



## Impactos da modernidade nos ambientes cosmopolitanos: ressonâncias na narrativa de *O Som ao Redor*

Noédson Conceição Santos<sup>1</sup>

Graduando em Direito pela Universidade Federal da Bahia. Pesquisador nas áreas de Direitos Humanos, Direitos Privado e Literatura em Língua Inglesa sobre a obra de Elizabeth Bishop. Participante do Serviço de Apoio Jurídica da UFBA (SAJU).

*“Aquele grito súbito de mulher assassinada  
É o rádio  
Nós temos sentidos demais!  
Por que não só a cor e o contato?  
[...] Bastam às palavras escritas para um poema,  
Sua música toda interior...  
Quando muito uns pianíssimos sutis...  
Ah, tão sutis  
Que não sabes nunca se os estás ouvindo  
Ou só pensando neles...”  
(Noturno IV - Mário Quintana)*

**Resumo:** Pretende-se, por meio deste estudo, examinar alguns aspectos que permeiam a trama ficcional de *O Som ao Redor* (2012), que debate questões emblemáticas das sociedades contemporâneas. Evidenciando os efeitos do individualismo, consumismo, da especulação imobiliária e do colonialismo nas relações interpessoais dos indivíduos. Privilegia-se a articulação de elementos estilísticos, aliados a procedimentos fílmicos, destacando-se a forma de utilização das imagens e dos sons para a composição dos símbolos que pretendem ser construídos.

**Palavras-chave:** Modernidade; Espaços Urbanos; Cinema brasileiro contemporâneo.

**Abstract:** *It is intended by this study to examine some aspects that permeate the fictional plot of *O Som ao Redor* (2012), debating questions emblematic of contemporary societies. Showing the effects of individualism, consumerism, property speculation and colonialism in interpersonal relationships of individuals. The focus is the articulation of stylistic elements, combined with filmic procedures, especially how to use the images and sounds to the composition of symbols intended to be built.*

**Key-words:** *Modernity; Urban Spaces; Contemporary brazilian cinema.*

## INTRODUÇÃO

O ser humano é um ser simbólico e possui uma capacidade ímpar na natureza, a de se representar e ser representado de diversos modos, utilizando códigos vários; seja através de signos diversos, ou por meio da arte, de histórias e mitos para expressar suas ideologias e cargas valorativas. Emerge deste contexto a linguagem fílmica, que é dotada de uma pluralidade de vozes e consegue agremiar diversos elementos (que muitas vezes estão difusos) num mesmo ambiente, funcionando como um catalisador que ajuda a visualizar como as sociedades se comportam e se transformam, ampliando a percepção dos fatos sociais e históricos.

Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente de seu grau de narratividade. É, portanto, que, em certo sentido, ele 'diz' alguma coisa e foi a partir dessa constatação que nasceu, na década de 1920, a ideia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem (AUMONT; MARIE, 2006, p. 177).

Não se pode mensurar até que ponto a ficção imita ou capta a realidade, porém é do contexto social, das relações intersubjetivas, que surgem insumos necessários para a formação do gênero cinematográfico.

O *Som ao Redor* (2012) é o primeiro longa-metragem de ficção do diretor brasileiro Kleber Mendonça Filho. Coteja histórias de diversas famílias de classe média, que moram numa rua na zona sul do Recife. O filme narra a chegada de um grupo de vigilantes noturnos na região da praia de Boa Viagem, fato que modifica o cotidiano dos moradores e se torna uma faca bigêmea, trazendo segurança e estabilidade para uns e tensão para outros.

Segundo Anthony Giddens, a “[...] ‘modernidade’ refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (GIDDENS, 1991 p. 8). É sob o

esteio urbano e sua modernização, que se desenvolve a trama ficcional, proporcionando uma leitura – ainda que microcós mica – da realidade dos grandes centros brasileiros que sofrem as consequências da violência e insegurança, demonstrando a ação negativa desses fatores sobre a vida das sociedades contemporâneas.

Há também a possibilidade de estabelecer conexões mais ampliadas sobre questões que se ligam ao processo de urbanização das cidades, ao individualismo, à fragilidade das relações intersubjetivas, fruto de uma sociedade utilitarista e marcadamente consumista.

É através da potência invisível do “som”, que se desvelam as fronteiras desta obra, pois ele invade, transborda de modo indiscreto e indômito a vida privada das pessoas, não respeitando os limites das construções urbanas, tornando-se elemento fundante na produção do medo e da instabilidade nas comunidades modernas.

Nas palavras de Kleber Mendonça Filho:

O *Som ao Redor* é provavelmente um filme sobre um certo estado de espírito. [...] O filme, portanto, tem muita coisa da minha experiência não só com a ideia de espaços construídos, ou espaços ociosos, mas com temas que talvez sejam políticos. Eu acho que o roteiro veio de sentir um certo clima no Brasil dos últimos anos, e por consequência, ou reflexo, em Pernambuco. Me interessa a arquitetura como sintoma de uma sociedade que não é saudável, a arquitetura como diagnóstico brutalista, como algo que deu e está dando errado (MENDONÇA FILHO, 2011).

O filme se estrutura em três grandes blocos, que se inter cruzam e constroem um seguimento linear dos acontecimentos, muito embora alguns eventos que dão propulsão aos desdobramentos das histórias ocorram numa outra dimensão temporal, isso não dificulta a compreensibilidade dos acontecimentos, nem tão pouco à visualização de traços simbólicos que marcam o roteiro do filme.

## O ESPAÇO COSMOPÓLITO E A RELAÇÃO COM O CINEMA

O universo citadino é o circuito no qual a trama relacional e pouco convencional de *O Som ao Redor* se desenvolve; assim, compreende-se o cenário urbano não apenas como pano de fundo, mas sim, como força motriz que impulsiona os acontecimentos que se desenvolvem durante a narrativa, delineando suas formas e contornos. As grandes cidades contemporâneas são espaços vivos, plásticos, ruidosos, desuniformes e em constante movimentação. Não é de hoje que a arte cinematográfica vem utilizando, sabiamente, todo o potencial das cidades em sua criação simbólica, colocando-a como grande palco dos desdobramentos de sentidos e vivências humanas.

Por ter o cinema uma íntima relação com o meio urbano, desde suas origens, a investigação conjunta do cinema e do meio urbano possibilita um conhecimento mais acurado das relações entre espaço, tempo e cultura, arquitetura e representações do 'eu' e do 'outro'. Os filmes, ao mesmo tempo em que deixam claro que há de certa forma, padrões espaciais que implícita ou explicitamente representam o que é o meio urbano, num sentido 'universal', ao escolherem determinada cidade para palco de seus enredos recriam espaços e tempos que singularizam esta cidade diante (e em relação) das outras (COSTA, 2008, p. 37).

Toda essa potência se dá, pois "o cinema é sinestésico, cinético, visceral, capaz de transmitir uma experiência sensorial rica, inclusive pela própria trilha sonora que pode impactar o espectador devido a sua força física, em especial por causadas novas tecnologias" (ANASTÁCIO, 2006, p. 68). Ou seja, a cinematografia dispõe de recursos especiais, é a dinamicidade que lhe torna particular. Outras formas de representação como a fotografia são importantes, mas não há o movimento ou a flutuação que torna às imagens realísticas.

O processo de modernização dos centros urbanos altera significativamente os modos de convivência, os fluxos de relacionamento,

a maneira como os entes de uma sociedade constroem suas experiências cotidianas. O cinema acelera o seu ritmo para manter o compasso com a constante movimentação, aspirando ideias de uma representação sempre qualificada e bem-acabada. Percebe-se um processo em que as cidades se alteram e com elas a maneira como os indivíduos se veem e se representam artisticamente.

Os primeiros filmes do século XX, com suas 'visões panorâmicas', nada mais eram do que incorporações do desejo moderno de visualização do mundo, que por sua vez, tinha relação direta com a 'atração' exercida pelo movimento das ruas e a circulação de homens e mulheres na cidade. Nesses filmes, a câmera praticava movimentos circulares, verticais e horizontais, oferecendo 'viagens visuais' através dos espaços urbanos que variavam das perspectivas panorâmicas ao nível da rua às vistas aéreas. Não apenas as vistas urbanas se movimentavam, mas a própria técnica de representação aspirava o movimento; por isso mesmo, as câmeras eram colocadas sobre rodas, em carros, trens, barcos e até em balões para obtenção de vistas aéreas. A câmera, nesse momento, se tornou o veículo, um "meio de transporte" para o espectador (COSTA, 2008, p. 36).

Delineia-se uma nova formulação do fazer cinematográfico, que se demonstra mais engajado, pulsante, preocupado em compreender as inconstâncias que habitam os arranha-céus. As ruas cada vez mais cheias, o trânsito frenético de automóveis e pessoas, a substituição dos padrões de convivência provocam um fenômeno singular e paradoxal, que é o esvaziamento das relações interpessoais. Vê-se então que "o cinema tanto influencia quanto reproduz sensações e sentimentos relacionados à experiência cotidiana do espaço" (COSTA, 2008, p. 37).

A história da cinematografia brasileira é permeada por períodos de intensa mobilização político-social, mas, foi o Cinema Novo que se destacou pelo seu compromisso com essas temáticas, inovando no modo de tratá-las, concebendo uma linguagem original e vanguar-

dista. O baiano Glauber Rocha foi um dos precursores do movimento, eternizando a máxima “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”.

No rastro, notadamente, da ‘Nouvelle Vague’ francesa de 1959-1962 e de seu sucesso internacional, designaram-se por essa expressão [cinema novo], na década seguinte, muitos movimentos de renovação mais ou menos profunda de cinematografias nacionais, principalmente europeias (‘cinema novo’ tcheco, polonês) e sul-americanas (Brasil, Chile) (AUMONT; MARIE, 2006, pp. 49-50).

A partir desse momento, se intensifica a celeuma entre “filmes rurais” *versus* “filmes urbanos”.

À parte as minúcias dessa querela, pode-se afirmar que os defensores do cinema rural acreditavam que era no interior do país que se encontrava a essência da nacionalidade, enquanto aqueles que apostavam no cinema urbano – em menor número e intensidade – associavam urbanidade e cosmopolitismo. Por um lado, a crença de que a função do cinema no Brasil seria a de revelar a nacionalidade. De outro, o desejo de que ele funcionasse como um índice de modernidade, apresentando a face desenvolvida do país ao mundo (PINTO, 2011, p. 1).

Nesta perspectiva, “o Cinema Novo pode ser considerado um ponto de inflexão importante no desenvolvimento do imaginário social da cidade” (PINTO, 2011, p. 2). Sob a arguta compreensão de Sílvia Maria Guerra Anastácio, entende-se que o cinema mais contemporâneo, portanto, conhecido como ativista:

[...] é um ‘contra-cinema’ revolucionário, anti-ilusionista, de cunho político e polêmico; um produto ideológico que entende que a arte só pode ser definida e compreendida como um discurso dentro de uma

conjuntura particular, dentro do contexto sócio-econômico a que pertence. Ele alimenta a crença de que a câmera pode capturar algum tipo de verdade, mesmo que seja provisória (ANASTÁCIO, 2006, p. 74).

Nos anos posteriores, ocorre um período de crise no meio cinematográfico. Quando Fernando Collor assume a presidência da República (1990 – 1992), as reservas financeiras da população foram confiscadas e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema (Concine), a Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura, as leis de incentivo à produção, à regulamentação do mercado e até mesmo aos órgãos encarregados de produzir estatísticas sobre o cinema no Brasil foram extintos.

Não obstante, ocorre durante a segunda metade da década de 1990, uma época de renascimento do cinema brasileiro, com a produção cada vez maior de filmes nacionais, florescendo algo que alguns estudiosos do cinema conceberam como Retomada.

De acordo com Fernanda Salvo, foi a partir de 1993, com a promulgação da Lei do Audiovisual e o advento de leis de incentivos estaduais e municipais, a produção brasileira recuperou seu fôlego. “Esse *boom* do cinema brasileiro ficou conhecido como Retomada, período em que os filmes, em sua quase totalidade, falaram das questões nacionais e das contradições do País” (SALVO, 2006).

Desse período recente até os dias atuais, proclama-se uma tendência à diversificação temática relativa à cinematografia brasileira. Independentemente das discussões entre os que acolhem ou rejeitam essa pluralidade, o fato é que muitos são os filmes que de alguma forma dialogam com o espaço urbano brasileiro (SANTOS, 2009, p. 2).

A relação entre cinema, cidade e meio social pode se tornar mais clara, caso seja observada a partir da teoria dos polissistemas, sistematizada pelo crítico israelense Itamar Even-Zohar, que foi pro-

jetada para lidar com a dinâmica e heterogeneidade na cultura, apregoando a existência de diversos sistemas interligados e que vivem em constante troca. A propositura do termo polissistema é uma convenção terminológica e sua finalidade:

é tornar explícita a concepção de ‘sistema’ como algo dinâmico e heterogêneo, oposto assim ao enfoque ‘sincronístico’, enfatizando a multiplicidade de intersecções e uma maior complexidade na estrutura que ele implica. [...] O que a teoria [...] propõe é que não se pense apenas em termos de um centro e uma periferia, mas que várias posições dentro do polissistema [...]. Assim, pode ocorrer a transferência de um elemento da periferia de um polissistema para a periferia de outro adjacente dentro do mesmo polissistema e, então, este pode ou não transferir-se para o centro do último (MEDEIROS, 2009, p. 99-100).

Notam-se, então, as intensas trocas que influenciam e conformam as cidades, que são historicamente construídas pelas práticas sociais, econômicas, culturais e artísticas. A cinematografia, por assim dizer, sai de mãos cheias com a grande gama de elementos que emergem dessa confluência de fatores.

Desponta-se, então, a concepção de perspectivas, de olhares diferentes sobre um mesmo fato, pois o pensar humano é expressão individual, mas, antes, ele é social e público. Assim, “‘perspectivismo’, se refere ao modo como as diferentes espécies de sujeitos (humanos e não humanos) que povoam o cosmos percebem a si mesmas e às demais espécies” (CASTRO, 2007:1).

## O SOM AO REDOR E SUAS TESSITURAS: UMA CIRANDA DE ESTRIBILHOS

O filme transmite a que veio, logo de início, mas é obvio que nem todos os recados estão estampados na cara. Exige-se do interlocutor certo cuidado, uma imersão sinestésica, para compreender a mensagem que é passada em *O Som ao Redor*.

Mendonça, metaforicamente, escancara o cerne da sociedade brasileira, com todos os seus ranços, fazendo a atualização do passado feudo-colonial em meio à modernidade. Por entre prédios, carros e eletroeletrônicos, são revisitadas instituições nacionais seculares como o patriarcado, o homem cordial, a casa grande e a senzala, o racismo de entrelinhas, o patrimonialismo. Deixa-se para trás o decadente engenho, que os novos rejeitam, mas as práticas antigas permanecem confirmadas e redesenhadas pelo comportamento de cada personagem (DIAS, 2013).

O rural e o urbano se confrontam dentro dessa narrativa, pois são os vínculos de um passado engendrador de desigualdades que dão régua e compasso para que essa relação de estabeleça de maneira intrincada, instável e desestabilizadora. Não é a toa que uma sequência de fotos, denunciadoras, é lançada aos espectadores, como um aviso, sobre os frutos que temos colhido no presente e que foram semeados no passado.

Assim, logo após o encadeamento dessas imagens remissivas, surge eletricamente uma garota de patins que segue um menino numa bicicleta. É possível, neste momento, sentir a fricção das rodas com o chão. Em sequência as crianças passam a observar o trabalho de um homem que opera uma máquina baste barulhenta. É a utilização de um recurso estilístico que será empregado no decorrer de toda a obra, o grande ataque sonoro, com o qual se cria uma tensão no espectador e o transporta para os acontecimentos. Assemelha-se à técnica utilizada no filme *O Iluminado* de Stanley Kubrick, que intercala a trilha sonora e os sons do ambiente, produzindo inquietude em quem assiste as cenas.

A urbanidade ganha vez, segue vibrante, de um modo peculiar; ganha voz ao longo do filme. As ruas são como um exoesqueleto que recobrem e dão sustentação aos signos que se manifestam no dia a dia das grandes cidades.

Na sequência, deparamo-nos com o primeiro momento do filme “Cães de Guarda”, no qual somos apresentados às personagens que comporão a trama. Bia (Maeve Jinkings), uma estressada dona de



Figura 1 - Frame do filme *O Som ao Redor* - capturado pelo autor do trabalho



Figura 2 - Frame do filme *O Som ao Redor* - capturado pelo autor do trabalho

casa, que não consegue dormir por causa dos latidos constantes do cão do vizinho e que tem dois filhos; João (Gustavo Jahn) que é um jovem corretor de imóveis e tem uma relação amorosa com Sofia (Irma Brown), a qual conheceu em uma festa em sua casa na noite anterior; Clodoaldo (Irlandhir Santos), um dos vigias que surge com a promessa de trazer bem-estar e segurança ao local. Francisco (Waldemar José Solha), avô de João, é o dono de boa parte das propriedades bairro, além de possuir um “engenho” no interior.

Este último pode ser entendido como a personificação de um instinto colonizador e monopolizador, que estigmatiza boa parte da população no Brasil. Tudo indica que ele possui grande domínio sobre a região evidenciando traços de um coronelismo urbano.

A composição de cada personagem simboliza e deixa claro o seu contexto social, ou seja, a sua “classe”, as roupas, o modo de conversar ou até mesmo a maneira como interagem uns com os outros denunciam o grau de pertencimento a cada setor social. A narrativa é tecida de um modo um tanto esquemático, colocando-se lado a lado, diversas vezes, empregados e patrões, posicionando-os em vertentes antagônicas, delineando explicitamente os seus “papéis”. Estabelecendo uma relação de poder, perpetuada por gerações, como no caso da Mariá (Mauricéia Conceição), empregada na casa de João, que está perto de se aposentar, então, envia sua filha para realizar serviços de limpeza na casa dele, deixando claro o quanto é difícil em nosso país romper o ciclo que sustenta o *status quo*.

Michel Foucault, sobretudo a partir de sua obra *‘Vigiar e Punir’*, se propôs realizar uma genealogia do poder, um exame das relações entre saber e poder, ciência e dominação, controle na formação da sociedade contemporânea. Essa “genealogia” parte da constatação de que o poder é exercido na sociedade não apenas através do Estado e das autoridades formalmente constituídas, mas de maneiras as mais diversas, em uma multiplicidade de sentidos, em níveis distintos e variados, muitas vezes sem nos darmos conta disso (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1996, p. 52).

Assim, desnuda-se um pouco do ambiente no qual está inserida a classe média. Diversos momentos deixam claro o maneirismo desse setor da sociedade, que se comporta de modo mais ou menos padronizado, numa busca incessante pelo consumo (como no caso da família de Bia, que sempre compra coisas novas e vive o frenesi de poder bancar aulas de língua estrangeira para os filhos), que vive um utilitarismo nas relações (simbolizado na cena em que uma senhora sai de casa falando ao celular e apenas utiliza os serviços dos guardadores de carros, sem ao menos os olhar face a face), o que ocasiona um esvaziamento dessas relações intersubjetivas, onde todos estão de certa forma aprisionados em suas “bolhas” (a cena em que Bia passa por cima da bola do garoto que brincava na rua explicita isso), isolando-se em certos níveis.

O segundo momento do filme “Guardas noturnos”, amplia a percepção e dá uma ideia de como as relações contemporâneas se constroem. Na sequência de cenas em que a família de Bia se reúne para jantar é possível ouvir os talheres tinindo nos pratos, provocando uma reação sinestésica no espectador. Percebe-se certa fraqueza do laço fraternal daquela família, que não consegue desenvolver um diálogo mais profundo e interessado.

Num corte ao meio da tela, mostra-se a televisão e nela é exibida uma situação semelhante a que ocorre no mesmo instante na família, reforçando a impressão de padronização comportamental daqueles indivíduos.

Alguns indícios levam a crer que há um interesse muito grande em provocar questionamentos acerca da falência dos “valores” tão preceituados e estimados pela classe média. Como no caso da dona de casa, que fuma maconha escondida, se masturba com a ajuda da lavadora, ministra sonífero para o cachorro do vizinho. Rompendo-se alguns estereótipos do papel de uma “mãe de família”. Num diálogo de Dinho com os guardas noturnos, porém, a imagem da classe média autoritária, dominadora, coativa e arbitrária é reforçada; nessa cena, é compactada toda a lógica pela qual se organizam os entes dessa categoria social, pautando-se sempre no patético jargão: “você sabe com quem está falando?”.

Em *O Som ao redor*, as grandes construções, os arranha-céus, assumem lugar de destaque focal, nos quadrantes de filmagem, enquanto



Figura 3 - Frame do filme *O Som ao Redor* - capturado pelo autor do trabalho

que os seres humanos são impelidos para o centro da visualização. A composição desses quadros passa a nítida ideia de opressão das grandes cidades, cheias de concreto e aço, elementos frios por natureza.

O contraste entre a fragilidade humana e a pujança dos centros urbanos é algo que ressoa durante boa parte da trama.

No terceiro ato de *O Som ao Redor* - “Guarda-costas”, acendem-se outros debates mais amplos e profundos, como a permissividade criminosa, que fica evidente quando Dinho fica isento de punição após realizar condutas criminosas, só pelo fato de ser neto de uma das figuras mais importantes da área. E o questionamento sobre a efetiva colaboração de milícias para a segurança social, na medida em que seus serviços podem estar eivados por interesses outros que não os da paz urbana. Além disso, percebe-se a vigilância constante, desenfreada e invasiva, a qual as pessoas estão sujeitas diariamente. É caso de João e Sofia, que se beijam dentro do elevador e são observados pelo porteiro através das imagens da câmera filmadora projetadas na pequena televisão, pontuando, assim, a problemática da privacidade no mundo moderno.

## OS SONS INAUDÍVEIS: REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS NA NARRATIVA

*O Som ao Redor* diagnostica, explicita e questiona múltiplos elementos atinentes às cidades modernas, que são um campo de conexões, conflitos, trânsito e câmbio de experiências e vivência. Sendo assim, sua construção se pauta num relativismo, que permite a observação dos acontecimentos do cotidiano das famílias que habitam aquela rua de classe média na zona sul do Recife, mas, que muito provavelmente se repetem em outros ambientes quaisquer. É como se a trama oferecesse uma leitura prototípica daquela realidade, muito embora os moldes sejam os mesmos para boa parte dos indivíduos que habitam os espaços cosmopolitanos. Então, de maneira microssomática, capta-se a essência do todo, ampliando-se a compreensão da instabilidade e falência das metrópoles.

No sonho da filha de Bia há uma sucessão de acontecimentos que, verdadeiramente, são a expressão do estado de alerta geral pelo



Figura 4 - Frame do filme *O Som ao Redor* - capturado pelo autor do trabalho



Figuras 5 e 6 - Frames do filme *O Som ao Redor* - capturados pelo autor do trabalho

qual às populações urbanas têm passado. Naquele contexto, a garota se sente desprotegida e insegura; violam a sua vida privada sem que ela tenha a quem recorrer, exteriorizando o mal-estar generalizado destas sociedades que vivem com medo e se tornam reféns de sua própria estrutura.

O som, na trama, exerce uma forte influência na construção desse medo generalizado. 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).

De um modo diferente e inovador, *O Som ao Redor* consegue impregnar nos espectador um sentido de apreensão e dúvida, mesmo sem se utilizar de recursos muito radicais ou hollywoodianos. No momento em que Sofia e João visitam as reuniões de um antigo cinema do interior, os sons se tornam protagonistas invisíveis, perturbam os sentidos e transportam o espectador para uma circunstância onírica e incompreensível.

Em vários trechos do filme, é possível ouvir sons difusos e indistinguíveis, remontando o ambiente externo aos acontecimentos em cena, forçando-nos a decifrar o contexto os elementos que não estão presentes na imagem exibida. E é a cidade que funciona como palco para a produção dessas manifestações todas.

Há momentos em que os sons que estão fora do que nos foi visualmente dado se sobrepõe a outros da cena em quadro. Exemplos são os latidos do cão do vizinho que tanto incomodam Bia, que

por sua vez se utiliza de inúmeros recursos para revidar os outros sons, usando aspirador de pó, música alta, ou até mesmo as bombas que estouram no final do filme produzindo um estampido semelhante ao de um tiro. Revendo a potência agressiva e punitiva do som, sendo utilizado para retaliar e causar sofrimento a outrem.

Os muros urbanos oprimem as pessoas e moldam seus comportamentos, há um sentimento de enclausuramento muito forte ao longo da narrativa, as personagens diversas vezes aparecem atrás de grades, aprisionadas em seus “paraísos” modernos. O menino que não consegue recuperar a sua bola, que caíra acidentalmente no terreno vizinho, observa uma menina que está relativamente perto, mas, não conseguem estabelecer contato; há uma barreira que os separa, então, ele volta para casa e vai jogar videogame. O episódio evidencia a de maneira sintomática a correnteza que empurra as pessoas ao individualismo, a imersão no mundo tecnológico como forma de refúgio ou escapismo.

A força indômita do mercado imobiliário é sentida na obra, é um Leviatã moderno, com uma nova roupagem. Toda a rede de acontecimentos está de alguma forma ligada a fios do passado. A chaga do coronelismo é perpetuada pela figura de Francisco, retroalimentando um ciclo de desigualdades estruturais e cumulativas, mas, tudo transcorre de forma velada, visto que, paradoxalmente, o silêncio assume posição de destaque nessas relações. João tenta esconder o desconforto e insatisfação ao encontrar o filho de Mariá deitado, despachadamente, em seu sofá, mas, não consegue e a situação se torna desconcertante para ambos.

Nesse engenho moderno, a classe média ainda ambiciona o *status* de aristocracia, tentando estabelecer um eixo de superioridade na relação padrão-empregado. Os netos de Francisco, João e Dinho, cada um ao seu modo, são frutos desse sistema megalomaniaco. Algumas frases dessas personagens escancaram esses ecos da Casa Grande, que não aceita a “invasão” proletária, como quando o playboy Dinho diz: “Esse orelhão aí não é de favela”, tentando intimidar a equipe de vigilantes. Os retratos de um Brasil são delineados, durante as duas horas de filme; o velho “jeitinho” brasileiro transborda através das personagens, seja pelo vendedor de água que usa essa camuflagem para traficar drogas pelo bairro; a mulher a qual pretende alugar

um apartamento apresentado por João e usa um suicídio ocorrido no prédio para angariar um desconto; ou até mesmo a empregada que utiliza o subterfúgio de ir à lavanderia para escapar do serviço e saciar a lascívia. A própria milícia, ou seja, os guardas noturnos podem ser vistos como uma “solução” improvisada para o problema da violência. É a exposição de figuras mal alinhadas que compõem um mosaico obscuro e alertam para a existência de um ciclo nada virtuoso.

Quando João e Sofia vão ao engenho de Francisco no interior do estado, há uma situação bastante simbólica. Os três resolvem tomar um banho de cachoeira, então, o avô entra primeiro, logo em seguida o neto e sua namorada. A câmera avança e estabelece um *close* em João, para o espanto da audiência a água límpida ganha um vermelho vivo e apavorador. Pode-se dizer que aquele momento representa um rito de passagem, toda a carga da família, o sangue derramado durante o período colonial, é espalhado sobre João, que precisará conviver com o peso de ser a próxima peça do mosaico e o nível seguinte do ciclo.

Nas sequências finais do filme, após uma festa de aniversário, Francisco chama Clodoaldo para um conversa em sua casa. Uma conjuntura de sons magnetizantes toma conta do ambiente, é o um mau presságio, o indicativo de que algo de ruim poderá acontecer. O irmão de Clodoaldo, que chegara recentemente a localidade, acompanha-o até a casa do velho fazendeiro. O motivo daquela reunião, quase secreta, era que Francisco estava muito temeroso por conta do assassinato de um dos seus mais antigos capatazes e acreditava que alguém que estivesse envolvido no crime pudesse procurá-lo.

O que Francisco não sabia era que algumas feridas abertas por ele no passado ainda não haviam se fechado e que Clodoaldo e seu irmão estavam ali justamente para um acerto de contas, para vingar a morte de seu pai que foi morto por causa de uma cerca que dividia os terrenos vizinhos. Neste momento, o som, ou a ausência dele denota o susto, o impacto estonteador, que desestabiliza o andamento da trama e a conduz por caminhos inesperados. Nada se confirma, pois o filme não deixa explícito o desfecho daquele encontro, porém, sabe-se que é impossível sair ileso dali. O corte das cenas leva a um episódio estranho e incomum, a família de Bia que se une para soltar bombas, provavelmente, para assustar o cachorro do vizinho e fazer com que ele pare de ladrar. Se houve ou não uma



Figuras 7 e 8 - Frame do filme *O Som ao Redor* - capturado pelo autor do trabalho



Figura 9 - Frame do filme *O Som ao Redor* - capturado pelo autor do trabalho

troca de tiros na casa de Francisco, a concomitância dos estouros das bombas reprime, tolda e oculta os sons dos disparos.

A partir dali, aquelas famílias vão seguindo seus rumos. Diferente da maioria dos filmes, *O Som ao Redor*, não entrega ao espectador um roteiro esquematizado de acontecimentos, problematiza as questões concernentes aos centros urbanos e as suas interferências nas vidas dos moradores daquela rua, mas, não traça ou delimita as suas trajetórias. Intui-se que essa opção se dá pelo fato de o contexto daqueles cosmopolitanos ser muito incerto, flexível e mutável, é um traço da modernidade, dos ambientes citadinos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ambiente cosmopolitano e suas peculiaridades são esmiuçados, escancarados e problematizados em *O Som ao Redor*, não de uma maneira violenta ou dramática, mas imbuído de uma sutilizada perturbadora. É a potência do som que se faz presente como personagem indiscreto, invasivo e descortês. A narrativa se desenvolve sob uma atmosfera de tensão e instabilidade, o medo aflora a partir de uma construção sinestésica, nem mesmo as barreiras, muros e grades são capazes de proteger os moradores daquela rua da roleta maculada que eles mesmos giram e retroalimentam.

*O Som ao Redor* amplia a percepção acerca dos centros urbanos, denuncia os desacertos das sociedades contemporâneas. A capital pernambucana é o palco vivo no qual a rede de acontecimentos vai se desvelando. Mas, certamente, os dramas e inconstâncias vividos por aquelas famílias se repetem em outros lugares, o sentimento de padronização comportamental e remete a ideia de identidades sequestradas.

A escolha de Recife como aporte prototípico não é à toa, durante o período colonialista e dos grandes engenhos de plantação de cana-de-açúcar, em que a região nordeste sofreu largamente com os impactos desse modelo civilizatório. Assim, é possível sentir os ecos históricos que retumbam na modernidade, as raízes fincadas no passado fornecem a seiva necessária para a gestação de frutos pérfidos. O diálogo traçado no filme produz um questionamento sobre a relação existente entre economia e os espaços urbanos e rurais. Daí emergem

a especulação imobiliária, as mudanças no uso e domínios de território e a transposição de uma visão latifundiária para os meios cosmopolitanos. Francisco é a figura coronelista, o senhor de engenho, latifundiário e o representante da classe média coativa e intolerante.

A modernidade faz seu jogo, a globalização funda-se na perversidade, como já disse Milton Santos, e os seres humanos contemporâneos, metropolitanos, cosmopolitas, infelizmente, não têm conseguido enxergar a avalanche que está preste a se abater sobre suas cabeças e seus palácios tecnológicos. Em *O Som ao Redor*, um futuro incerto é apresentado, faz-se um alerta geral e traz a tona os influxos que a modernização vem causando nas vidas dos habitantes do universo citadino. Espera-se que não se cumpra a profecia do poeta juvenil e não vejamos “um futuro repetir o passado”.

## REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. **A criação de Orlando e sua adaptação fílmica: feminismo e poder em Virginia Woolf e Sally Potter**. Salvador: EDUFBA, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, Papyrus, 2006.

COSTA, Maria Helena “A cidade como cinema existencial”. **Revista de Urbanismo e Arquitetura, América do Norte**. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3171/2280>, 2008. Acesso em: 20 de Maio de 2014.

DIAS, Elder “‘O Som ao Redor’ é o Brasil acontecendo”. **Revista Bula**. Disponível em: <http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>, 2013. Acesso em: 19 de Maio de 2014.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**; tradução de Raul Fiker. – São Paulo: Editora UNESP, 1991.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MEDEIROS, Rosângela Fachel de. "O Cinema enquanto Polissistema: a Teoria do Polissistema como ferramenta para análise fílmica". Revista: **Em Questão**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 95-113, Jul./Dez, 2009.

MENDONÇA FILHO, Kléber "Filmando ao redor". Entrevista concedida a Leonardo Sette. **Revista Cinética**, Maio de 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>. Acesso em: 20 de Maio de 2014.

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.

PINTO, Carlos. Eduardo Pinto de "Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca na década de 1960". In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. São Paulo: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**, 2011. Disponível em: <http://oohodahistoria.org/n12/artigos/marcia.pdf>. Acesso em: 15 de Maio de 2014.

QUINTANA, Mário. "Noturno IV". In: **Poesia completa**. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

SANTOS, Marcia de Souza. **A cidade nas telas: representação do espaço urbano no cinema**. Revista *O Olho da História*, Salvador, v. 12, Jul, 2009. Disponível em: <http://oohodahistoria.org/n12/artigos/marcia.pdf>. Acesso em: 20 de Maio de 2014.

SALVO, Fernanda . "Cinema brasileiro da Retomada: da pobreza à violência na tela". **Revista Espcom**, v. 1, p. 01-10, 2006. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero1/ArtigoFernandaSalvo.html>. Acesso: 20 de Maio de 2014.

CASTRO, Eduardo Viveiros de "A natureza em pessoa: sobre outras práticas de conhecimento". In: ENCONTRO VISÕES DO RIO BABEL. CONVERSAS SOBRE O FUTURO DA BACIA DO RIO NEGRO. Manaus: *Instituto Socioambiental - Fundação Vitória Amazônica*, 2007. Disponível em: [http://www.socioambiental.org/banco\\_imagens/pdfs/visesdoriobabel.pdf](http://www.socioambiental.org/banco_imagens/pdfs/visesdoriobabel.pdf). Acesso em 18 de Maio de 2014.