zoom-out*, focando nos espaços abaixo do edifício Castelo de Windsor. A periferia é fotografada para enfatizar o contraste social. Na Figura 4, a primeira imagem mostra uma periferia, a segunda a fronteira entre



Brasília Teimosa e o Centro (com as “Torres Gêmeas”), e a terceira imagem um parafuso.

O jogo simbólico de imagens desta cena pode ser compreendido a partir de conceitos-chaves da Sociologia. Na periferia mora a classe trabalhadora, que é a mão de obra das empresas, fábricas, construtoras, todas pertencentes à classe burguesa. A classe trabalhadora não reconhece sua participação no processo produtivo, sua função é altamente alienada, e sua mão de obra é explorada. A distância entre o bairro de Brasília Teimosa e as “Torres Gêmeas” considera a distância simbólica que a alienação produz na classe trabalhadora. Ela não reconhece sua participação na construção dos prédios. Ao pegar o parafuso, João tem em suas mãos todo o poder sob a classe trabalhadora, que é a engrenagem dos meios de produção. João está no topo do Castelo de Windsor, reconhecido como um dos símbolos representativos do poder inglês no século XI. Nesta cena, o parafuso funciona como signo alegórico das instituições industriais e capitalistas da modernidade na sociedade recifense do filme (Figura 4). Esse discurso é reforçado por duas sequências que se seguem: a da casa-grande e senzala, e a da sandália de Maria.

Rituais, gestos e signos alegóricos de dominação

A intenção de Francisco é passar o comando do seu império ao seu neto João. As tentativas de aproximação afetiva são várias, e o elemento do nepotismo também está presente em *O som ao redor*. A sequência da casa-grande se desenvolve como o início do processo de ritualização de João, para aceitar sua condição de classe. O “jeitinho brasileiro” de João fornece informações de que a personagem transita entre mundos sociais discrepantes com facilidade. Na reunião de condomínio, para tratar do porteiro, chegou a defendê-lo, mas decidiu sair a tempo para ver Sofia.

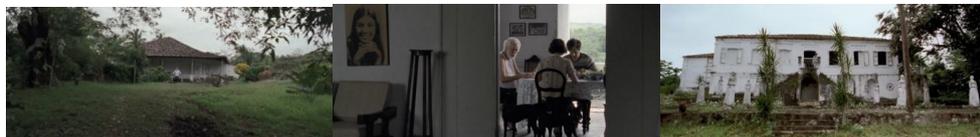


Figura 5 – frames do filme *O som ao redor*. Casa-grande & senzala.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

Na sequência mostrada na Figura 5 a poética do espaço da casa-grande e da senzala alcança processos de resignificação atuais. A visita de João e Sofia – representações do arquétipo de Romeu e Julieta – à casa de campo de Francisco é uma volta ao passado da família do corretor. Na área urbana, o engenho é uma lembrança da realidade da cidade, mas a rua é uma prolongação imaginal do passado escravocrata do Recife colonial. O apartamento de Francisco, os prédios médios e os prédios menores



são transposições imaginárias da casa-grande e da senzala, quando a arquitetura da dominação remete a posições sociais e ao status social que rege as relações de classe.

Na casa de campo, esta configuração espacial é encontrada concretamente. A casa com móveis antigos, a mesa posta, as janelas e as portas, o sótão escuro e ruidoso, o entorno da casa-grande rememoram a história da escravidão (Figura 5). João nutre-se da potência onírica do passado na presença espacial dos objetos. “O que dota determinados locais de uma força de memória especial é antes de tudo sua ligação fixa e duradoura com histórias de família” (ASSMANN, 2011: 320). A casa de campo é um espaço poético que conta a história da família de João. As ruínas de um cinema no entorno da casa de campo mostram que a história não foi esquecida, mas que as estruturas permanecem fortes na base do terreno. Patriarcalismo, nepotismo e racismo são marcações plausíveis. Como estariam presentes essas marcações? A resposta é: como assombrações nos gestos.

O som ao redor trabalha sutilmente as atitudes geradoras de representações do patriarcalismo, nepotismo e racismo na contemporaneidade como assombrações nos gestos. Bia, a dona de casa que fuma maconha escondida, representa um grupo social que com muitos esforços conseguiu “vencer na vida”. Bia é uma mulher de classe média. Suas atitudes agressivas com a empregada doméstica, o segurança da rua e os meninos que jogam bola na rua descortinam a falta de afeto em se relacionar com pessoas socialmente inferiores a ela. Clodoaldo mantém uma boa relação com seus companheiros de trabalho, mas por ser o líder do grupo e por ser pardo, usa da autoridade legitimada pela sua etnia. João é, talvez, o exemplo mais importante para referenciar o nepotismo e o patriarcalismo na sociedade recifense. Essas figuras são representações simbólicas de atores sociais que atuam na realidade social. E, por serem representações, levam consigo imaginários sociais das questões que são estruturais para compreender a constituição histórica e cultural do Brasil e do Recife na atualidade.



Figura 6 – frames do filme *O som ao redor*. Dor e sangue.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

Na casa de campo, João volta ao passado de sua família dona de engenhos. Francisco não é um homem de posses apenas por tê-los. As fotografias na sua casa na cidade e no campo remetem a uma consolidada genealogia de família dona de propriedades. A constante negativa em visitá-lo no campo pode ter motivos ligados ao



incômodo que o lugar traz para a personagem João. Ao lado de Sofia, os dois conhecem a região, caminham e se perdem entre as ruínas e a mata fechada – gritos são ouvidos.

Na cachoeira, os três se banham embaixo da água (Figura 6). É força líquida que machuca os ombros. É água purificadora e ritualística. Banhar-se na cachoeira renova o espírito genealógico esquecido de João, sua descendência de escravocratas. Na transição entre sequências a música “Boi, boi, boi, boi da cara preta, pega essa menina que tem medo de careta!” é cantada pela filha da empregada doméstica para João. O sangue jorrando da cachoeira tem nome e biografia. O cinema em ruínas mobiliza as imaginações, e a cachoeira que transvaza líquido e maleabilidade transporta os sujeitos para outras dimensões oníricas (BACHELARD, 1998). O sangue que jorra da cachoeira é a presença do passado na pregnância do imaginário simbólico: a água, líquido puro e símbolo da vida, transformada em sangue, líquido que possui vida e termina em morte.

De onde vêm os gritos do cinema? Das marcas doídas daqueles que sofreram no passado e continuam a sofrer no presente. A narrativa do “boi da cara preta” funciona como estigma e é símbolo das assombrações. João passa pelo ritual da cachoeira e agora representa um papel social historicamente passado na família. Como consequência, Romeu e Julieta terminam, e sabemos o porquê: duas classes sociais não podem se misturar. Se pensar a casa-grande como local honorífico, é algo que foi “reavivado pela recordação”, marcando uma descontinuidade - “aqui ainda está presente algo que sinaliza, em primeira linha, o fato de já haver passado” (ASSMANN, 2011: 329). Nesse contexto simbólico e onírico, a instituição casa-grande foi transplantada para a cidade.

A violência da cena da cachoeira é simbólica. Todas as anotações estão escondidas nos objetos e líquidos ao redor: os móveis da casa de campo, o sótão, as ruínas do cinema, os gritos, a cachoeira e os líquidos puros e profanos. Se colocar cada um desses elementos em conjunto, temos uma paisagem simbólica social a-histórica, fluída e marcada por acontecimentos passados e futuros. O filme aqui analisado não se conforma em tratar do presente em seu efeito uniforme e estanque.

Os tempos espaciais são corridos na existência dos indivíduos e dos objetos – e líquidos. O sangue que jorra da cachoeira é signo alegórico de uma história que é presente, provavelmente o signo alegórico mais temporal e espacial do que qualquer outro deste longa-metragem. O sangue banhando João é sumária análise antropológica imaginária. O ritual da cachoeira significa a passagem de um estado de existência para outro, o fim do processo de ritualização iniciado dentro da casa-grande. Daí por diante, a relação de João com pessoas socialmente inferiores a ele muda no tratamento e no gesto. O diretor do filme marca essa transformação na cena seguinte, no tratamento



dado às assombrações do patriarcalismo, nepotismo e racismo na personagem de João, plenitude do relapso social sofrido por ele.



Figura 7: frames do filme *O som ao redor*. Sandálias e Marias.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

A sequência inicial do filme apresenta as empregadas domésticas no canto da quadra de esportes. Em outro momento elas estão em segundo plano - com a exceção da ótima cena em que a empregada doméstica de seu Francisco marca com Clodoaldo para se encontrarem, quando ela muda de roupa, de estilo, de estética: tira a profissão e veste a mulher. Mas a figura das empregadas domésticas no filme conjura as marcas deixadas pelo passado. João foi criado por muitos anos pela empregada de sua casa. Depois que ela finalmente se aposenta, é sua filha, Maria, quem vai substituí-la. O que acontece nesta cena mostrada na Figura 7 é uma junção das questões levantadas em filmes como *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Casa Grande* (Fellipe Barbosa, 2014).

João manda Maria calçar os chinelos para que não se machuque enquanto faz as atividades domésticas. Ela procura pelos chinelos, os encontra nos pés de sua filha de 11 anos, pega e os calça. Pode parecer uma situação minimamente inusitada, mas a adoção de movimentos de câmera, ângulos, close e zoom abre um leque de interpretações do material fílmico. Creio que essa cena inocula dois eixos de colocações prévias: João é o patrão e Maria é a empregada. A mãe de Maria trabalhou por muitos anos para a família de João. Agora, é ela quem está trabalhando na casa. A primeira chave de leitura é quando João fala para Maria “tá bem bom o café, hein, Maria, parece mais o da tua mãe”. Ao calçar os chinelos de sua mãe, a menina calça também os seus calos, a sujeira dos pés, o suor e o desgaste da sola. O chinelo é um espaço poético e serve como signo alegórico ao remeter a futura passagem de função de empregada doméstica da mãe para a filha, que cuidará dos filhos de João. O signo alegórico do chinelo direciona também para o passado, pois as sequências anteriores focalizaram na história da família de João, sua herança “maldita”.

A autoridade de João é exercida no gesto de olhar para os pés de Maria. Francisco usou a autoridade de forma mais incisiva, ordenando a empregada doméstica que “vá e volte”. Francisco usa verbos no imperativo. Bia é agressiva com sua empregada doméstica quando a mesma, sem querer, queima o aparelho de ondas sonoras ao ligar na tomada errada. A mulher que visita o apartamento assombrado no



começo do filme acha o quarto da empregada doméstica “quente”. A lembrança fílmica de *Recife frio* é direta. O tratamento dos patrões com os empregados é difícil em todas as classes sociais retratadas, sempre de autoridade e dominação. Quando não, é sutilmente estabelecido por olhares, gestos e corporalidades hierarquizantes. João entra em seu apartamento e vê o filho da sua empregada Maria dormindo no sofá. A reação é de surpresa, mas contida. Diz apenas: “tá com sono?”, e o balança pelos ombros.

A ressonância simbólica a esses eventos é a presença corporal de um menino negro, descalço, com bermuda, que perambula pelos telhados das casas, corre pelos corredores das casas vazias e fica à espreita nas árvores. Após ser descoberto, leva um tapa de um dos seguranças da rua, sai correndo e não volta mais. Em minha análise fílmica, este menino é a alegoria do medo do negro que paira sob a cidade que está em constante produção de medos, simbolizando o racismo das pessoas. O racismo é um sentimento de superioridade de um grupo de pessoas sob outras, mas as pessoas esquecem que o racismo tem cor, nome e biografia. Colocar este menino negro sem nome e sem biografia nos telhados, corredores e árvores dota na imaginação sonhadora as narrativas sociais preconceituosas, como a canção “Boi da cara preta”.

Nos filmes de Kleber Mendonça Filho quase todas as suas personagens têm nome. São Alves, Nascimento, Silvas, Araújo, entre outros sobrenomes. Nesse filme específico, o menino negro descalço e de bermuda não tem nome. Ele desaparece sem sabermos quem é realmente. Bia o observa da sacada do apartamento e ele não faz nada. Na casa vazia, passa pelo corredor e não faz nada. Na árvore, está apenas ali, sem fazer nada. Ainda assim, é agredido por ser negro, pobre, desvestido, sem nome. Na história do cinema brasileiro as personagens sem nome evocam um sentido de inexistência histórica social – cito *Pixote: A lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). Não fazem parte da história do país, mas em contrapartida são lembrados como os culpados pela situação social. Os pobres são culpados pela pobreza. Os negros são culpados pela violência. *O som ao redor* produz um discurso fílmico elaborado para desconstruir essas noções preconceituosas.

Medos, memórias e espaços de recordação: piscina vazia e estrelinhas no céu

Além do medo, o sentimento de violência paira sob as pessoas em *O som ao redor*. A vigilância da rua não é suficiente para esgotar as possibilidades de um grave acontecimento. Acontecem a luz do dia graves acidentes de carro, venda de maconha, roubos de carro. À noite, carros fazem cavalo de pau, mulheres vomitam na rua, latidos de cachorro podem avisar sobre invasores de casa. O medo urbano é tão poderoso no imaginário social que invade o sonho das pessoas. A filha de Sofia tem pesadelo com



dezenas de pessoas invadindo o quintal da casa vizinha; a cama dos pais está vazia, o seio familiar, esvaziou-se no medo iminente. A figura do “inimigo público” é atualizada pelo imaginário do “inimigo cotidiano”. O medo é criado por um arsenal semiológico de ideias, imagens e sensações que está estruturado na reprodução e manutenção de imaginários urbanos. Assim, “onde há mais mecanismos de segurança ostensivos, há mais medo potencial para desenvolver os medos: esse é o paradoxo da máquina paranoica imparável que se alimenta de si mesma” (SILVA, 2014: 71).

O diálogo dos seguranças sobre dois acidentes nos ambientes públicos e privados pinta a presença do medo na vida das pessoas: na rua, o acidente de carro mata a irmã de um dos seguranças: “passaram tantas vezes que sumiu. Ficou só a mancha no asfalto lá”; na casa, o acidente que fez com que um dos seguranças perdesse a visão de um olho. A violência na rua e na casa se desenha no imaginário da vida cotidiana das pessoas.

O filme é dividido em três partes: 1ª parte - Cão de guarda; 2ª parte - Guardas noturnos; e 3ª parte - Guarda-costas. A sistematização espacial da segurança para proteger do medo movimenta-se entre o exterior e interior: cão de guarda é para a casa, guardas noturnos é para a rua, e o guarda-costas é para o íntimo. As três modalidades foram acionadas nesta obra: o cão de guarda é o cachorro que não para de latir, os guardas noturnos são seguranças privados, e os guarda-costas são, surpreendentemente, Clodoaldo e seu irmão, que chegará em breve a Recife para uma missão.



Figura 8 – frames do filme *O som ao redor*. Memória e afeto.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

Antes do ápice do filme, duas passagens sobre memória dos espaços de recordação são apresentadas. A transformação da rua é a transformação da vida das pessoas. Na Figura 8 coloquei dois frames que representam a memória espacial da rua cenário pro filme. A imagem de cima é da antiga casa de Sofia, que vai ser demolida em breve para dar lugar a um prédio de 21 andares. “Será que eles dão desconto pra quem já morou aqui?”, pergunta Sofia ao corretor imobiliário, João. A piscina pela metade, o quintal malcuidado, cerca elétrica nos muros. Nesse plano, o espaço poético da casa *onírica* não existirá em alguns meses (COSTA, 2019). Em seu quarto, no teto, figurinhas



do céu encobertas pela tinta branca resistem ao tempo. Sofia as toca. A lembrança da infância é momentânea, porém afetiva.

Sua antiga casa, prestes a ser demolida, é um local de memória, tem uma áurea que se estabelece no contato entre tocante (o indivíduo) e tocador (o local). A proximidade e a distância imperativas na relação convertem-se em uma comunicação simbólica. "Um local dotado de aura não traz promessa de algo imediato, [...] se podem perceber sensorialmente o afastamento e a distância irrecuperável do passado. O local da recordação é de fato uma 'tessitura incomum de espaço e tempo'" (ASSMAN, 2011: 360). A antiga casa de Sofia é grande, com cômodos espaçosos. Difícil preencher os espaços com lembranças deixadas no passado, mas a *casa onírica* tem esse poder de revelar as imagens amadas, escondidas no inconsciente (BACHELARD, 1993).

Uma minúscula estrela no teto é capaz de despertar símbolos incríveis da imaginação sonhadora das pessoas: qual foi o tempo, o espaço e o afeto do momento da estrela no teto? Uma casa da infância é o espaço das realizações, frustrações, medos, coragem, ansiedades, fome, comilança, filmes, danças, músicas, amizades, beijos, transas, amores, sabores, odores, cheiros, perfumes, cílios caídos, cabelos caídos, dentes caídos, escovas de dente, arranhões, primeiros passos, quedas, jogos de videogame, brigas, conciliações, reformas da casa, engasgos, vômitos, choros, sol e chuva no telhado, lembranças, esquecimentos e recordações.

Na segunda imagem da Figura 8, é mostrada a rua como extensão da vida privada. Quem vê é o irmão de Francisco. O olhar re-acordado que ele dirige para a rua é de nostalgia. A imagem do passado é limpa e fresca: rua de areia, casas com muros baixos, mangueiras e carros estacionados despreocupados na porta. Como lidar com mudanças tão complexas na história afetiva e emocional? Algumas não são bem-vindas, e os indivíduos resistem ao máximo a essas mudanças. O tempo afetivo é interior, não pode ser transformado pelo tempo racional. As temporalidades espaciais modificam o contato das pessoas com os objetos ao redor. Por que Sofia precisou voltar a sua antiga casa na rua? Por que as lembranças da rua foram acionadas pelo morador da rua? Que necessidade é essa que temos de resgatar acontecimentos do passado no tempo presente? As casas e os objetos do seu interior informam simbolicamente sobre os estados em que estão conservadas as memórias individuais e coletivas, íntimas e públicas dos sujeitos.

Quando falo dos espaços poéticos memoriais, faço ligações com as imagens amadas. Essas imagens não desaparecem na memória das pessoas: são cognitivas, imersas na imaginação sonhadora. As *imagens amadas* produzem sentimentos ao nível da abstração, cruzando com as afetações do imaginário com a leitura individual do mundo (DURAND, 1997, 1993; BACHELARD, 1985). Como os seres humanos são



criaturas e criadores de sentidos, as imagens amadas saem do individual, dialogam com o coletivo e retornam para o individual. Nesse processo, a ressignificação das imagens poéticas esvazia os segredos do inconsciente. Os dois frames que escolhi colocar como pontos de memória espacial carregam afetos de duas personagens que rememoram o passado do seu jeito. Dito de outro modo, visitar a *casa onírica* do passado da infância e rememorar no passado a rua em que se vive há anos são representações das *imagens amadas*.

A rua e os acontecimentos: O som ao redor, o passado ao redor

A rua do filme não é uma rua comum. A etnografia fílmica feita nesta rua equipara a outras locações que existem na realidade. Como é cinema, filmar esta rua já a remodela para o âmbito da ficção. O meteoro passando no céu a noite libera um acervo onírico esperado para a rua incomum. Seus fluxos de realidade e ficção aglutinam a teia de relações de poder. Por exemplo: Francisco sai à noite e toma banho na praia de Boa Viagem, conhecida pelo ataque de tubarões. Fofocas e narrativas são ditas sobre namoros e traições. Tudo e nada acontecem ao mesmo tempo na rua vigiada por guardas noturnos.

Após a chegada do irmão de Clodoaldo, o filme transforma-se num exemplar de suspense. De costas para a câmera, o espectador vê apenas o semblante que os outros têm ao conhecê-lo. Na tenda dos seguranças, uma reunião: Clodoaldo e seu irmão, os dois ajudantes do líder e, depois, a empregada doméstica de seu Francisco. Passa de bicicleta Bia, que também está em missão.



Figura 9 – frames do filme *O som ao redor*. Vingança.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

A noite é de festa. É hora de comemorar boas novas da sobrinha do seu Francisco. Homem impaciente, volta cedo para casa e pede para falar em particular com Clodoaldo. A reunião é séria: um antigo capataz de seu Francisco foi assassinado e ele pede ao segurança para reforçar o contingente e reservar uma parte para sua proteção (Figura 9). Na verdade, Clodoaldo e o seu irmão tinham como plano manter proximidade com Francisco, com o objetivo de fazer vingança pela morte do seu pai, morto por causa de uma cerca em 27 de abril de 1984. O executor fora Reginaldo, capataz de seu Francisco, o mandante. O diálogo entre os três é movido por lembranças dolorosas das marcas que o tempo deixou. Sabe-se que a vingança é o motor de muitos filmes de



suspense, é o que provoca ação nas personagens principais. Em *O som ao redor*, a permanente vingança é revelada apenas no ato final, quando o irmão de Clodoaldo chega na rua.

Até então, sabe-se que os seguranças privados não fizeram nenhum tipo de violência contra assaltantes. Não houve nenhuma ocorrência para justificar a ação do grupo. A vigília tinha como intuito observar a rua e os cruzamentos, e relatar a Clodoaldo. A única ação verdadeiramente agressiva foi com o menino negro descalço. Mas à primeira vista esse argumento está equivocado. A violência é um dos elementos presentes nas discussões dos seguranças. Clodoaldo obrigou um dos seguranças a contar como chegou a conhecê-lo, levando a uma história violenta. Clodoaldo mostra um vídeo no celular da execução de um segurança, e coloca uma segunda vez pra reproduzir. Clodoaldo ameaçou Dinho. E agora, de frente com o mandante do assassinato do seu pai, terá a vingança aguardada por mais de trinta anos. O choque de imagens inverte os símbolos de violência: não a vemos, não a sentimos, nem mesmo sabemos se ela será efetivada, mas símbolos reconstruídos modelam nosso pensamento para o ato da violência.

De nenhum modo *O som ao redor* mostrou cenas de violência. A exposição da violência mais comum é a simbólica. Quando física, a violência é representada por signos alegóricos, como os das Figuras 9 e 10, por meio da transição das imagens. A transição entre sequências fílmicas interpela o espectador em seu domínio da narrativa; em outras palavras, ao sair da sequência do embate entre Clodoaldo e seu irmão e Francisco, e entrar na sequência da família de classe média, o diretor cruza dois acontecimentos que, na prática, não são correspondentes, mas que na abordagem da edição se cruzam para consubstanciar um discurso simbólico audiovisual.

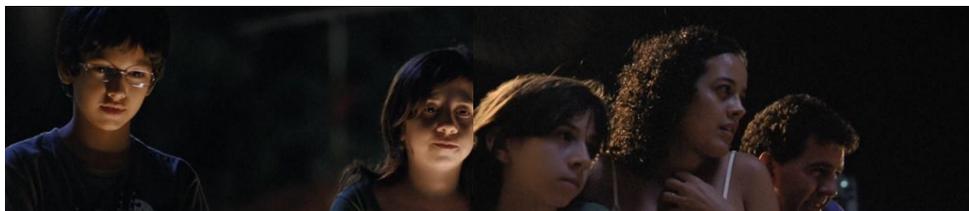


Figura 10 – frames do filme *O som ao redor*. Antipatia e crueldade.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

A vingança dos irmãos é revestida por símbolos. A edição da sequência final muda para a família de Bia. Estão preparando uma vingança definitiva contra o cachorro. Bombas vão explodir os tímpanos do animal. Como metáfora, funciona como plástica sonora para a vingança dos irmãos seguranças, e o fogo resultante da explosão da pólvora metaforiza a energia liberada pelo disparo da arma de fogo. Clodoaldo continua não sendo um homem violento, não o vemos cometendo violência alguma. São indicativos que mostram sua violência. Esse procedimento pode ser descrito como uma elipse, que intencionalmente omite certas ações para o espectador e realça a poética do longa.

A mensagem foi construída por meio de códigos. A família de Bia, por sua vez, transparece animação, o semblante no rosto de cada um demonstra exaltação com a premonição do que vai acontecer. O êxtase do momento em ver o cachorro sucumbir sob sua própria maldição. Bia e sua família acreditam ser vítimas de uma maldição, de um som ao redor que chega a confundir os sentidos. Se a loucura não vem com o som ao redor, virá com as ondulações agudas que permaneceram no cachorro, que agora vai calar.

A sequência final mostra a perpetuação de valores de família. Os filhos de Bia a observaram quando voltou da surra que levou da irmã, dos gritos que deu com a empregada doméstica, da carne com remédio que jogou para o cachorro. Atitudes moralmente questionáveis. Em todas as vezes, os filhos da personagem inculcaram essas ações ou situações como corretas, necessárias ou inesperadas. Violência, crueldade e ódio da pobreza são os valores passados de Bia para os filhos. Estourar bombas para aquietar o cachorro do vizinho é o ápice. Toda a família se reúne para a ocasião. É bom lembrar que o estourar das bombas é a ação do assassinato de Francisco. A ligação acontece pelo som dos estouros, pela energia liberada pela pólvora.

A primeira e a quarta imagem da Figura 10 diferem dos resultados morais dos dois filhos: a menina, assustada com o que vai acontecer, e o menino, ansioso pelo acontecimento; depois, a menina animada pelo acontecimento e o menino assustado pela situação. A luz das bombas preenche a cena, iluminando cada rosto com seu



semblante. O filho de Bia esconde o rosto, tapa os ouvidos, não aguenta. A moralidade e o caráter da classe média recifense são fundidos em gestos obscenos do cotidiano, beirando a crueldade. Bombas estouradas para calar o cachorro do vizinho são a representação contumaz de signos alegóricos para generalizar de forma simbólica a crueldade dos atos humanos. O som ao redor é uma ausência de silêncio.

Considerações finais

Neste artigo apresentei inicialmente o contexto histórico da pós-retomada do cinema pernambucano, as obras e os principais cineastas do período. O intuito de não intelectualizar as imagens dos filmes, suas mensagens e contextos, me levou a desmistificar a forma como pensamos, lemos e nos identificamos com filmes de ficção. Comumente, a identificação – como processo da recepção fílmica – carrega noções pré-constituídas sobre o objeto empírico. As poéticas e os signos alegóricos nos filmes da pós-retomada mostram mensagens sobre questões profundas da vida cotidiana e da sociedade brasileira.

Em *O som ao redor*, os signos alegóricos representam situações de violência, medo, memórias, controle e dominação de corpos, estados e pensamentos. Atualmente, os enclaves fortificados dificultam o contato entre as pessoas, produzem a violência simbólica e a discriminação entre classes sociais. Os espaços residenciais e sua constante vigilância traduzem a vida no sentido virtual das relações, quando o medo, como princípio das relações urbanas contemporâneas, invade a mente e a vida das pessoas. *O som ao redor* representa o imaginário da rua em um bairro de classe média alta no Recife.

Para concluir, o filme analisado faz parte da pós-retomada do cinema pernambucano, que nos oferece obras sobre o cotidiano atravessado por questões complexas, históricas e arraigadas nas relações sociais. A pesquisa aqui apresentada é de cunho predominantemente interdisciplinar e multidisciplinar. Uma socio-antropologia do cinema é dar realce às margens da imagem fílmica, atentar para os limites simbólicos com que a linguagem cinematográfica intervém na reprodução e construção da realidade social. Sobre as questões sociais aqui apontadas – como enclaves fortificados, espaço urbano e memórias –, *O som ao redor* tratou de dar destaque ao que há de mais íntimo na produção discursiva do humano, que são os signos, símbolos e imaginários sociais.

Referências bibliográficas

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.



BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O novo espírito científico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

BARROS, Eduardo Portanova. "O cinema brasileiro na pós-retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa". *Esferas*, ano 3, n. 4, jan./jun., 2014.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34 e Edusp, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.
COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. "Social and cinematic landscape in *Neighbouring Sounds*". *Mercator*, Fortaleza, v. 14, n. 3, pp. 27-43, set./dez., 2015.

COSTA, Wendell Marcel Alves da. "Casa Onírica: cinema de ficção como acervo antropológico imaginário". In: ROCHA, Gabriel Kafure. (Org.). *Bachelard*, um livro vivo (Homenagem aos 135 anos de nascimento do Filósofo). Goiânia: Editora Phillos, 2019, pp. 302-331.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: o legado raça branca*. São Paulo: Globo, 2008.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Edições Malungo, 2000.

FONSECA, Cláudia. *Família, fofoca e honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: UFRGS Ed., 2000.

GOMES JÚNIOR, Gervásio Hermínio. "Outras espacialidades no cinema produzido em Pernambuco". *Revista de Geografia* (Recife), v. 35, n. 1 (especial), 2018.

NOGUEIRA, Amanda Mansur. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. "Abertura. Cidades visíveis, cidades invisíveis, cidades imaginárias". *Revista Brasileira de História*, vol. 27, n. 53, pp. 11-23, junho, 2007.

PRYSTHON, Ângela Freire. "Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço". *E-compós*, Brasília, v. 20, n. 1, jan./abr., 2017.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. ECKERT, Cornelia. "A narrativa e a captura do movimento da vida vivida". *Iluminuras*, n. 9, 2004.



SILVA, Armando. *Imaginários: estranhamentos urbanos*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

SILVA, Renato Kleibson. SANTANA, Gilmar. "A modernidade em *Baile Perfumado e Cinema, Aspirinas e Urubus*: a retomada do cinema produzido em Pernambuco". *Rebeca*, vol. 5, n. 1, jan./jun., 2016.

Filmografia

- A clave dos pregões* (Pablo Nóbrega, 2015)
Amigos de risco (Daniel Bandeira, 2007)
Amor, plástico e barulho (Renata Pinheiro, 2013)
Bacurau (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019)
Baile perfumado (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997)
Brasil S/A (Marcelo Pedroso, 2014)
Câmara escura (Marcelo Pedroso, 2012)
Carlota Joaquina, princesa do Brasil (Carla Camurati, 1996)
Casa grande (Fellipe Barbosa, 2014)
Cidade de Deus (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002)
Deserto feliz (Paulo Caldas, 2007)
Eles voltam (Marcelo Lordello, 2012)
Em trânsito (Marcelo Pedroso, 2014)
Era uma vez eu, Verônica (Marcelo Gomes, 2012)
Febre do rato (Cláudio Assis, 2011)
Jurando vingar (Luiz de França da Rosa Torreão, 1925)
O destino das rosas (Luiz de França da Rosa Torreão, 1930)
O Poderoso Chefão (Francis Ford Coppola, 1972)
O som ao redor (Kleber Mendonça Filho, 2012)
Pausas silenciosas (Mariana Lacerda, 2013)
Pixote: a lei do mais fraco (Hector Babenco, 1981)
Que horas ela volta? (Anna Muylaert, 2015)
Recife frio (Kleber Mendonça Filho, 2009)
Tatuagem (Hilton Lacerda, 2013)
Um lugar ao Sol (Gabriel Mascaro, 2009)

Submetido em 13 de outubro de 2019 / Aceito em 10 de janeiro de 2020.