



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

O OLHAR ARTÍSTICO DIANTE DO FENÔMENO SOCIAL:

*A violência invisível do filme *O som ao redor**

Ana Carolina Chagas Marçal

Belém – PA
2015

ANA CAROLINA CHAGAS MARÇAL

O OLHAR ARTÍSTICO DIANTE DO FENÔMENO SOCIAL:

*A violência invisível do filme *O som ao redor**

Dissertação apresentada ao Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza.

Belém – PA
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Chagas Marçal, Ana Carolina, 1983-

O olhar artístico diante do fenômeno social: a
violência invisível do filme o som ao redor / Ana
Carolina Chagas Marçal. - 2015.

Orientador: José Afonso Medeiros Souza.

Dissertação (Mestrado) – Universidade
Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Cinema - Brasil. 2. Arte e sociedade. 3.
Violência urbana. 4. Naturalismo. I. Título.

CDD 23. ed. 791.430981

AGRADECIMENTOS

Por vezes, o trabalho do pesquisador pode parecer um tanto quanto solitário. No entanto, a pesquisa mais do que seu resultado impresso e catalogado, é uma experiência. Essa vivência que é a pesquisa, portanto, foi construída em cada aula, em cada conversa e em cada debate do qual ela foi tema. Assim, ao longo dessa jornada diversas vezes se somaram e acrescentaram de uma forma ou de outra ao resultado.

Ao Professor Dr. Afonso Medeiros, que além de orientador também fez às vezes de conselheiro nos momentos de angústia, que fazem parte dessa caminhada. Pelos conselhos, pela orientação sempre assertiva e pela objetividade, Prof. Afonso, saiba da minha gratidão.

Aos meus pais, Baudelio e Nasaré, que nunca duviram da minha escolha e que sempre me ensinaram a valorizar o conhecimento.

À Raquel Cardoso Pires que esteve do meu lado em cada momento e que presenciou as preocupações, os sofrimentos e as delícias que este trabalho me proporcionou, dividindo todas as conquistas e alegrias comigo. Obrigada pelo companheirismo.

Ao Professor Dr. Miguel Santa Brígida que acompanhou o desenvolvimento dessa pesquisa desde seu momento embrionário e que contribuiu com observações e correções durante a disciplina de metodologia científica e no Seminário avançado de pesquisa.

À Wânia Contente que dá o suporte necessário aos alunos do programa de pós-graduação em Artes, facilitando os nossos caminhos em meio à burocracia do serviço público.



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos trinta (30) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quinze (2015), as quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor José Afonso Medeiros Souza ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Ana Carolina Chagas Marçal**, Intitulada: **O olhar artístico diante do fenômeno social: a violência invisível do filme “O som ao redor**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores José Afonso Medeiros Souza, Benedita Afonso Martins e Fábio Fonseca de Castro da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza, passou a palavra à mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação de capítulo da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 30 de Junho de 2015.

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

Profa. Dra. Benedita Afonso Martins

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro

Ana Carolina Chagas Marçal

Falar de um filme é, sempre, falar de um fantasma

Jacques Aumont

RESUMO

Este trabalho investiga de que maneira o filme *O som ao redor*, dirigido por Kleber Mendonça Filho, lançado em 2012, capta elementos da realidade, ressignifica-os e constrói a partir daí um discurso sobre fenômenos sociais como o medo, a sensação de insegurança, a violência urbana, as cisões entre centro e periferia, as relações de trabalho e o recente passado colonial ligado ao ciclo açucareiro.

Demonstramos de que forma o filme capta a rotina da pequena rua de Recife de maneira naturalista, desembocando em “impressões de realismo”. Em seguida, abordamos a maneira pela qual o cinema contemporâneo e também o cinema nacional têm apresentado a questão da violência e suas diferenças em relação à narrativa de *O som ao redor*.

Além disso, abordamos a importância dialética entre o campo e o fora de campo como elementos formais necessários para construção do que chamamos de estética do “dentro” e do “fora” e sua relação com o medo e a sensação de insegurança, bem como a construção da banda sonora que privilegia sons vindos do fora de campo, que remetem ao que não está ali enquadrado pela câmera. Para isso, realizamos análise de temática de *O som ao redor*, analisando as sequências do filme, partindo da obra, construindo relações possíveis entre ela e o mundo em um incessante movimento de retorno à obra, considerando que obra de arte é, por si só, um fenômeno social que se relaciona com outros que lhe são externos. Nesse sentido, procuramos relacionar o discurso fílmico com o conceito de sociedade disciplinar de Michel Foucault, a análise de Zygmunt Bauman dos medos e das relações humanas na contemporaneidade e a sociologia da arte de Jean-Marie Guyau, assumindo como campo epistemológico as relações entre filosofia, sociologia e sociologia da arte.

Palavras-chave: cinema brasileiro, arte e sociedade, violência urbana, Naturalismo

ABSTRACT

This paper intends to investigate how the movie to investigate *Neighboring Sounds*, directed by Kleber Mendonça Filho, released in 2012, captures elements of reality, reframes them and builds from there a speech about social phenomena such as fear, the feeling of insecurity, urban violence, divisions between center and periphery, labor relations and the recent colonial past linked to the sugar cycle.

We try to show how the film captures the routine of small street of Recife in a naturalistic way, ending up in "realism impressions." Then we address the way in which contemporary cinema and also the national cinema have presented the issue of violence and its differences with the narrative of *Neighboring Sounds*

Besides, we discuss the importance dialectic between the field and off the field as formal elements necessary for construction of what we call aesthetic of the "inside" and "outside" and its relation to the fear and the feeling of insecurity, and the construction of the soundtrack that emphasizes the sounds coming out of bounds, referring to what is not there framed by the camera. For this, we conducted analysis of themed Sound around, analyzing the film sequences, starting the work, building possible relationship between her and the world in an incessant movement of return to work, considering that work of art is in itself, a social phenomenon that relates to others that are external. In that sense, we seek to relate the film discourse with the concept of disciplinary society of Michel Foucault, Zygmunt Bauman's analysis of the Medes and human relations in contemporary society and the sociology of art by Jean-Marie Guyau, assuming epistemological field as the relationship between philosophy, sociology and sociology of art.

Keywords: Brazilian cinema, art and society, urban violence, Naturalism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sequência inicial de <i>O som ao redor</i>	12
Figura 2 - Imagens que mostram a cidade da perspectiva dos moradores	13
Figura 3 - Sequência em que João conversa com o tio, Anco	15
Figura 4 - Tabela das 20 maiores bilheterias do cinema nacional	46
Figura 5 - Carro de Sofia após o furto do toca-cds	51
Figura 6 - Sequência em que Clodoaldo é apresentado no filme	53
Figura 7 - Duas sequências em que Bia é enquadrada através das grades	54
Figura 8 - Clodoaldo se encontra com a amante sem notar o invasor	61
Figura 9 - Rapaz perdido conversa com um dos vigilantes	63
Figura 10 - Dinho confronta os vigilantes após o telefonema de Clodoaldo	64
Figura 11 - O quadro fílmico se justapõe às janelas do edifício	67
Figura 12 - Sequência em que a periferia aparece entre prédios e condomínios	70
Figura 13 - Sequência da reunião de condomínio no prédio de João	73
Figura 14 - 10 imagens fixas que abrem o filme	75
Figura 15 - Sequência em Clodoaldo e seu irmão confrontam Francisco	77
Figura 16 - Sequência final de <i>O som ao redor</i>	81
Figura 17 - Vigilantes assistem vídeo do assassinato de um vigia	87
Figura 18 - Sequência em que o diálogo em <i>off</i> da vizinha pode ser ouvido	95
Figura 19 - <i>Raccord</i> de olhar mostra João observando o camelô	96
Figura 20 - Sequência em que sons não-diegéticos invadem o filme	103
Figura 21 - Sequência em que a água se torna vermelha	106
Figura 22 - Sequência do sonho da filha de Bia	108

SUMÁRIO

Prólogo	8
Parte I - Naturalismo como reflexão sobre a realidade	
Naturalismo à brasileira	12
A vida não é filme	24
Cinema e Violência – uma relação incômoda	33
Parte II - Violência invisível, medo palpável	
De Zé Pequeno ao Capitão Nascimento	40
Medo e sensação de insegurança em cena	52
A cidade como personagem	66
Ecos do passado	75
Parte III - Estética do “dentro” e do “fora”	
A presença na ausência	82
Sons ao redor	90
Naturalismo x Surrealismo	104
Sobe os créditos, mas e o fim?	110
Ficha técnica	116
Referências	118

Prólogo

De acordo com Gilles Deleuze, o pensamento não é algo inato como se imagina, ele precisa ser violentado para poder florescer. Foi assim que, como espectadora do cinema nacional, meu pensamento foi violentado pela explosão de imagens brutais do cinema brasileiro contemporâneo no início dos anos 2000, período de lançamento de *Cidade de Deus* e também de *Carandiru*.

A observação empírica decerto é o estágio embrionário de qualquer pesquisa científica. Por meio da observação, Charles Darwin e, antes dele, Isaac Newton puderam formular seus postulados, transformando a história da ciência. Guardadas as devidas proporções, foi essa mesma ferramenta, a observação, que me fez perceber o crescente número de filmes que se dedicavam a abordar a temática da violência, sempre se utilizando de imagens desse largo conteúdo, o que desperta o interesse em entender esse fenômeno.

Logo, um misto de incômodo e fascínio passou a fazer com que questionasse os porquês dessa repentina explosão de imagens violentas, quando assistia mais um filme nacional dedicado a essa temática. Isso sem contar a crescente estilização das imagens violentas no cinema mundial em filmes de Quentin Tarantino, Oliver Stone, entre outros.

Outro ponto a se ressaltar é que esta dissertação é um desdobramento e ampliação de uma pesquisa desenvolvida durante a graduação em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Pará, concluída no ano de 2006, a qual fundamentou o trabalho de conclusão de curso intitulado *Retórica da violência no Cinema de retomada: análise de Carandiru, Cidade de Deus e Amarelo Manga*, orientado pelo Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro.

Por alguns anos, trabalhei como redatora publicitária em diversas agências de comunicação da capital paraense, mas a vontade de retomar a discussão entre cinema nacional e violência continuou a me acompanhar, principalmente, porque o tema parecia longe de ter sido superado como demonstram os fenômenos de bilheteria *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro*.

Em 2013, submeti o anteprojeto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, certa de que a

ampliação do horizonte epistemológico que o Mestrado em Artes propunha só tinha a acrescentar à formação em Comunicação Social. A Arte, como área de conhecimento atravessada por outros campos de conhecimento, pode dialogar com as áreas com as quais me propus a trabalhar: a filosofia, a sociologia, a sociologia da arte e a análise fílmica.

Entre recortes e seleções a que toda pesquisa está sujeita, cheguei ao filme *O som ao redor* pela maneira singular que esta película apresenta não só a violência urbana, mas também o medo e a sensação de insegurança. Assim como também por ser uma obra de arte que aborda questões importantes sobre a dinâmica das cidades na contemporaneidade, sobre as relações interpessoais e os conflitos no campo.

Portanto, esta dissertação se propõe a fazer uma análise fílmica do tipo temática de *O som ao redor* a partir de decomposição analítico-descritiva de sequências do filme, com intuito de identificar os fenômenos sociais que foram abordados, traçando a partir daí um paralelo com o desdobramento desses fenômenos no real. A ideia é partir da obra, construir relações possíveis entre ela e o mundo em um incessante movimento de retorno a obra. Isso significa dizer que estamos à procura de leituras possíveis e não de respostas prontas e acabadas.

Assim como *O som ao redor*, optamos por dividir esta pesquisa em três partes intituladas de *Parte I - Naturalismo como reflexão sobre a realidade*; *Parte II - Violência invisível, medo palpável*; e *Parte III - Estética do “dentro” e do “fora”*, que buscam, respectivamente, traçar a relação entre obra de arte e a vida, confrontar fenômenos sociais com a obra fílmica e apontar de que maneira escolhas formais contribuem para a estética de *O som ao redor*.

Portanto, na primeira parte, *Naturalismo como reflexão sobre a realidade*, apontamos como *O som ao redor*, no que diz respeito à construção formal em termos de planos, cenários, iluminação e atuações dos atores, remete a uma estética naturalista, e, inevitavelmente, desemboca em “impressões de realismo”; traçamos um paralelo entre arte e vida e arte e sociedade a partir da sociologia da arte de Jean-Marie Guyau; e, por fim, abordamos a migração da violência do filme de gênero para os mais diversos tipos de filme e sua conseqüente estilização, banalização e naturalização.

Na segunda parte, *Violência invisível, medo palpável*, investigamos a maneira como filme aborda a questão do medo e da sensação de insegurança e os desdobramentos desses fenômenos no real, levando em consideração a abordagem de Zygmunt Bauman sobre os medos contemporâneos, além de apontarmos as semelhanças entre o estabelecimento do grupo de vigilantes com o sistema panóptico descrito por Michel Foucault, assim como relacionamos o medo e a sensação de insegurança como o poder disciplinar também analisado pelo autor francês.

Depois, demonstramos como recorte feito pelo filme, influencia na forma como Recife é filmada pela trama, já que é apresentada, quase sempre, por meio de janelas e grades, vista de uma determinada posição pela câmera, que tenta emular a maneira como os moradores de prédios e condomínios olham a cidade. Além disso, ressaltamos como a capital Pernambucana é apresentada como espaço fragmentário e território de disputa a partir da dicotomia entre centro e periferia, criando zonas de interseção, interdição e espaços desconectados do restante da cidade física e simbolicamente, como os prédios e condomínios de classe média e classe média alta, por exemplo.

Em seguida, destacamos de que forma a narrativa desloca a questão da violência para as raízes do Brasil rural, atribuindo-a à lógica de poder das velhas oligarquias açucareiras a partir da revelação de um conflito de terra que envolve Francisco e o pai e tio de Clodoaldo, líder os vigilantes.

E, por fim, na terceira parte, *Estética do “dentro” e do “fora”*, falaremos da importância dialética entre o *campo* e o *fora de campo* como elementos formais necessários para construção do que chamamos de estética do “dentro” e do “fora” e sua relação com o medo e a sensação de insegurança, e a construção de uma suposta ameaça invisível, que nos remete para as bordas da imagem além do quadro fílmico.

Assim como investigamos a construção da banda sonora que privilegia sons que primeiro aparecem no *fora de campo*, remetendo ao que não está ali enquadrado pela câmera, ressaltando a importância da relação dialética entre *campo* e *fora de campo* seja no uso do *raccord* olhar ou na utilização de sons que existem exclusivamente no *fora de campo*.

Enumeraremos ainda três momentos da narrativa em que o filme abandona a estética naturalista para apresentar sequências de suspensão da realidade, desembocando em uma estética surrealista. Momentos em que uma atmosfera onírica toma conta da trama, resultando em sequências que causam estranhamento e descolamento da narrativa fílmica.

Parte I – Naturalismo como reflexão sobre a realidade

Naturalismo à brasileira

Durante as duas horas e onze minutos de projeção de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), somos lançados no cotidiano de uma pacata rua com casas e prédios de classe média e classe média alta em Recife, Pernambuco. A câmera quer, antes de tudo, fazer do espectador um *voyeur* de momentos, aparentemente, banais dos moradores daquela vizinhança. Passamos a acompanhar o dia a dia da dona de casa Bia (Maeve Jinkings) e sua família, do corretor de imóveis João (Gustavo Jahn), da dinâmica da rua em que moram com seu vai e vem de pessoas, camelôs, flanelinhas e carros. Dia a dia similar ao de qualquer grande cidade no território nacional.

A câmera passeia pelos espaços de casas e apartamentos sem pressa. Acompanha o tempo lento da rotina que tenta captar, como podemos perceber na sequência de abertura em que a câmera, em um longo plano sequência, acompanha uma menina de patins deslizando por vários espaços do ambiente do prédio: passamos da garagem até a quadra de esportes em que outras crianças jogam futebol e bebês passeiam com suas babás.



Figura 1: Sequência inicial de *O som ao redor*

A câmera assume a posição da perspectiva do espectador que vê a menina de costa. Essa posição parece indicar qual a intenção do filme: fazer-nos observadores da ação. A câmera na mão, com sua típica trepidação, nos dá a impressão de que somos nós, espectadores, que acompanhamos a menina. A sequência tem fim com a menina admirando da proteção da grade de ferro na quadra de esporte o lanterneiro que instala mais uma grade no prédio em frente.

É assim que o filme nos apresenta as imagens: mediada por janelas, grades, telas de circuito interno de vigilância. Vemos Recife filtrada por lentes, vidros, grades, da perspectiva dos moradores dos grandes prédios que enchem essa cidade, principalmente, ao longo da orla. Temos a mesma visão da cidade que os cidadãos enclausurados em seus belos condomínios possuem. O filme parece querer nos apresentar a cidade por meio do olhar dos habitantes desses espaços. Os paredões de concreto que bloqueiam a visão do mar significam ao mesmo tempo a especulação imobiliária e o crescimento de construções voltadas para uma classe média cada vez mais aterrorizada pela violência urbana.



Figura 2: Imagens que privilegiam a perspectiva dos moradores

O *som ao redor* parece preocupado em apreender essa realidade ao redor a que o título nos remete. Toda a sua construção formal em termos de planos, cenários, iluminação e atuações dos atores nos remete para uma estética naturalista.

A ideia naturalista é acentuada pela maneira atônita com que a câmera registra acontecimentos aleatórios do cotidiano e fica ainda mais evidente no transcorrer lento da primeira parte da narrativa intitulada, *Cães de Guarda*, que toma lugar em um único dia. São quase 52 minutos de narrativa para que o grupo de vigilantes liderados por Clodoaldo (Irandhir Santos) seja, enfim, introduzido na história. Destacamos aqui este fato porque o grupo de vigilantes é de suma importância para o desenrolar da narrativa e seu desfecho como veremos mais à frente.

Os “tempos mortos”, linguagem própria do cinema moderno¹, elemento narrativo muito utilizado por movimentos como o Cinema Novo e a *Nouvelle Vague*², faz com que tenhamos a sensação de estar diante não de uma obra de ficção, mas de um documentário que registra o real no tempo exato em que este transcorre. Os “tempos mortos” se caracterizam por sequências em que, aparentemente, nada de importante para a narrativa acontece e que possuem uma relação particular com o tempo de ação.

Segundo Marcel Martin (2005), Béla Balázs, teórico formalista do cinema, classifica o tempo no cinema em três tipos: o *tempo de projeção*, que é a própria duração do filme, o *tempo de ação*, a impressão de duração de um acontecimento na ação dramática e o *tempo de percepção*, que está ligado à maneira como o espectador experimenta o tempo de ação. Nos “tempos mortos”, podemos dizer que

¹ Embora o cinema tenha nascido na Modernidade com a primeira projeção do cinematógrafo dos irmãos *Lumière*, em 1895, convencionou-se chamar de cinema moderno o cinema feito a partir do pós-guerra, sobretudo a partir de movimentos e estéticas como o Neorrealismo italiano, que promoveu uma renovação da linguagem cinematográfica em oposição ao cinema clássico produzido em larga escala pelo sistema de estúdio hollywoodiano, influenciando diversos movimentos pelo mundo, entre eles a *Nouvelle Vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro.

² Movimento cinematográfico francês que tomou forma no início dos anos 60 e procurou desconstruir a linguagem do cinema clássico por meio de uma poética marcada por trancagens, descontinuidades, fragmentações e do debate teórico a respeito do fazer cinematográfico, em que se destaca a atuação do crítico e teórico André Bazin, dando origem a filmes como *Os incompreendidos* (François Truffaut, 1959), *Acossado* (Jean-Luc Godard, 1960), *O ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961), entre outros. Sobre as influências do movimento, Alfredo Manevy (2006, p. 246) afirma: “Em boa medida, a *Nouvelle Vague* nasce do encontro do cinema americano – o amigo americano do cinema europeu, consagrado no título de um filme de Win Wender nos anos 1970 – com a cultura europeia no pós-guerra, em especial a italiana, neorrealista”.

existe uma aproximação entre o *tempo da ação* e o *tempo de projeção*. O espectador tem a impressão de que o *tempo da ação* é o mesmo do *tempo de projeção*.

Esse efeito se deve principalmente ao uso de planos-sequência e também ao uso da câmera fixa. Exemplo de sequência que explicita esta poética é a de abertura que já citamos, além daquela em que o tio de João, durante um café na cozinha de casa, relata ao sobrinho o reencontro com uma antiga amante. Conversa trivial que em nada acrescenta à ação dramática do filme, mas que, no entanto, acaba por introduzir o grupo de vigilantes na narrativa. A sequência, que de início está fixa na conversa de João e do tio, tem um corte, fazendo com que a câmera passe a focalizar o monitor de vigilância em que vemos pela primeira vez Clodoaldo.



Figura 3: Sequência em que João conversa com o tio, Anco

Podemos citar ainda as sequências em que a dona de casa Bia, atormentada pelos latidos dos cachorros do vizinho, sofre de insônia. Em suas incursões noturnas, Bia tenta vários truques para se livrar do ruído produzido pelos animais: usa sedativos em um pedaço de carne para adormecer os cães, compra um aparelho que imite um som que só pode ser ouvido pelos cachorros para repreendê-los cada vez que latem. A batalha entre Bia e os cães não contribui para o desenrolar da narrativa de forma explícita, mas se relaciona decerto aos três intertítulos usados para nomear as partes do filme, questão que abordaremos mais à

frente.

Gilles Deleuze, em *Imagem-tempo* (2005), investiga justamente de que maneira a dimensão do tempo ganha destaque no cinema moderno. No entendimento de Deleuze, as imagens antes subordinadas à dinâmica da ação, ou seja, o desenrolar da narrativa, deixam de ser submetidas a um esquema sensório-motor e passam a ser situações óticas e sonoras puras, que têm por característica a apreensão direta do tempo. Algo que tem relação com os “tempos mortos” e com certa “paralisia” dos personagens diante das situações colocadas pela narrativa. Para o filósofo francês, se no cinema clássico era a ação que comandava a narrativa, no cinema moderno é o transcorrer do tempo que dá sentido ao fazer cinematográfico:

Primeiramente, enquanto a imagem-movimento e seus signos sensório-motores estavam em relação apenas com uma imagem indireta *do* tempo (dependendo da montagem), a imagem ótica e sonora pura, e seus opsignos e sonsignos, ligam-se diretamente a uma imagem-tempo que subordenou o movimento. É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem (Welles, Resnais). (DELEUZE, 2005, p. 33-34).

Libertada do movimento, portanto, a imagem cinematográfica pôde, finalmente, subverter sua relação com o tempo. Sem dúvidas, essa estética, que se estabeleceu a partir do Neorrealismo italiano³ e reverberou nos chamados *novos cinemas* tanto da França, quanto do Brasil, está a serviço de transpor os temas do cotidiano para o cinema. Não que o cinema clássico não tenha se ocupado da banalidade cotidiana, mas no cinema moderno existe a tentativa de apresentá-la em sua totalidade e potência.

Não à toa, Deleuze faz questão de atribuir a Yasujiro Ozu⁴ (1903-1963),

³Estética cinematográfica surgida na Itália após a II Guerra Mundial que procurou apresentar a realidade social e econômica desse período histórico, dando origem ao que hoje se considera cinema moderno. Caracterizou-se pelo uso de locações reais, não-atores e por temas ligados aos problemas sociais. São representantes dessa estética *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945), *Ladrões de bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948) e *Terra treme* (Luchino Visconti, 1948). Sobre o impacto do Neorrealismo italiano sobre os demais movimentos como o Cinema novo e *Nouvelle Vague*, Mariarosaria Fabris (2006, p. 217) reitera: “Ao sucumbir, entretanto, o neorrealismo não deixou de alimentar o cinema italiano e mundial com seu impulso moral, sua vocação transgressora, seu engajamento, representando, segundo Hennebelle, “um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana” (1978, p. 65), que caracterizará as novas cinematografias dos anos 1960”.

⁴Para saber mais ver: NAGIB, Lucia; PARENTE, André. **Ozu**: o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Editora Marco Zero, 1990.

cineasta japonês que dirigiu um olhar particular ao cotidiano e ao banal, diretor de filmes como *Pai e filha* (Banshun, 1949) e *Era uma vez em Tóquio* (Tôkyô Monogatari, 1953), a invenção das situações óticas e sonoras puras, que vieram desembocar nessa nova relação entre cinema e tempo.

Ao descrever essa nova relação entre cinema e tempo, Deleuze se referia ao nascimento de uma nova forma de fazer cinema, que não determinou a morte do esquema sensório-motor. Filmes que privilegiam as ações em detrimento do tempo continuam a existir e a serem produzidos, principalmente, dentro da lógica da indústria cinematográfica dominada pelos Estados Unidos.

O som ao redor, por sua vez, se vale não só dessa relação particular com o tempo, mas das potências da vida que Deleuze usou para descrever os temas da *Nouvelle Vague*. O cotidiano não é só uma desculpa para abordar o tema da violência urbana, mas é mostrado em toda a sua pungência, caracterizando a estética naturalista a que nos referimos. O cotidiano é aqui esquadrihado, relevado em seus ínfimos detalhes.

O título deste tópico foi tomado emprestado da crítica de João Gabriel Paixão sobre o filme publicada na revista *online* de cinema *Contracampo*, em novembro de 2012. De fato, o filme é classificado como naturalista por diversas críticas especializadas publicadas em diferentes veículos de comunicação pesquisados para este trabalho, como o texto de Marcos Augusto Gonçalves⁵ publicado pela *Folha de São Paulo*, só para citar um exemplo.

Em sua crítica, Paixão pontua que o filme de Kleber Mendonça Filho parece fazer apenas uma constatação da rotina brasileira e das questões sociais que a permeiam sem, no entanto, chegar a traçar uma reflexão a respeito dela. Assim, o crítico sinaliza que a estética do filme, que tão bem introduz o exótico do rotineiro, se trataria de uma estética naturalista. Para Paixão, “O filme lança mão do naturalismo e do ambiente da rotina – ou seja, se adéqua a todas as construções sociais, sua linguagem, sua dinâmica, sua vestimenta –, ao mesmo tempo que tem um olhar que paira como uma consciência invisível sobre esta realidade.” (PAIXÃO, 2012).

Essa forma de registro desemboca, inevitavelmente, em “impressões de

⁵GONÇALVES, Marcos Augusto. **O som ao redor**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcosaugustogoncalves/1214379-o-som-ao-redor.shtml>>. Acesso em: 5 ago. 2014

realismo". Parece que estamos diante de um documento do real. Os elementos que colaboram para essa percepção, além da maneira de filmar já destacada por nós, são o uso de locações reais e a representação naturalista dos atores preocupados, por exemplo, em incorporar termos coloquiais aos diálogos como pode ser evidenciado pelo uso extensivo de expressões regionais como "massa", que significa "bom", gíria comumente usada no Nordeste.

Jacques Aumont e Michel Marie (2003) nos esclarecem que "não existiu movimento cinematográfico reivindicado como naturalista, mas a crítica aproximou com frequência certas obras dessa estética (por exemplo, determinados aspectos da corrente neorrealista, que foi, às vezes, descendência longínqua do Naturalismo". (p. 210). Mas o cinema, ainda segundo os autores, "nasceu inteiramente marcado por essa tendência" (p. 211), já que desde sua origem o cinema de ficção tem por característica emular a realidade.

O Naturalismo surge na França no século XIX como uma tentativa de explicar o homem e a sociedade pelo viés das ciências naturais. Influenciado pela Teoria da Evolução de Charles Darwin e pelo Positivismo, o movimento desdobrou-se no teatro, nas artes plásticas e na literatura, sendo a obra do escritor Émile Zola, *O Germinal*, lançada em 1885, um dos seus principais marcos. No Brasil, o movimento teve como representantes Aluísio de Azevedo, autor de obras como *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890) e Inglês de Souza, autor de *O Missionário* (1888) e *Contos Amazônicos* (1892).

Como movimento nas artes, o Naturalismo se caracteriza, sobretudo, pela exploração de temas ligados às questões sociais, aos instintos humanos, ao desejo, à violência, à miséria, às patologias da mente, pela descrição de ambientes e tipos e a influência do meio social no comportamento humano, além do registro e uso da linguagem coloquial ou regional. Entendido como uma extensão do Realismo, o Naturalismo tem por características:

O naturalismo não é uma concepção de arte homogênea e bem definida, que se baseia sempre na mesma ideia da natureza, mas, pelo contrário, varia com o tempo, tendo, constantemente, em vista, um objetivo particular e imediato, sempre preocupado com uma tarefa concreta e confiando a sua interpretação da vida a fenômenos particulares. Professa-se a crença no naturalismo, não porque seja considerado uma representação naturalista, *a priori* mais artística do que uma estilização, mas porque se descobre na realidade uma feição, uma tendência que se pretenderia acentuar com mais

ênfase, que se gostaria de intensificar ou de combater. Tal descoberta não é em si o resultado da observação naturalista, pelo contrário, o interesse pelo naturalismo é resultado de tal descoberta. (HAUSER, 1982, p. 902).

Se *O som ao redor* pode ser chamado de naturalista porque se apresenta como uma lente de aumento sobre o microcosmos representado pela rua de Recife e seus moradores, maximizando medos, problemas sociais e investigando de que maneira os seres humanos reagem diante deles. Nesse sentido, destacam-se o medo e a sensação de insegurança gerados, principalmente, pela violência urbana. É esse medo e sensação de insegurança, que assolam os moradores da pequena rua, que justificam a contratação do grupo de vigilantes de Clodoaldo e o conseqüente desenrolar da ação dramática.

O Naturalismo aqui citado não deve ser entendido como o termo usado, por vezes, para classificar o cinema hollywoodiano. O termo naturalismo quando aplicado ao cinema produzido em Hollywood a partir de 1914, período de estabelecimento do sistema de estúdio, é usado para enfatizar o controle exercido na produção cinematográfica em escala industrial. A respeito disso Ismail Xavier (2005) pontua:

Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza) (p. 41-42).

Sem dúvidas, o efeito naturalista de *O som ao redor* se relaciona também aos aspectos descritos por Xavier acerca do filme clássico narrativo⁶ produzido em Hollywood. No entanto, a ideia naturalista não se estabelece só pelas interpretações dos atores e a tentativa de representar o mundo com fidelidade. Ela está ligada também à temática explorada e à estética proposta por *O som ao redor*.

Para o cinema americano, esse naturalismo tem efeito diverso: está a

⁶Sempre que fizermos referência ao cinema clássico narrativo ao longo deste trabalho, ele deve ser entendido como modelo de narrativa única, linear, baseada no contínuo das ações, com o roteiro estruturado em apresentação dos personagens, conflito, reviravolta e solução de conflito. Essa fórmula só se aplica, no entanto, quando grandes elementos estilísticos permanecem mais ou menos estáveis: “montagem em continuidade, ‘centralização’ figurativa do plano, convenções relativas ao espaço e ao ponto de vista, montagem paralela de várias ações, unidade cênica e princípios de decupagem”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 55).

serviço de manter a “ilusão” criada pelo dispositivo cinematográfico. Com certeza essa não é a preocupação de *O som ao redor* em, pelo menos, três sequências da narrativa, o filme abandona a estética naturalista e se torna surrealista, como veremos a seguir na análise dessas sequências. O efeito para o espectador é de estranhamento e descolamento da narrativa. Coisa que o cinema clássico narrativo, quase nunca, se permite.

Essa estética naturalista por aparentar fazer somente um registro e uma constatação acrítica da realidade gera também críticas negativas, como pode ser notado nas palavras de Adolfo Gomes⁷ sobre o filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (Beto Brant, 2011):

Essa é a esquizofrenia do cinema brasileiro contemporâneo de viés naturalista. Tudo precisa ser particularizado pelo exótico. Imagina-se que o interesse surja irremediavelmente por aquilo que nos separa do outro, não nos aproxima. Tal estranhamento, no entanto, não gera sequer a consciência brechtiana da representação, ao contrário, aliena pelo conforto do diagnóstico: as pessoas são estranhas mesmo e a realidade imutável. Nada podemos fazer. (GOMES, 2012).

Ao contrário do que foi pontuado pelos dois críticos citados, acreditamos que *O som ao redor* não faz somente um registro de acontecimentos, mas abre espaço para uma série de reflexões a respeito da violência urbana, do medo e da sensação de insegurança que permeiam a vida nos grandes centros urbanos. No entanto, o filme não aborda os assuntos de maneira direta e não se interessa por dar uma solução para as questões que apresenta. São justamente essas duas características que tornam o filme tão cheio de significados possíveis e que foram decisivas para que *O som ao redor* fosse escolhido como objeto de pesquisa desta dissertação.

Diretor do filme, Kleber Mendonça Filho nasceu em Recife no ano de 1968. Antes de *O som ao redor*, dirigiu os curtas *Vinil Verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005), *Noite de Sexta, Manhã de Sábado* (2006) e *Recife Frio* (2009), além do documentário *Crítico* (2008). *O som ao redor* é sua estreia na direção de longas-metragens de ficção e, com ele, recebeu inúmeros prêmios, entre os quais: melhor filme na 36ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2012), no Festival do Rio (2012), no Festival de Gramado (2012) e no *Copenhagen International Film Festival*

⁷GOMES, Adolfo. Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios. **Revista Contracampo**, ago. 2012. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/99/arteureceberia.htm>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

(2012) e prêmio da crítica *International Film Festival Rotterdam* (2012).

O diretor faz parte da nova safra de cineastas pernambucanos festejados pela crítica. Caldeirão cultural que mistura a cultura global com a cultura regional popular nas mais diversas linguagens, Pernambuco tem conseguido sintetizar diversas tendências aparentemente contraditórias para produzir bens culturais que, ao mesmo tempo em que têm forte apelo local, são também fruto da cultura global. Prova disso é o surgimento de movimentos como o *mangue beat*⁸ na música e a recente produção cinematográfica que toma não só o Estado como *locus* de suas produções, mas também toda essa miscelânea de tendências como expressão cultural.

Visto como visceral por não se furtar a mostrar cenas explícitas que envolvem a um só tempo nudez, sangue e atos violentos e contextualizam um nordeste urbano, mas ainda carregado de heranças do tempo rural, em que as relações do coronelismo ainda são realidade. São exemplos disso o próprio Kleber Mendonça Filho e outros cineastas como Cláudio Assis, diretor de títulos como *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2012), e Lírio Ferreira, que dirigiu, entre outros, *Baile Perfumado* (1997) e *Árido Movie* (2005).

A produção de Pernambuco chama tanta atenção que em 2014 ganhou uma mostra só sua realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil em diversas capitais nacionais, como Brasília e São Paulo. Intitulada “O novo Cinema Pernambucano”, a mostra reuniu 20 longas-metragens, entre eles *O som ao redor*, e 10 curtas-metragens produzidos nos últimos 15 anos⁹.

Se abordamos a estética naturalista proposta em *O som ao redor*, não é tanto porque estamos decididos a classificá-lo como representante desta estética, mas sim porque o filme se apropria de elementos da realidade para compor sua narrativa. E é justamente essa relação que nos interessa: investigar de que maneira a obra fílmica capta elementos da realidade, ressignifica-os e constrói, a partir daí um discurso sobre fenômenos sociais como o medo, a sensação de insegurança, a

⁸ Movimento musical surgido em Recife na década de 90 que mistura ritmos regionais, como o maracatu, com *rock*, *hip hop*, *funk* e música eletrônica. Seus principais representantes são Mundo Livre S/A, Chico Science & Nação Zumbi, Sheik Tosado, Mestre Ambrósio, Eddie, Via Sat, Querosene Jacaré e Jorge Cabeleira. Fonte: pernambucocultural.com.

⁹Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/novo-cinema-pernambucano/>>. Acesso em: 10 de set. de 2014.

violência urbana, as cisões entre centro e periferia, as relações de trabalho e o recente passado colonial ligado ao ciclo açucareiro.

De acordo com J. Dudley Andrew (2002), Andre Bazin, teórico realista do cinema, acreditava que o cinema se relacionava com o real porque registra a espacialidade dos objetos e o espaço ocupado por eles. O cinema seria capaz de tirar um molde da realidade, permitindo ao cineasta modificá-la ou deformá-la de acordo com a sua vontade. “O cinema então coloca-se ao lado do mundo, parecendo exatamente o mundo” (ANDREW, 2002, p. 118).

Nesse aspecto, a arte cinematográfica é feita dos desenhos que os diretores são capazes de fazer a partir da realidade. Mas não de qualquer aspecto dela. Bazin acreditava que a visão do artista era determinada pelo que ele era capaz de selecionar da realidade, não por sua capacidade de transformá-la.

Trazemos a noção de realismo de Bazin porque nos parece que em *O som ao redor* é esse o efeito de realidade do filme, que resulta na estética naturalista, é fruto dessa seleção de aspectos da realidade a que o teórico se refere. Para Bazin, essa seleção faz com que o cinema nos dê um conhecimento empírico da realidade singular, que só a obra de arte é capaz de alcançar.

Por isso, a partir dos temas acima explicitados, nos propomos a fazer uma análise fílmica de *O som ao redor*, partindo do pressuposto de que a obra de arte é documento válido para analisar o mundo e uma forma de conhecimento em si mesma. É preciso deixar claro que o trabalho de análise, no entanto, se difere da crítica cinematográfica como nos esclarece Aumont e Marie (2004):

O crítico informa e oferece um juízo de apreciação; o analista deve produzir conhecimento. Ele se propõe a descrever meticulosamente o seu objeto de estudo, decompor os elementos, pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta, e desse modo oferecer uma *interpretação*. (...) Portanto, assim como “a” teoria, a análise do filme é uma maneira de explicar, racionalizando-os, os fenômenos observados nos filmes; tal qual como a teoria “do cinema”, a análise de filmes é uma atividade acima de tudo descritiva e não modeladora, mesmo quando por vezes se torna mais explicativa. (p. 14).

Aumont e Marie (2004) nos apontam ainda que assim como não existe uma teoria geral do Cinema, não existe um único modelo de análise da imagem fílmica, sendo possível destacar a análise textual, narratológica, psicanalítica e icônica, dependendo de que aspecto da obra se procura destacar: a recepção, as estruturas

narrativas, os aspectos visuais e sonoros, entre outros. A análise que nos propomos a fazer é chamada pelos autores de análise temática, já que busca investigar como determinado tema é abordado dentro dos filmes.

Este tipo de análise é comumente usado na área do cinema para relacionar fenômenos extra-fílmicos com obras cinematográficas, como, por exemplo, o estudo de Siegfried Kracauer, intitulado *De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão (1988)*, sobre a relação entre os temas sombrios do expressionismo alemão, a I Guerra Mundial e a ascensão do nazismo na Alemanha ou ainda a pesquisa de Lúcia Nagib sobre a utopia e a distopia no cinema nacional contemporâneo que resultou no livro *A utopia no Cinema Brasileiro: matrizes, nostalgia e distopias (2006)*.

Para efetuar esta análise temática nos propomos assumir uma postura analítico-descritiva da obra, a partir da seleção de trechos do filme. Como unidades narrativas que se aglutinam para formar o filme, nossa análise temática pretende se concentrar, principalmente, na observação e decomposição de sequências do filme que compõe o *corpus* desta pesquisa. Aumont e Marie (2004) definem assim a importância da sequência como recorte para a análise cinematográfica e para o entendimento do próprio conjunto de ação dramática proposto pelo filme:

No vocabulário técnico de realização (e em consequência, no vocabulário crítico, uma sequência é uma sucessão de planos ligados por uma unidade narrativa, logo comparável, na sua natureza à “cena” no teatro, e ao “quadro” no cinema primitivo. No filme de longa-metragem narrativo (aquele que com mais frequência é analisado, à sequência é conferida uma importante existência institucional; ela é ao mesmo tempo a unidade básica de planificação técnica e, uma vez terminado o filme, a unidade de memorização e de “tradução” da narrativa do filme em narrativa verbal. (p. 41).

Esta análise não pretende revelar um sentido oculto da película e tampouco tem como objetivo enumerar as intenções do diretor nessa ou naquela determinada sequência. As questões de autoria não são o foco de nossa proposta. Apenas o texto fílmico e suas possíveis interpretações nos interessam.

Nossa intenção é, partindo da obra arte, representada aqui pelo filme *O som ao redor*, fazer conexões possíveis entre obra e os fenômenos sociais por ela suscitados. A ideia é partir da obra, construir relações possíveis entre ela e o mundo em um incessante movimento de retorno à obra. Isso significa dizer que estamos à procura de leituras possíveis e não de respostas prontas e acabadas.

Inevitavelmente, nossa proposta leva a considerarmos a obra de arte a partir de um viés sociológico como será apresentado a seguir.

A vida não é filme

A tautologia que dá título a este tópico parece incontestável. Sem dúvida, a obra de arte não é a vida e vice-versa. No entanto, é da vida que a arte retira seus temas, suas questões e sua força vital. Parece-nos, então, justo que a relação entre obra e sociedade, aqui entendida como parte da vida, seja objeto de estudo tanto do campo das artes como da sociologia.

A obra de arte é um documento de uma determinada cultura e de um determinado contexto histórico e social. Assim, ela se encontra inevitavelmente atravessada pelas questões que regem seu contexto de produção, veiculação e fruição. Isso significa dizer que “(...) como todo fenômeno social, a arte não é uma manifestação natural, mas um fenômeno construído por meio da história e das práticas” (HEINICH, 2008, p. 71).

Partido desse pressuposto, selecionamos uma obra de arte, no caso o filme *O som ao redor* como documento, levando em consideração as relações possíveis entre obra de arte e os fenômenos sociais que ela suscita e a relevância que esses temas têm na contemporaneidade. Acreditando que a obra fílmica é por si só um fenômeno social que se relaciona com outros que lhe são externos.

Isso significa dizer que nosso referencial teórico se situa na área da sociologia da arte. Enquanto disciplina, a sociologia da arte é relativamente nova em relação à crítica e à teoria da arte, por exemplo. Por isso, “(...) a sociologia da arte sofre as consequências, ao mesmo tempo, de sua juventude e da multiplicidade de suas acepções, refletindo a pluralidade das definições e das práticas da Sociologia” (HEINICH, 2008, p. 12).

A sociologia da arte é ao mesmo tempo reivindicada pela sociologia e pelo campo da arte com abordagens distintas: enquanto a sociologia se preocupa, sobretudo, em desvendar de que maneira os atores sociais atuam no campo da arte, a exemplo das pesquisas desenvolvidas por Pierre Bourdieu sobre o perfil do público

visitante dos museus na Europa¹⁰, a arte está mais preocupada em colocar a obra de arte em relação com a sociedade.

Assim, nossa pesquisa se situa na segunda opção. Buscamos aqui traçar um paralelo entre a obra fílmica, a maneira como ela nos apresenta determinados fenômenos sociais e sua possível relação com esses fenômenos que a antecedem.

Nesse sentido, entender a arte por um viés sociológico significa que a obra de arte não é apenas fruto do espírito e da criatividade do artista. É assumir que existe um devir entre obra e mundo, mundo e obra, sendo um indissociável do outro, já que a obra de arte tem a capacidade influenciar as relações sociais na mesma medida em que é fruto delas.

A arte, portanto, tem por característica influenciar o pensamento, os valores, o público e o contexto de sua produção ao mesmo tempo em que é influenciada por condições históricas, econômicas, culturais e por todas as relações sociais que condicionam e regem seu campo de produção, difusão, comercialização e fruição, questões que vão desde a própria noção do que é arte, que atores sociais estão aptos a participar deste campo e até que lugar a arte deve ocupar dentro da sociedade, seja ele físico ou simbólico.

Sabemos que a sociologia da arte compreende um variado número de pesquisas e abordagens que, por vezes, se contradizem. Se a tomamos como campo epistemológico é porque ela melhor expõe a relação que procuramos travar com nosso objeto de pesquisa. Para isso, trazemos como referencial teórico os conceitos de Jean-Marie Guyau em *A arte do ponto de vista sociológico* (2009). Nesta obra, Guyau (2009) tenta determinar o papel social da obra de arte, partindo do princípio que tanto a moral quanto a estética em parte se relacionam à sociologia. Para ele, “a finalidade mais elevada da arte é produzir uma emoção de um caráter social.”¹¹ (p. 104). Para Guyau (2009) a obra de arte é não só parte da sociedade, mas sua extensão:

(...) a arte é – por intermédio do sentimento – uma extensão da sociedade a todos os seres da natureza, e mesmo os seres concebidos como acima da natureza ou, enfim, aos seres fictícios criados pela imaginação humana. A emoção artística é, portanto, essencialmente social. (p. 104).

¹⁰ Para saber mais consultar: BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP, 2003.

¹¹ Grifo do autor.

Guyau via a obra de arte não só como algo que se relaciona com a sociedade, mas como algo capaz de despertar emoções que são compartilhadas pelos membros dessa sociedade. Seu pensamento vai além de tratar somente das relações sociológicas da arte, chegando até a uma *sociabilidade* da obra de arte. Guyau acreditava que o artista tem a habilidade de imprimir na obra de arte seus sentimentos e emoções que podiam ser experimentados pelas pessoas desde que elas já os tivessem vivido antes.

Assim, o autor entendia que a arte, por meio da fruição, é capaz de sociabilizar sentimentos e sensações, os quais levariam à solidariedade e à simpatia, primeiros graus da emoção estética. É justamente por isso que o filósofo francês vê na partilha o verdadeiro sentido da arte: sentimentos e sensações são suscitados pelo artista na obra e experimentados pelo público por meio da fruição. Nesse sentido, a arte seria um elo não só entre os homens, mas entre os homens e o mundo, pois seria capaz de fundir a vida individual à vida coletiva.

Para entender o que Guyau queria dizer com isso é preciso entender que arte para ele tem relação direta com a vida: “a arte, em poucas palavras, também é a vida” (GUYAU, 2009, p. 68). A noção de vida em Guyau é parte essencial de seu trabalho. É à vida que ele credita a potência e a existência da obra de arte, já que a obra de arte só será entendida como tal se for capaz de induzir “todos os sentimentos sociais” por meio da “expressividade da vida”. A arte é aqui entendida não só como potência *de* vida, mas potência *da* vida. Para o filósofo, a arte constrói uma cidade com uma sociedade ideal na qual a vida deve atingir toda sua potência.

Essa expressividade da vida de que falava Guyau tem relação direta como o próprio papel social da arte: a arte só terá valor social se tiver como base ideias e sentimentos que fazem parte da vida. Dessa forma, o autor acreditava que o artista deve se voltar para a vida para “(...) compreender quanto a vida ultrapassava a arte para pôr na arte o máximo da vida.” (GUYAU, 2009, p. 165).

O entendimento que Guyau tinha da relação obra de arte e vida se relaciona diretamente com *O som ao redor*. Como já demonstramos, o filme nos apresenta exatamente a vida em sua potência, abordando questões cruciais sobre a vida nos grandes centros urbanos. Nesse contexto, a vida para Guyau era a própria fonte de

onde o artista retira seus temas: “Sobre o que, aliás, trabalha o artista, o poeta, o pensador? Sobre o conjunto das ideias e dos sentimentos de sua época. Eis aí sua *matéria*.” (GUYAU, 2009, p. 125).

Além disso, o autor francês atribuía ao artista a capacidade de modificar a sociedade por meio da arte: “(...) ele é criador de novos meios ou um modificador de meios antigos.” (GUYAU, 2009, p. 140). Talvez a arte por si só não seja capaz de criar uma nova sociedade, mas, sem dúvidas, ela tem sido ao longo da história não apenas um reflexo como também uma das forças motrizes que impulsionam as mudanças de pensamento. Bom exemplo disso é a relação que o Impressionismo tem com as mudanças econômicas, sociais e culturais decorridas no século XIX a partir da Revolução Industrial.

Tomamos aqui a obra de Guyau como referencial teórico apenas na relação que este autor estabelece entre obra de arte e vida e obra de arte e sociedade. Não concordamos com os juízos de valor que o filósofo francês, por vezes, usou para julgar os romances realistas e, sobretudo, os romances naturalistas em seu valor artístico. Tampouco, compartilhamos, totalmente, do seu entendimento sobre estética e o belo. Entendemos que os juízos e valores feitos pelo filósofo são expressão do pensamento de uma determinada época e não desvalorizam as importantes contribuições deste autor para a sociologia da arte.

Assim como ele, acreditamos que a obra de arte é condicionada por questões que lhe são externas, mas não só: a um só tempo, ela também é capaz de influenciar estas mesmas questões. Assim, podemos dizer que *O som ao redor* ao mesmo tempo em que é atravessado pela questão da violência urbana, da sensação de medo e insegurança, se relaciona a estes fenômenos contemporâneos e apresenta-se como um discurso sobre essas questões ao abordá-las. A relação social que a obra de arte tem com a vida, neste caso, está não só nos sentimentos e sensações que ela suscita, mas na própria maneira de fazer esses sentimentos e sensações reverberarem no corpo social.

Ao abordar esses temas, a obra de arte cria um discurso a respeito deles. Discurso que passa a se somar aos demais discursos que abordam o tema: sociológico, antropológico, midiático, discurso do Estado, entre outros. Discursos que vão não só se relacionar entre si, mas, por vezes, se contradizer, influenciando

o entendimento que se tem desse fenômeno social.

A importância das práticas discursivas como parte de um determinado fenômeno social foi apontada por Michael Foucault. Elas estão diretamente ligadas às práticas de subjetivação que nortearam as pesquisas de Foucault sobre a loucura, sobre a sexualidade e sobre o sistema penal. Práticas discursivas que estão intimamente ligadas às disciplinas, espécie de tecnologia do poder identificada pelo autor e que trataremos com maior profundidade mais adiante.

Em *A Ordem do Discurso* (2012), aula inaugural no *Collège de France*, proferida em 1970, Foucault faz uma proposição acerca da importância da elaboração, circulação, distribuição e cerceamento dos discursos nas sociedades. Para ele, o discurso (...) “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2012, p. 10).

Ao mapear de que maneira os discursos são construídos e validados, Foucault aponta também a maneira pela qual os sujeitos, dentro da sociedade, são identificados como aptos a falar sobre um determinado tema e que temas são tidos como dignos de serem falados. Para isso, o filósofo esclarece que existem zonas de interdição, já que nem tudo pode ser dito, particularmente nas áreas da política e da sexualidade, demonstrando que é também por meio do discurso que as práticas existem e se exercem. Foucault via no discurso uma ligação intrínseca com o poder e com o desejo.

Além das zonas de interdição, Foucault identifica ainda outro princípio, o de exclusão, para os discursos que são desqualificados ou não têm validade, usando como exemplo o do louco. O autor demonstra que os sujeitos podem ser qualificados pelos discursos e também desqualificados por meio deles: seja pela exclusão dos discursos praticados por este sujeito, seja pelo próprio discurso a respeito dele.

Foucault (2012) nos fala do deslocamento histórico, ainda na Antiguidade Clássica, sobretudo a partir do idealismo platônico, da verdade do ato da enunciação para o próprio enunciado, separando, por fim, o discurso verdadeiro do discurso falso. A isso o autor francês deu nome de *vontade de verdade*, classificando-a como algo mutável ao longo do tempo e que passa a determinar o que se deve conhecer,

que objetos merecem ser estudados, que posição na sociedade exerce aquele que detém o conhecimento, além de que instrumentos e técnicas são necessários para praticar esse conhecimento.

Se a *vontade de verdade* determina o que se deve conhecer, ela também oculta e escamoteia o que não interessa ser conhecido. Essa *vontade de verdade* para Foucault exerce sobre os demais discursos uma pressão e um poder de coerção. A *vontade de verdade* seria, portanto, uma maquinaria com o propósito de apresentar uma verdade universal que está a serviço das estruturas de poder.

Era justamente nesse sentido que o discurso interessava a Foucault, como manifestação das estruturas de poder e dos processos de subjetivação advindos delas. Por isso, ele dedicou-se a estudar os limites, as fronteiras e as exclusões que permitem, sobretudo, controlar a proliferação dos discursos. Investigar os discursos, portanto, se faz necessário para entender não só o funcionamento da sociedade, mas do que ela entende por verdade, já que o “discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos.” (FOUCAULT, 2012, p. 48).

No caso específico da violência urbana, do medo e da sensação de insegurança, essa *vontade de verdade* descrita por Foucault encontra, provavelmente, sua faceta não só no discurso oficial do Estado a respeito desses fenômenos, mas no próprio saber científico a respeito do tema e no discurso engendrado pelos meios de comunicação de massa.

Sabemos que por si só investigar de que maneira essa *vontade de saber* se aplica aos discursos sobre a violência urbana, o medo e a sensação de insegurança seria uma pesquisa válida e extensa, mas que não nos cabe aqui realizá-la. Se os citamos, é para poder destacá-los do discurso que realmente nos interessa: o da obra de arte.

Decerto o discurso fílmico se encontra atravessado por esses outros discursos que lhe são externos. Falávamos justamente da relação entre obra de arte e vida, e os discursos não podem ser vistos como algo à parte da realidade em que estão inseridos. Não colocamos o discurso fílmico lado a lado com os demais discursos porque acreditamos que o seu compromisso com a busca por essa verdade que constitui a *vontade de verdade* não é condição *sine qua non* para a

existência da obra da arte e sua validação como tal.

Trazemos a questão do discurso e o entendimento desta prática por Foucault como parte de nossa pesquisa porque acreditamos que o autor nos oferece a justificativa metodológica para o tipo de análise que estamos propondo. Ao esclarecer a importância dos discursos como parte integrante de fenômenos sociais, como, por exemplo, do discurso jurídico, sociológico, antropológico e até mesmo religioso para o estabelecimento do sistema prisional como melhor forma de punição a partir do século XIX¹², o autor demonstra que estudar os discursos a respeito de um fenômeno são também uma forma de melhor entendê-lo.

Na tentativa de elucidar as práticas discursivas, Foucault (2012) dividiu sua análise em dois conjuntos distintos: o conjunto “crítico” e o “genealógico”. O crítico trataria das exclusões, limitações e rarefações do discurso, enquanto o genealógico buscaria a formação dos discursos, sua aparição, disseminação e assim por diante.

Nesse caso, concentramo-nos no que Foucault (2012) entendia como conjunto “crítico”, pois para ele “a parte crítica da análise liga-se aos sistemas de recobrimento do discurso; procura detectar, destacar esses princípios de ordenamento, de exclusão, de rarefação do discurso” (p. 65).

O discurso fílmico construído por *O som ao redor* se apresenta como uma percepção a respeito desses fenômenos sociais que vai se somar aos demais discursos e podem, como já destacava, Guyau influenciar ou criar um *meio*. Daí nosso interesse em investigá-lo mais profundamente. Se a vida não é filme, é nela que o filme busca seus temas, para depois ressignificá-los, transformando-os em discurso para, então, fazê-los novamente reverberarem na vida.

E mais: interessa-nos identificar o discurso engendrado pela obra de arte porque acreditamos que ele não é só parte do fenômeno que aborda, ele também é um enunciado político a respeito do tema. Embora a relação entre arte e política não seja nosso objetivo nessa pesquisa, ela de fato se apresenta como uma questão a ser abordada futuramente a partir de um *corpus* maior de filmes que possam nos dar ideia dos discursos construídos a respeito do papel do Estado, da polícia, da favela, entre outros atores sociais quando inseridos em narrativas que abordam a questão da violência urbana.

¹²Referimo-nos aqui à pesquisa desenvolvida em: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2009.

Antes de iniciarmos nossa análise, precisamos deixar claro que não enxergamos a obra fílmica como duplo do real no sentido da *mimesis* aristotélica, que colocava as obras de artes como pintura, escultura e poesia como imitações do mundo por meio do seu conteúdo representativo. Preferimos nos relacionar com o universo que o filme constrói a partir do entendimento de Maurice Blanchot sobre as obras literárias: como “o outro de todos os mundos”, que se relaciona com o nosso, mas que por ser independente possui uma lógica própria.

Para Blanchot, na literatura, a linguagem não faz referência a um mundo exterior, mas constitui um universo próprio, criando a partir daí o mundo imaginário próprio de toda narrativa. Logo, a relação entre literatura e mundo não se dá por meio da representação, mas da apresentação desse novo mundo. Como nos esclarece Tatiana Levy a respeito disso:

A linguagem da ficção – seu elemento real – coloca o leitor em contato com a irrealidade da obra, com esse mundo imaginário que toda a narrativa evoca. E é por isso, que a palavra literária, em vez de representar o mundo, apresenta o que Blanchot denomina “o outro de todos os mundos” (LEVY, 2011, p. 20).

Acreditamos que o que Blanchot estabelece para a literatura, guardada as devidas proporções e as características de cada linguagem, pode ser aplicada às artes de uma maneira geral. No caso específico do cinema por se tratar de uma arte que tal qual a literatura também estabelece um universo ficcional por meio de uma narrativa, excetuando claro o cinema documentário e, por vezes, o experimental, essa relação fica ainda mais clara, já que “o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo” (DELEUZE, 2005, p. 87).

Esclarecer a relação entre obra de arte e mundo é importante para estabelecermos que parâmetros utilizaremos para relacionar a maneira que o filme *O som ao redor* aborda a violência urbana, o medo e a sensação de insegurança e suas correspondências no real. O filme como “o outro de todos os mundos” não tem nenhuma obrigação em apresentar os fenômenos sociais em sua totalidade e fidelidade. Como destacamos a respeito dos discursos, as seleções, exclusões e rarefações também são partes importantes na construção das práticas discursivas.

A obra de arte tem a liberdade de apreender do real aquilo que lhe interessa, reelaborando-o e ressignificando-o. Interessa-nos, portanto, saber de que maneira

as questões sociais são colocadas em *O som ao redor* e que relações podemos fazer entre obra e mundo, sabendo que o filme tem uma maneira singular de abordar os fenômenos sociais, no caso a violência urbana, o medo e sensação de insegurança e seus possíveis desdobramentos como já dissemos. Nesse sentido, partimos do entendimento que Deleuze tinha da relação entre cinema moderno e mundo:

Em *Imagem-tempo*, Deleuze afirma que o cinema moderno, ao romper com o sistema de ação e reação característico da imagem-movimento, nos deixa surpreendidos por “por algo intolerável no mundo” e confrontados com “algo impensável no pensamento”. Dessa maneira, ele nos coloca diante do mundo – do nosso não de outro – restabelecendo o vínculo do homem com a realidade, devolvendo-nos a crença no mundo. (LEVY, 2011, p. 130-131).

Acreditamos que a maneira como Deleuze relaciona cinema e mundo não difere da relação estabelecida por Guyau entre arte e vida. Ambos procuram na arte essa reconexão com o que a vida tem de pungente. Ambos creditam à arte o poder de relevar ao homem aquilo que vale a pena ser visto, sentido e ouvido. Como ressalta Levy (2011) ainda sobre a ideia que Deleuze tinha do fazer cinematográfico: “O que o cinema faz, assim como outras manifestações artísticas da atualidade, não é nos levar a um mundo possível, de sonhos, mas “religar o homem com o que ele vê e ouve” (p. 131).

É justamente essa reconexão com o mundo proposta por Deleuze e Guyau que nos interessa explorar nesta pesquisa. De que maneira *O som ao redor*, ao se estabelecer como esse “o outro de todos os mundos”, a exemplo do que Blanchot entendia da literatura, se relaciona com o mundo em que vivemos e o que dele é capaz de apreender e reelaborar em sua diegese? Essa é a questão que norteará nossa investigação ao longo desta pesquisa.

Para isso, vamos investigar a maneira como filme aborda a questão do medo e da sensação de insegurança e os desdobramentos desses fenômenos no real; demonstrar como a cidade é apresentada como espaço fragmentário e território de disputa a partir da dicotomia entre centro e periferia; destacar de que forma a narrativa desloca a questão da violência para as raízes do Brasil rural, atribuindo-a à lógica de poder das velhas oligarquias açucareiras.

Além disso, falaremos da importância dialética entre o *campo* e o *fora de*

campo como elementos formais necessários para construção do que chamamos de estética do “dentro” e do “fora” e sua relação com o medo e a sensação de insegurança, bem como a construção da banda sonora que privilegia sons que remetem ao que não está ali enquadrado pela câmera. Enumeraremos também três momentos da narrativa em que o filme abandona a estética naturalista para apresentar sequências de suspensão da realidade, desembocando em uma estética surrealista.

Antes, no entanto, mostraremos que o tema da violência urbana se encontra hoje no cerne da produção cinematográfica nacional, apontando diversos títulos que partem deste tema e tentam de alguma forma investigar suas causas, seus agentes e seus porquês. Em seguida, pretendemos fazer um recorte, explicitando de que violência exatamente esses filmes tratam a partir da conceituação deste fenômeno.

Depois de esclarecermos que tipo de relação estamos tentando estabelecer com nosso objeto de pesquisa, que referencial teórico apoia nossa investigação, além de estabelecer que abordagem metodológica usaremos para analisar as sequências fílmicas, bem como quais são nossos objetivos, nos parece importante também falar da relação entre cinema e violência. Apesar de *O som ao redor* nos apresentar uma visão muito particular da violência urbana, acreditamos que ele se relaciona com uma questão que pode ser observada no cinema de um modo geral: o aumento no número e no conteúdo de imagens violentas.

Cinema e Violência – uma relação incômoda

Como já explicitamos no *Prólogo*, esta pesquisa nasce de nossa observação empírica, enquanto espectadora do cinema nacional, do crescente número de filmes que abordam as questões ligadas à violência urbana. Filmes que se propõem a levar para as telas o tráfico, assaltos, sequestros, estupros, assassinatos, fazendo, quase sempre, uso imagens violentas.

A violência gráfica como elemento estético não tem sido só utilizada só pelo cinema brasileiro. De fato, o cinema contemporâneo tem feito uso cada vez mais estilizado de cenas violentas e seus correlatos: explosões, batidas de carro, incêndios, entre outros. Podemos dizer então que essa abordagem dada à violência,

portanto, é um acontecimento global, não local. Embora nos pareça que, no Brasil, ela faça parte de um fenômeno cultural muito particular como vamos tentar expor mais à frente.

A respeito da relação entre cinema e violência, Olivier Mongin (1998) esclarece que no cinema clássico, a violência se encontrava restrita ao cinema de gênero: filmes de boxes, de guerra, de gangster ou *westerns*, por exemplo. Universos diegéticos marcado pela oposição entre “herói” e “bandido” em que a violência se encontrava justificada seja pela natureza do esporte, seja pelas condições excepcionais dos momentos de combate, seja a serviço de demonstrar a degradação dos valores morais, seja no estabelecimento da lei e da ordem em um ambiente hostil.

Com a conseqüente hibridização dos gêneros cinematográficos, processo próprio da contemporaneidade, Mongin (1998) esclarece que acontece a introdução de imagens violentas nos mais diversos filmes, sobretudo, a partir da década de 1990. Antes, a violência se encontrava circunscrita a um esquema que obedecia, de certa forma, aos cânones¹³ de um determinado gênero cinematográfico, delimitando assim para o espectador quem seria o agente da violência e até que ponto ela era ou não justificada. Hoje a violência é mais um espetáculo visual a serviço de aumentar as bilheterias.

Ao traçar esse paralelo com o cinema clássico, Mongin (1998) demonstra que antes a violência tinha, ao menos, um propósito narrativo claro. O filme de gênero criava um universo em que ela era admissível sobre determinadas leis. Na contemporaneidade, em contrapartida, ela se desloca aparecendo como principal objetivo do roteiro, um fim em si mesma:

A uma representação clássica da violência em que a imagem tem uma função de mediação substitui-se hoje um “estado natural de violência”, mais que um aumento de poder ou escalada, que proíbe todo o ardil corporal, toda a variação da câmera de filmar, e que acaba por desembocar, inelutavelmente, “naturalmente”, sobre uma carnificina. (MONGIN, 1998, p. 27).

Assim, podemos falar que o cinema contemporâneo vem desenvolvendo

¹³ Conjunto de características narrativas, formais e estilísticas que permitem associar um determinado filme a um gênero cinematográfico. “É o cânone, portanto, que permite identificar as características imprescindíveis e superlativas a que uma obra deve aspirar ou que deve conter, no sentido de pertencer a, ou se destacar num, determinado gênero”. (NOGUEIRA, 2010, p. 11).

uma nova relação com violência, que tem por característica sua elevação ao patamar de elemento estético. Podemos falar em uma estética da violência que em muito se assemelha a uma estética do grotesco e do feio. Essa estética da violência se baseia não só na brutalidade e na crueza das imagens, mas também em sua estilização.

Essa estilização consiste em deixar mais palatável os atos violentos por meio de efeitos visuais e narrativos que descaracterizam o próprio conteúdo violento: ritmo acelerado de edição como em um videoclipe, sequências de luta coreografadas como um balé, pouco uso de sangue como se tudo não passasse de um videogame ou de um desenho animado, desvinculação entre ações violentas e suas consequências, glorificação da violência pelo acentuado maniqueísmo da narrativa, entre outros recursos.

Filmes como *Pulp Fiction: tempo de violência* (Quentin Tarantino, 1994), *Assassinos por Natureza* (Oliver Stone, 1994), *O profissional* (Luc Besson, 1994), só para citar três filmes analisados por Mongin em *A violência das imagens ou como eliminá-las?* (1998), trataram de transformar a violência em elemento *pop*, resultando em um duplo movimento: sua massificação e sua glorificação. Não só o conteúdo violento das imagens aumentou, mas o agente da violência passou a ser alvo de exaltação como os dois assassinos apresentados no filme de Stone e o simpático Leon, assassino profissional do filme de Besson.

Mais um produto no universo audiovisual, a violência se tornou um fetiche para a sociedade ocidental na medida em que a mesma acredita estar em vias de pacificação e advoga de uma ideia de civilidade em que a violência é vista como primitivismo. Mesmo que a suposta paz nas sociedades ocidentais seja algo questionável, nós a enfatizamos aqui porque se trata de uma percepção dessas sociedades a respeito de si mesmas como o próprio Mongin (1998) destaca em sua obra. É consenso e até mesmo clichê declarar que a violência deve ser usada como o último dos recursos.

No entanto, observamos uma sociedade cada vez mais sedenta por imagens violentas em que o aumento de sua propagação no cinema é apenas mais um sintoma, estando longe de ser sua causa primeira. O espetáculo visual ligado à violência passa a ter efeito catártico em uma substituição perigosa do horror das

imagens violentas pela apreciação que sua estilização proporciona.

Essa catarse, ao invés do efeito de depuração das paixões atribuído por Aristóteles (2011), teria um efeito contrário: estaria a serviço de dessensibilizar as plateias em um esforço de anulá-la por meio do hiperconsumismo, já que não privilegia o senso crítico do público diante da violência e suas consequências. Não estamos tentando dar um tom apocalíptico a esse cenário, mas destacar que o consumo de imagens violentas sem senso crítico pode resultar em uma espécie de sadismo visual.

É interessante notar que quando apresentada sem essa estilização, a violência passa a ser objeto de polêmica e tem efeito controverso. São o caso de filmes como *Irreversível* (Gaspar Noé, 2002), que apresenta uma sequência de estupro, em que a vítima termina desfigurada, por incômodos 20 minutos e que fez com que vários espectadores se retirassem da sala de projeção durante sua exibição no festival de *Cannes* do mesmo ano, e do filme sérvio *A serbian film* (Srđan Spasojević, 2010), que mostra, entre outras coisas, o estupro de um bebê e sequências de necrofilia, tendo sido proibido em países como Finlândia, Suécia e Espanha.

Mongin (1998), assim como nós nesta pesquisa, parte do princípio de que este aumento da violência com cinema não deve ser ignorado, pois diz algo sobre a maneira como nos relacionamos com a violência fora do cinema, fazendo parte da própria realidade desse fenômeno no mundo contemporâneo. Logo, a maneira como os filmes apresentam as imagens violentas constrói um discurso sobre a violência.

Uma das hipóteses que o autor apresenta é que nos relacionamos com imagens violentas para melhor convivermos com a violência na vida real. É o conforto, não só o deleite estético, que o espectador procura na segurança da sala de cinema. Experimentar sensorialmente a violência por meio do espetáculo indolor para poder melhor negá-la na vida.

Assim, as imagens violentas se apresentam como mais um simulacro do mundo contemporâneo: apresentam-se como o fenômeno em si, permitindo que o indivíduo experimente-o em parte sem vivenciá-lo realmente. Como resultado disso, podemos citar o crescimento do medo e da sensação de insegurança. A exemplo do Mongin (1998) ressalta:

(...) a violência acompanha aqui a captação da agressividade “devorada pelas imagens”: a violência em estado natural que se exhibe nos ecrãs é inseparável de um mundo onde a confrontação com a violência (a sua e a dos outros) faz cada vez mais medo (a carga é cada vez mais pesada) (p. 163).

Se a arte, particularmente, o cinema pelo seu alcance, é uma das responsáveis por transformar a violência em um elemento de apreciação estética e até mesmo em produto, os meios de comunicação de massa também têm papel fundamental na maneira como nos relacionamos com as imagens violentas. Embora nosso foco seja o discurso fílmico, é impossível negar que o discurso midiático exerce grande influência na banalização das imagens violentas.

Os meios de comunicação de massa – também a internet – são veículos pelos quais interagimos com o mundo e com as pessoas. Assumindo o papel de mediação, os *media* nos apresentam os últimos acontecimentos do mundo, as novidades tecnológicas, as mudanças políticas, nos apresentam novos valores e comportamentos, além de uma profusão de imagens violentas que vão desde cenas de guerra a um simples assalto, sendo responsáveis por pautar os assuntos na agenda diária da opinião pública e influenciar a forma como nos relacionamos com esses assuntos.

Portanto, os meios de comunicação de massa exercem um papel preponderante na nossa relação com violência e são parte importante do aumento do medo e da sensação de insegurança nas grandes cidades, além de seu discurso, assim como o da arte, também fazer parte do próprio fenômeno violência como reitera Elizabeth Rondelli (2000) a esse respeito:

(...) o modo como a mídia fala sobre a violência faz parte da própria realidade da violência: as interpretações e os sentidos sociais que serão extraídos dos seus atos, o modo como certos discursos sobre ela passarão a circular no espaço público e a prática social que passará a ser informada cotidiana e repetidamente por esses episódios narrados (p. 150).

É claro que uma das funções dos meios de comunicação é informar sobre assuntos relevantes e, nesse sentido, o interesse pela violência urbana é pertinente. No entanto, mais do que informar e influenciar nossa percepção sobre a violência, os *media* têm explorado as imagens violentas como atrativo na guerra pela audiência: quanto mais chocante a imagem, mais ela é explorada para chamar a

atenção do espectador. Basta observar a popularização de programas que exploram a investigação de crimes e a caçada aos criminosos e a proliferação de jornais populares em que as imagens violentas estampam as primeiras páginas. Em uma sociedade marcada pelo hiperconsumismo de imagens, a violência tornou-se só mais um produto a ser vendido e apreciado, resultando em sua consequente banalização:

Nos telejornais, apresentados como *show de notícias*, os recursos à espetacularização e à dramatização são acionados para envolver emocionalmente o telespectador. Desse modo, através da narratividade dos *media*, a violência sofre um processo de naturalização e de banalização que escamoteia sua gênese social. (RONDELLI, 1994, p. 100 *apud* HIKIJI, 2012, p. 100).

Essa banalização das imagens violentas leva, inevitavelmente, à naturalização da violência. O que antes era visto como algo ultrajante, repugnante, passa a fazer parte do corriqueiro, do ordinário, levando a um processo de dessensibilização do público. Como consequência, imagens com carga cada vez mais pesada de violência precisam ser utilizadas para agradar a um público que já não se choca com qualquer coisa. Eis o ciclo vicioso das imagens violentas.

Mas o que isso tem a ver com o nosso objeto de pesquisa? Decerto, a sensação de insegurança e medo dos moradores das cidades na contemporaneidade devem-se em parte à espetacularização da violência urbana pelos meios de comunicação de massa. Atingido por essa profusão de imagens violentas, o cidadão comum tem uma experiência indolor, mas vívida com a violência. Mas não só, a preocupação em torno da violência suscitada pela mídia e também pela crescente violência, provavelmente, têm grande impacto sobre os cineastas.

É preciso reconhecer que o aumento da abordagem do cinema nacional em torno da violência é diretamente proporcional ao debate e às discussões sobre a segurança pública, o aumento dos índices de criminalidade e a sensação de medo que assola a população, portanto, é um fenômeno de fora para dentro. Antes de cineastas, os realizadores são também parte da sociedade, logo suas obras reverberam as preocupações do cidadão comum.

Como falamos anteriormente, é fácil observar o aumento da abordagem das questões ligadas à violência urbana e à segurança pública pelo cinema nacional a

partir da chamada Retomada¹⁴. Filmes que buscam de alguma forma apresentar, tematizar e explorar a violência urbana, seus agentes e seus porquês. Por isso, vamos contextualizar a atual produção cinematográfica nacional que aborda a questão da violência, comparando-a com o Cinema Novo e o Cinema Marginal na segunda parte dessa pesquisa.

Essa contextualização se faz importante porque acreditamos que *O som ao redor* é produto também deste cenário de questionamentos a respeito da violência urbana e suas consequências, embora trate o assunto de uma maneira indireta.

¹⁴ Convencionou-se chamar de Retomada do Cinema Nacional o cinema produzido a partir do lançamento de *Carlota Joaquina – princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) baseado no sistema de leis de incentivo a cultura, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual.

Parte II – Violência invisível, medo palpável

De Zé Pequeno ao Capitão Nascimento

A abordagem de questões sociais, entre elas a violência, pelo cinema nacional não é um fenômeno atual. Esteve presente também no mais importante movimento da cinematografia nacional: o Cinema Novo. Movimento cinematográfico surgido na segunda metade da década de 50, que reuniu cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, entre outros, o Cinema Novo foi um movimento estético multifacetado em estilos e ideias e produziu uma renovação na linguagem do cinema brasileiro, fazendo do cinema canal para o engajamento político e para o esclarecimento da população em relação aos problemas nacionais. Xavier (2001) ressalta que:

(...) O Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia de produção, em nome da vida, da atualidade, e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas. (p. 57-58).

No entanto, a violência era utilizada como elemento estético a serviço de causar impacto nas plateias e demonstrar a necessidade da luta, nem que fosse armada, para libertar o país e instaurar uma forma de governo que estivesse de acordo com os desejos e necessidades populares. Nessa perspectiva, a violência era mostrada como consequência e efeito do estado de miséria e fome que se encontrava o país, ou seja, como enfatizava Glauber Rocha (2004) “*a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência*” (p. 66).

Dentro da lógica do Cinema Novo, portanto, a violência não pode ser vista fora de um panorama político. Arma contra a repressão, reação contra as injustiças sociais, fenômeno a serviço da revolução, a violência para os cinema-novistas se encontrava justificada pela defesa e a libertação de um povo oprimido. Não era resultado só das desigualdades sociais, mas um meio para libertar-se delas.

Tomando como exemplo o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber

Rocha, 1964), temos Manuel (Geraldo Del Rey), sertanejo que habita um sertão marcado pela seca e pela miséria junto à esposa Rosa (Yoná Magalhães). Em uma disputa pela posse de algumas cabeças de gado, Manuel acaba assassinando o Coronel, grande fazendeiro da região. Dentro do filme, a violência é justificada porque Manuel é vítima da deslealdade do Coronel. Em um espaço dominado pela lógica do coronelismo e por leis que favorecem os poderosos, o assassinato do Coronel é a única justiça que Manuel poderia conquistar.

O assassinato cometido por Manuel dá início a uma jornada em busca da libertação. Perseguido por Antônio das Mortes (Maurício do Valle), matador da região contratado para vingar a morte do Coronel, Manuel primeiro se refugia em Monte Santo, comunidade liderada pelo santo popular, Beato Sebastião (Lidio Silva). Aqui temos uma referência a Antônio Conselheiro¹⁵ e ao sebastianismo¹⁶, até hoje presente na cultura popular nordestina. A cultura popular é, dessa forma, colocada também como fonte de contestação ao Estado e aos poderes instituídos.

Manuel está perdido não só porque matou um homem, mas está perdido ideologicamente. Ele precisa acreditar em alguma forma de esperança. Nesse sentido, a crença religiosa oferecida por Beato Sebastião aparece como alternativa. As promessas que o sertão viraria mar e que os pobres ficariam ricos parecem a salvação do sertanejo. No entanto, a esperança de Manuel se desfaz com a matança comandada por Antônio das Mortes na comunidade de Monte Santo.

Um dos poucos sobreviventes de Monte Santo, Manuel e Rosa se juntam ao bando de Corisco (Othon Bastos), cangaceiro do bando Lampião. O cangaço também é colocado como forma de enfrentamento ao *status quo* e ao Estado,

¹⁵Líder popular e religioso que viveu no Brasil no século XIX e fundou, em 1893, o povoado numa região ao norte da Bahia, conhecida como Canudos, que chegou a reunir cerca de 15 mil pessoas no sertão nordestino. Exemplo de resistência popular, o arraial foi destruído pelo exército em 1897 no que ficou conhecido como a Guerra de Canudos.

¹⁶Fenômeno secular que teve origem no final do século XVI, momento que surgiu a crença de que Dom Sebastião, Rei de Portugal, que desapareceu na batalha de Alcácer-Quibir, na África, em 1578 retornaria. Como não havia corpo, espalhou-se a lenda de que Dom Sebastião voltaria. O sebastianismo é um culto messiânico que acredita no retorno de um salvador transfigurado em Dom Sebastião capaz de modificar o meio social e político. Acredita-se que tenha chegado ao nordeste no século XIX.

embrionário da luta popular armada.

Contudo, nem a religião e nem cangaço oferecem a libertação procurada por Manuel. A liberdade que o sertanejo procura só pode ser conquistada pela tomada de consciência política e pela contestação ao modelo de dominação a que estava condicionado. Nesse sentido, essa libertação é materializada de forma poética quando Manuel corre em direção ao mar na última sequência do filme, confirmando a promessa de Beato Sebastião e dando origem ao que Lucia Nagib (2006) chama, dentro da obra de Glauber Rocha, de relação dialética entre o sertão e o mar. Para Nagib (2006), a transformação do sertão em mar na última sequência de *Deus e o Diabo na Terra do Som* seria o cumprimento da promessa utópica de liberdade proposta pelo filme.

Não estamos afirmando que a violência era uma dos temas do Cinema Novo, mas exemplificando de que forma ela era abordada por este movimento. Se a violência era uma arma contra a opressão, expressão do estado de miséria, ela se encontrava justificada dentro das narrativas e servia, então, a um propósito maior: a contestação política, caminho para superar a miséria e a opressão e busca pela libertação. Nesse contexto, “(...) o dado central era o desejo comum de legitimação da violência diante da opressão, o senso de urgência das transformações; ou seja, a ideia de que a Revolução não era apenas um desejo mas uma necessidade social.” (XAVIER, 2001, p. 25).

Dessa maneira, o Cinema Novo circunscrevia a violência dentro de uma lógica política que tinha não só a denúncia das desigualdades sociais como meta, mas a conscientização da população em um projeto político-pedagógico que visava a Revolução de inspiração marxista. Relação com a violência totalmente diversa de outro movimento estético contemporâneo seu: o Cinema Marginal.

Denomina-se Cinema Marginal aos filmes produzidos no período de 1968 a 1973 na “Boca do Lixo”¹⁷, região do centro de São Paulo. De baixo orçamento e forte apelo sexual, o Cinema Marginal reúne filmes como *Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1970) e

¹⁷Termo utilizado para designar um polo de produção cinematográfica localizado no centro de São Paulo (SP) entre as ruas Duque de Caxias, Timbiras, São João e Protestantes, iniciado na década de 20 e 30 com a instalação de empresas do segmento cinematográfico como Fox e Paramount nesta área. Durante a década de 60, a “Boca do Lixo” se tornou uma área de grande efervescência para o cinema independente nacional, originando filmes do Cinema Marginal e de diversos gêneros, como as pornochanchadas.

Bang Bang (Andrea Tonacci, 1970), entre outros. Nascido após o AI-5¹⁸, o Cinema Marginal foi uma resposta agressiva à repressão, que tinha como influência o cinema de gênero policial e horror e que demonstrava certo desencanto e ironia diante da situação política do país. Como Xavier (2001) reitera a respeito desse tipo de cinema:

Experimental, recusando o que julgava serem concessões de seus até então parceiros, os líderes do Cinema Marginal assumem um papel profanador no espaço da cultura, rompem o “contrato” com a plateia e recusam mandatos de uma esquerda bem pensante, tomando a agressão como um princípio formal de arte em tempos sombrios. Violência e profanação não implicam aqui necessariamente desordem, ou busca de uma antiarte apenas apoiada nas pulsões. (p. 17-18).

Para entender o Cinema Marginal é preciso situá-lo à margem da produção oficial e do próprio Cinema Novo e entender que o marginal aqui subverte o valor pejorativo do termo em uma forma de linguagem e atitude artística diante do sistema. Enquanto o Cinema Novo se distanciava de sua proposta estética e utópica, passando a flertar com um cinema mais voltado ao mercado, o Cinema Marginal surge como uma resposta.

Irônico, metalinguístico, subvertendo os gêneros cinematográficos americanos, esse movimento incorpora uma estética marginal-cafajeste em que o “ruim, o sujo, o lixo, o cafajeste, são todos aspectos de uma mesma faceta que, se vem caracterizar de maneira marcante a estética do cinema marginal, ganha toda sua dimensão quando os incluímos dentro do quadro de humor irônico e debochado da ‘curtição’” (RAMOS, 1987, p. 42).

Assim, a violência ganha nuances diferentes da proposta cinema-novista, ela estava a serviço do feio, do grotesco, do agressivo que a estética marginal suscitava. Enquanto a repressão da Ditadura militar se intensificava, o Cinema Marginal procurava, em contrapartida, testar os limites do sexo, da violência e do escatológico dentro do cinema. Nesse sentido, essa proposta estética era uma “(...) resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical, sua realidade

¹⁸O Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968, decretado durante o Governo do General Costa e Silva, dava poderes ao presidente da República para decretar o recesso do Congresso Nacional, cassar direitos políticos por 10 anos de qualquer cidadão brasileiro, bem como intervir nos Estados e municípios. O AI-5 intensificou ainda mais a repressão e cerceou as liberdades individuais durante os anos de chumbo da Ditadura Militar no Brasil, sendo revogado somente em outubro de 1978 no Governo do General Ernesto Geisel.

eliminava qualquer dimensão utópica e se desdobrava na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero horror subdesenvolvido”. (XAVIER, 2001, p. 70).

Em relação à violência e ao cinema nacional, Xavier (2001) aponta ainda o surgimento de filmes policial-político nos fins dos anos 70 e início dos anos 80, que abordavam a corrupção policial, a violência e a tortura. Caso de *Lúcio Flávio – passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977), *Barra Pesada* (Reginaldo Faria, 1977), *Pixote – a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980) e *Ato de violência* (Eduardo Scorel, 1980). Filmes produzidos no momento de abertura política e que buscavam focalizar a violência institucional cometida por policiais civis e militares.

Se no Cinema Novo a violência servia de contestação ao Estado e prenúncio da luta que viria e no Cinema Marginal era um elemento *kitsch* e uma resposta à repressão, no cinema brasileiro contemporâneo ela é apenas a constatação dos problemas gerados pelo agravamento das diferenças sociais. Como enfatiza Ivana Bentes¹⁹ em artigo sobre *Cidade de Deus*:

É nesse contexto, de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e a violência com o orgulho, fascínio e terror, que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas. Filmes que quase nunca se pretendem “explicativos” de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam “espelho” e “constatação” de um estado de coisas. (BENTES, 2002).

Essa “constatação de um estado de coisas” citada por Bentes nos parece ser uma questão crucial para os filmes que se ocupam das questões ligadas à violência urbana no cinema brasileiro contemporâneo. Filmes que parecem justamente mapear e expor questões ligadas ao crime organizado, à corrupção policial, à omissão do Estado, sem propor solução e tampouco saída possível. Por si só, esta maneira de tematizar a violência difere tanto do Cinema Novo quanto do Cinema Marginal e marca uma nova relação com o fenômeno social dentro da cinematografia nacional.

Esse novo modo de tematizar a violência urbana, embora não configure um movimento cinematográfico tal qual o Cinema Novo e o Cinema Marginal, decerto

¹⁹BENTES, Ivana. '**Cidade de Deus**' promove turismo no inferno. São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

externa a vontade do cinema nacional, mais uma vez, de entender os problemas do país por meio de suas produções. Tachado por vezes de cine-favela e de cosmética da fome em contraposição à estética da fome²⁰ glauberiana, o cinema nacional que se volta para as questões da violência urbana tem tentando de alguma forma equacionar a dinâmica do espaço urbano dos grandes centros voltando seu olhar para a atuação da polícia, do tráfico de drogas, das milícias e dos moradores das cidades como agentes e vítimas da violência.

Produções como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Última parada 174* (Bruno Barreto, 2008), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Salve Geral* (Sérgio Rezende, 2009), entre outros, levam para a grande tela questões ligadas ao tráfico de drogas, sequestro, assalto, violência doméstica, bem como discutem os atores sociais envolvidos no fenômeno da violência urbana. Filmes que fazem da apresentação de atos violentos um elemento não só temático, mas também estético. Fato observado não só no cinema nacional, mas também em escala mundial como já abordamos na primeira parte deste trabalho.

Filmes que investigam, sobretudo, o espaço da favela e da periferia como *locus* da violência, ao mesmo tempo, em que apresentam estes também como espaços de festa, alegria e morada do autêntico povo brasileiro a exemplo do que o Cinema Novo fazia e que, além disso, se propõem a abordar o papel do Estado nessa intrincada rede de relações que motiva a violência urbana: ora o Estado, seja na esfera municipal, estadual ou federal, aparece como solução, ora como parte do problema pela falha em reprimir as ações violentas, pela corrupção e pela omissão.

Sem dúvidas, esses filmes procuram de alguma forma relacionar a questão da violência urbana como consequência das desigualdades sociais, mostrando o déficit habitacional, os problemas de infraestrutura ligados ao saneamento básico, à

²⁰ O termo estética da fome diz respeito ao manifesto escrito por Glauber Rocha em 1965 para uma mostra de cinema brasileiro em Gênova, Itália. Nesse manifesto, o cineasta brasileiro estabelecia os princípios estéticos e estilísticos do seu cinema, definindo que era preciso representar o estado miséria do povo, por meio de uma estética que violentasse os sentidos e levasse o espectador a superar os clichês sobre a pobreza e a miséria. Para Bentes, Glauber Rocha “Abandonava o discurso político-sociológico corrente na década de 1960 e 1970 de “denúncia” e “vitimização” diante da pobreza, para dar um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americanas. Buscando reverter “forças auto-destrutivas máximas” num impulso criador, mítico e onírico” (Bentes, 2007, p. 243).

saúde e à educação e às questões ligadas ao emprego, à baixa escolaridade e qualificação da mão de obra que habita as periferias e favelas e sua consequente cooptação pelo tráfico e pelo crime organizado, mas não procuram explicar as origens da mesma. Antes de tudo, são películas que parecem mais preocupadas em apresentar a violência urbana como multifacetada, revelando os diversos elementos que a compõe sem conseguir definir ao certo sua origem e nem apontando possíveis soluções para o problema.

Se esses filmes não apontam soluções para o problema e são incapazes de relacionar as causas da violência urbana, eles, decerto, são um sintoma da preocupação em torno do tema, construindo um discurso sobre esta violência. Isso não significa dizer que constroem um discurso coeso, já que cada filme possui as suas particularidades. No entanto, suas narrativas são documentos de uma preocupação que jorra da vida para o cinema e retorna para vida quando o público assiste a estes filmes. Nesse sentido, vale ressaltar que três dos filmes citados acima figuram na lista dos 20 filmes nacionais de maior público da última década, conforme a figura abaixo, o que, de certa forma, salienta a relevância do tema não só para realizadores, mas também para o público espectador.

título	distrib.	lançam	público total	renda total (R\$)
1 TROPA DE ELITE 2	ZAZEN/RIOF	2010	11.204.815	103.812.200,00
2 SE EU FOSSE VOCÊ 2	FOX	2009	6.137.345	50.543.885,00
3 DOIS FILHOS DE FRANCISCO	SONY	2005	5.319.677	36.728.278,00
4 DE PERNAS PRO AR 2	DTF/PARIS	2012	4.794.658	50.292.566,00
5 CARANDIRU	SONY	2003	4.693.853	29.623.481,00
6 MINHA MÃE É UMA PEÇA - O FILME	DTF/PARIS	2013	4.604.505	49.534.000,00
7 NOSSO LAR	FOX	2010	4.060.000	36.126.000,00
8 SE EU FOSSE VOCÊ	FOX	2006	3.644.956	28.916.137,00
9 DE PERNAS PRO AR	DTF/PARIS	2011	3.563.723	31.521.072,00
10 ATÉ QUE A SORTE NOS SEPRE	DTF/PARIS	2012	3.435.824	34.802.906,00
11 CHICO XAVIER	DTF/SONY	2010	3.414.900	30.300.000,00
12 CIDADE DE DEUS	LUMIÈRE	2002	3.370.871	19.066.087,00
13 LISBELA E O PRISIONEIRO	FOX	2003	3.174.643	19.915.933,00
14 MEU PASSADO ME CONDENA	DTF/PARIS	2013	3.167.246	34.942.300,00
15 CAZUZA: O TEMPO NÃO PÁRA	SONY	2004	3.082.522	21.230.606,00
16 OLGA	LUMIÈRE	2004	3.078.030	20.375.397,00
17 CILADA.COM	DTF/PAR	2011	3.020.337	28.362.645,00
18 OS NORMAIS	LUMIÈRE	2003	2.996.467	19.874.866,00
19 VAI QUE DÁ CERTO	IMAGEM	2013	2.751.599	29.048.700,00
20 XUXA E OS DUENDES	WARNER	2001	2.657.091	11.691.200,00

Fonte: Filme B Box Office

Figura 4 - Tabela das 20 maiores bilheterias do cinema nacional

Sabe-se que o cinema nacional não se ocupa só da violência. Com a

retomada da produção por meio das leis de incentivo como a Audiovisual e a Lei Rouanet, o cinema brasileiro produziu, em 2013, nada menos que 127 longas-metragens²¹. Animações, comédias, filmes históricos, adaptações da literatura, a produção nacional é variada e plural.

No entanto, como um fenômeno social importante, a violência urbana vem sofrendo uma crescente assimilação pelo campo da cultura e das artes: a música, o teatro, as artes plásticas, a teledramaturgia e o cinema, reinterpretam e transformam em linguagem esse fenômeno para que a própria sociedade possa refletir e entendê-lo.

Mas de que violência trata o cinema nacional? Sobretudo da violência urbana resultante da dinâmica do espaço urbano, marcada pelas desigualdades sociais decorrentes da concentração de renda, pela deficiência dos serviços públicos como saúde, educação e a própria segurança pública e pela ineficácia ao combate às práticas criminosas.

Podemos dizer, portanto, que essa violência está relacionada à prática de crimes e a violações às leis vigentes: estupros, assassinatos, lesões corporais graves, tortura, são apresentados, quase sempre, como resultados de assaltos, sequestros, tráfico de drogas, entre outros. Logo, trata-se da violência física praticada por criminosos. Violência que “(...) surge ainda como o novo folclore urbano, história de crimes, massacres, horrores. Nesse novo brutalismo podemos constatar que nenhum desses filmes trabalha com a idéia de cumplicidade ou piedade” (BENTES, 2007, p. 249).

Filmes que parecem tentar captar, por meio da apresentação das imagens violentas, o permanente estado de confronto que alimenta o clima de insegurança nas grandes cidades. Cisões entre centro e periferia, entre pobres e ricos, entre “cidadãos de bem” e criminosos. O espaço urbano não é mais visto como lugar de conciliação, mas sim de diferença e tensão.

Nesse sentido, a favela e a periferia aparecem como o principal *locus* de propagação da violência para os demais espaços da cidade. Violência que antes parecia restrita e contida nessas áreas e que passa a fazer parte do cotidiano de

²¹Informe de Acompanhamento do Mercado elaborado pelo Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual, vinculado à Agência Nacional de Cinema. Dados referentes ao período de janeiro de 2013 a janeiro de 2014. Disponível em: <oca.ancine.gov.br>. Acesso em: 11 nov. 2014

todos os espaços urbanos. Lugar mítico, em que a fratura social se manifesta em estado puro, morada do desconhecido, a favela dentro do cinema nacional contemporâneo passa a ser o espaço que merece ser investigados porque é, aparentemente, o lugar em que habitam as respostas para violência urbana que faz tanto medo a classes média e média alta.

No entanto, não existe mais lugar para o lirismo da favela apresentado pelo Cinema Novo em filmes como *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), e *Cinco vezes favela* (Marcos Faria, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, 1962), que mostravam a favela não só como espaço de miséria e pobreza, mas como lugar da resistência de um povo que não esmorece e ainda encontra força para cantar e sambar, a exemplo de Espírito da Luz (Grande Otelo), personagem de *Rio Zona Norte*.

Pobreza *pop*, alçada à mercadoria vendável por um cinema cada vez mais em consonância com as práticas de estilização utilizadas pela cultura cinematográfica global, sobretudo, a norte-americana, a favela também exerce fascínio pela via do “diferente” e do “exótico”, passando a figurar como “(...) o cartão-postal às avessas, uma espécie de museu da miséria, etapa histórica, não-superada, do capitalismo e os pobres, que deveriam, dada toda produção de riquezas do mundo, estar entrando em extinção, são parte dessa estranha “reserva”, “preservada” e que a qualquer momento sai do controle do Estado e explode, “ameaçando” a cidade” (BENTES, 2007, p. 248-249).

Nesse sentido, o crime organizado, sobretudo, o tráfico de drogas e as atividades correlatas a essa prática, como o tráfico de armas, se destaca entre os temas abordados pelo cinema nacional, tendo, quase sempre, as favelas e áreas de periferia como pano de fundo.

Talvez, o interesse pelo tráfico de drogas se estabeleça porque ele se apresenta como forma de poder paralelo que impõe uma nova dinâmica às áreas de periferia e favela, determinando leis e regras de convivência e circulação. Além disso, o tráfico de drogas é uma atividade criminosa que estende seus tentáculos para além dessas áreas por meio da relação que estabelece com os usuários da classe média e classe média alta e pela intrínseca relação que estabelece com a

corrupção policial e do poder judiciário.

Hoje, as questões da violência urbana e da segurança pública estão no centro das discussões sobre a dinâmica social atual e, com certeza, são umas das principais preocupações em torno do ordenamento das cidades. A violência urbana não é a única fonte de medo e de insegurança nas sociedades contemporâneas, mas é, sem dúvida, a mais expressiva como nos esclarece Bauman (2009):

Poderíamos dizer que a insegurança moderna, em suas várias manifestações, é caracterizada pelo medo dos crimes e dos criminosos. Suspeitamos dos outros e de suas intenções, nos recusamos a confiar (ou não conseguimos fazê-lo) na constância e na regularidade da solidariedade humana. (p.16).

Esse recorte sobre a violência que observamos no cinema nacional é muito específico e reverbera uma determinada preocupação social. Não se trata da violência no campo ou doméstica, por exemplo, mas aquela que como Bauman ressaltou é mais comum causa do medo e da sensação de insegurança.

Zé Pequeno e Capitão Nascimento são personagens respectivamente de *Cidade de Deus* e de *Tropa de Elite*, dois filmes emblemáticos para a abordagem da violência pelo cinema nacional. Os bordões e falas dos personagens caíram no gosto popular e são ainda hoje repetidos por espectadores. Separados por cinco anos, *Tropa de Elite* e *Cidade de Deus* são ambos narrados em primeira pessoa e trazem perspectivas diferentes de um mesmo problema: a violência urbana vista da perspectiva da polícia de um lado e do outro, a do morador da favela. Duas películas que são marcadas por cenas em que a violência gráfica ganha apelo estético. Tiros, sangue, tortura, estupro, assalto, tráfico, assassinato fazem parte do repertório visual apresentado pelos dois filmes.

Como se esquecer da sequência em que duas crianças são encurraladas pelo bando de Zé Pequeno em *Cidade de Deus*? Integrantes do grupo de ladrões chamado Caixa Baixa, que pratica pequenos furtos a supermercados, os dois garotos desafiam a proibição do chefe do tráfico na favela. Encurralados por Zé Pequeno, as duas crianças precisam escolher se desejam levar um tiro no pé ou na mão como punição. Vemos um dos garotos, uma criança de não mais que seis anos, chorando histericamente após levar um tiro no pé. Na sequência, pode-se ver a dor e angústia da criança, enquanto o resto do bando de Zé Pequeno se diverte

sadicamente entre risos e chacotas.

A sequência só tem fim quando o “aviãozinho” Filé com Fritas, também ele um garoto, é estimulado por Zé Pequeno a escolher qual dos dois meninos deseja assassinar para provar que é parte integrante do bando. Compadecido pelo sofrimento da criança menor, Filé com Fritas termina por assassinar o menino mais velho. A crueldade da violência não faz diferença entre crianças e adultos e vira um espetáculo no qual criança mata criança.

Como ignorar as sequências de tortura de *Tropa de Elite* cometidas pelos policiais do B.O.P.E. (Batalhão de Operações Policiais Especiais) tanto no curso de treinamento para batalhão quanto nas operações policiais nas favelas? Sequências que mostram tapas no rosto, o uso ostensivo de sacos plásticos para provocar sufocamento e, até mesmo, a ameaça de estupro de um rapaz com um cabo de vassoura.

Isso sem contar sequências brutais de assassinato como o dos dois voluntários da ONG pelo traficante Baiano (Fábio Lago): a moça com um tiro na testa, o rapaz incinerado junto a uma pilha de pneus, execução conhecida na gíria do tráfico como “micro-ondas”.

Sequências que demonstram a carga de violência gráfica que o cinema nacional costuma apresentar em suas produções. Violência que tem como objetivo causar “impressões de realismo”, mas que visam também elevar os atos violentos a um espetáculo visual por meio de sua estilização como pode ser notado pelo uso de filtros, que deram novas nuances de cores às imagens, e da edição dinâmica de *Cidade de Deus*.

Dentro desse contexto, temos *O som ao redor* que desloca o olhar da favela e periferia para os prédios e condomínios de classe média e classe média alta, sem deixar de trazer essa relação dialética e conflituosa entre centro e periferia. Ao contrário dos outros filmes brasileiros já citados, o filme não nos apresenta nenhuma imagem-violência²². A ameaça não está ali representada pela violência física explícita. Nenhuma gota de sangue é derramada durante o desenrolar da narrativa.

O som ao redor aborda de maneira singular o tema da violência urbana.

²² Conceito criado por Rose Satiko Gitirana Hikiji que busca descrever imagens cinematográficas que são ao mesmo tempo imagens da violência e imagens violentas: “(...) tipo de construção visual, caracterizado pelo duplo caráter da relação entre imagens e violência.” (HIKIJ, 2012, p.15). Imagens de tortura, assassinato, mutilação e esquarteramento, por exemplo.

Para tematizá-la, o filme não se vale da exposição de atos violentos. De forma asséptica, o filme aborda o medo e a sensação de insegurança derivados, sobretudo, da violência urbana, sem apresentá-la em nenhuma sequência. Nesse caso, a violência urbana só pode ser presumida, intuída pelo espectador.

Invisível aos olhos de quem assiste à película, mas presente na manifestação do medo e da sensação de insegurança, o filme faz da ausência da violência urbana uma presença incômoda, oferecendo um interessante retrato sobre a dinâmica da vida nas grandes cidades, das angústias que perturbam os seus cidadãos e debate a maneira como lidamos com os possíveis perigos e os temores que rondam os espaços urbanos na contemporaneidade.

Vale destacar que o único ato de violência mostrado no filme é o furto do toca-cds do veículo de Sofia (Irma Brown). Mesmo assim, *O som ao redor* nos poupa da sequência do arrombamento, mostrando apenas a descoberta do furto por Sofia e João (Gustavo Jahn) e o vidro de trás do carro cuidadosamente retirado do veículo, ainda intacto sem ter sido quebrado durante o delito. Um crime invisível, uma violência sem imagens.



Figura 5: Carro de Sofia após o furto

É interessante notar que o crime é atribuído a Dinho (Yuri Holanda), um morador da própria rua, neto de Francisco (W. J. Solha), e não a um ladrão externo. Se a ameaça que justifica a presença do grupo de vigilância é externa, o filme em nenhum momento se propõe a dar a esta ameaça uma face. Tampouco parece

preocupado em mostrar se ela é real ou apenas imaginária como veremos a seguir.

Medo e sensação de insegurança em cena

Em *Medo líquido* (2008b), obra que investiga os medos contemporâneos, Zygmunt Bauman nos fala em um “medo derivado” resultante do enfraquecimento dos laços humanos, da conseqüente falta de confiança no outro e da lograda promessa de segurança total que a modernidade não cumpriu. Os avanços científicos e tecnológicos, bem como a atuação do Estado no início da Era Moderna, pareciam a solução definitiva para todas as ameaças à integridade dos seres humanos no que se dizia respeito aos males do corpo e às questões dos serviços públicos em que está incluso a segurança pública.

Esse “medo derivado” seria o responsável por uma crescente sensação de insegurança e vulnerabilidade que caracteriza a vida nas grandes cidades na contemporaneidade. Sobre isso Bauman destaca que “uma pessoa que tenha interiorizado uma visão de mundo que inclua a insegurança e a vulnerabilidade recorrerá rotineiramente, mesmo na ausência de ameaça genuína, às reações adequadas a um encontro imediato com o perigo; o “medo derivado” adquire a capacidade da autopropulsão.” (BAUMAN, 2008b, p. 9).



Figura 6: Sequência em que Clodoaldo é apresentando pelo filme

Se a ameaça é invisível e o inimigo difuso, incerto e sem rosto, o medo não poderia ser algo mais palpável e ganha a capacidade de autopropulsão citada por Bauman quando é, aparentemente, a única justificativa para a contração do grupo de vigilância comandado por Clodoaldo (Irandhir Santos). Quando são apresentados pela trama de *O som ao redor*, Clodoaldo e os vigilantes estão distribuindo panfletos sobre o suposto serviço de segurança particular que oferecem. Portanto, não temos nenhuma explicação sobre a origem do grupo, que aparece sem ser convocado e sem esclarecer quais são suas intenções. Em nenhum momento do filme, Clodoaldo e seus homens são convidados a mostrar seus antecedentes ou comprovar suas habilidades em relação ao serviço oferecido. O único a ser consultado sobre a presença do grupo de vigilância é Francisco, dono da maior parte dos imóveis da rua. Assim, de forma quase imperceptível, o grupo de vigilante se “infiltra” na comunidade e passa a fazer parte do dia a dia dos habitantes da rua.

Não estamos negando a existência do fenômeno da violência urbana e suas possíveis consequências para a população das cidades. Estamos apenas tentando

demonstrar que o filme enquanto suporte não fundamenta a origem do medo e da insegurança experimentados pelos personagens em um acontecimento específico. O que importa é que o sentimento de vulnerabilidade e a certeza de um perigo iminente, que pode atacar a todos a qualquer momento, são reais o bastante para fundamentar o modo de agir dos moradores.

Que o medo e a sensação de insegurança são reais para os personagens de *O som ao redor* não podemos duvidar. Basta observar as diversas sequências em que os personagens são enquadrados por detrás de grades de ferro, ressaltando a necessidade de se proteger de alguma ameaça. Vemos Bia em inúmeras sequências, por exemplo, enquadrada por meio das barras de ferro da janela da cozinha. As grades, nesse sentido, dão a tônica da procura por proteção pessoal que assola os moradores dos espaços urbanos. Símbolo máximo daquilo que se quer deixar do lado fora, as grades parecem apontar para o encarceramento do próprio cidadão provocado pela violência urbana.



Figura 7: Duas sequências em que Bia é enquadrada através das grades

Em condições assim, os vinte reais por mês cobrados pelo grupo de vigilância de Clodoaldo parecem um pequeno preço a pagar pela tão sonhada sensação de segurança. Como nos afirma Bauman: “O medo nos estimula a assumir uma ação defensiva, e isso confere proximidade, tangibilidade e credibilidade às ameaças, genuínas ou supostas, de que ele presumivelmente emana.” (BAUMAN, 2008b, p.173).

Nessa medida, é o incognoscível que mais assusta. Aquilo que não se pode identificar, reconhecer e compreender. É a ignorância e o desconhecimento em relação aos inimigos e às ameaças que se escondem em cada esquina que parecem motivar o medo e a sensação de insegurança no filme. Não admira, portanto, que as ameaças que rondam os moradores não sejam visíveis durante toda a projeção. Os perigos estão no fora de campo, longe dos olhos da câmera que atônita registra a angústia dos habitantes da pequena rua.

O fato de não se poder identificar as possíveis ameaças, no entanto, não significa que elas não existam. A ameaça em *O som ao redor* é invisível, mas o medo não o é. A violência urbana, fonte de ansiedade para os moradores dos grandes centros, em nenhum momento mostra sua faceta claramente. Assaltos, sequestros, uso de armas de fogo, tráfico de drogas, estupro ou agressão física não estão lá de forma explícita, representados em uma cena específica, mas, com certeza, se fazem presentes por meio do estado de espírito dos moradores daquele espaço.

Até mesmo quando vemos algum comentário sobre a criminalidade no filme, informação que toma lugar no diálogo entre Bia e seu marido é de forma indireta. O casal comenta dois furtos a carro acontecidos na rua, eventos que não são mostrados em que nenhuma sequência específica do filme, Bia ainda cogita a possibilidade dos crimes estarem ligados ao próprio grupo de vigilantes, que, apareceu justamente no dia seguinte aos furtos. Segundo Bia, tudo poderia não passar de um “golpe de marketing” dos vigilantes.

Mais uma vez o filme não mostra a violência. Ouvimos o comentário sobre os crimes, mas não os crimes em si. Os furtos tomam lugar no *fora de campo*, longe dos nossos olhos. É justamente esse jogo entre o que *está ali* e o que *não está* e entre o “fora” e o “dentro” que fazem do filme uma metáfora da vida contemporânea

nas grandes cidades. Esse jogo poético entre o *fora de campo* e o *campo* é algo tão importante na construção dessa suposta ameaça invisível que vamos analisá-la mais detalhadamente na terceira parte desta pesquisa.

A ameaça invisível que espreita a rua de Recife e enche de medo e insegurança os personagens não é diferente do medo e da insegurança que apavora e paralisa a maioria das pessoas nas grandes cidades. Algo capaz de gerar uma identificação imediata não só nos espectadores brasileiros, mas também em espectadores de várias partes do globo. O medo e a sensação de insegurança dos moradores das áreas urbanas são justificados pela percepção de que o “vínculo entre civilização e barbárie se inverteu. A vida nas cidades está se convertendo em um estado de natureza caracterizado pela regra do terror e pelo medo onipresente que a acompanha” (DIKEN E LAUSTSEN *apud* BAUMAN, 2009, p. 61).

No nascimento da Era Moderna, viver nas áreas urbanas se justificava também pela possível segurança que elas eram capazes de prover, hoje vemos que a situação se inverteu e que “as cidades que, histórica e conceitualmente, costumavam ser a metonímia da proteção e da segurança se transformaram em fontes de ameaça e violência.” (MENDIETTA *apud* BAUMAN, 2008b, p. 92). Segundo Bauman (2008b), a omissão e a incapacidade do Estado, mais preocupado com as questões ligadas à economia global, em promover os serviços básicos como saúde, emprego, moradia, e, principalmente, segurança pública, transferiu esta última competência para o cidadão comum que se vê agora único responsável por sua proteção individual. Passamos do Estado social para o Estado de segurança pessoal nas palavras do sociólogo polonês.

Se o Estado não é capaz de promover a proteção necessária e as cidades se tornaram um espaço de barbárie como muitos acreditam, nada mais natural que os cidadãos com um poder aquisitivo mais elevado tratem de criar mecanismos que deixem os perigos bem distantes dos seus espaços de convívio. É assim que vemos o crescimento da chamada arquitetura do medo²³ e a proliferação de prédios e condomínios fechados que prometem manter todas as ameaças do lado de fora.

Em *O som ao redor* essas paredes capazes de criar uma fronteira entre os

²³ Termo utilizado para designar a tendência do mercado imobiliário e da arquitetura urbana na criação de espaços planejados baseado nas preocupações com o medo e com a insegurança. Para saber mais ver: ELLIN, N.; BLAKEY, E. J. (orgs.). *Architecture of Fear*, Nova York, Princeton Architectural Press, 1997.

perigos da grande cidade e os cidadãos não são físicas, mas simbólicas. A rua não está fechada por barreiras materiais, mas está isolada do resto da cidade por meio da presença e da atuação do grupo de vigilância ou, pelo menos, essa é a grande promessa que justifica sua contratação.

É claro que o pretense “isolamento” da classe média e classe alta representado no filme cria uma cisão no espaço das grandes cidades. O que se quer manter do lado de fora não é só a violência urbana, mas a pobreza e as demais mazelas sociais que enfeiam as cidades. Os condomínios fechados e os prédios com seus jardins bem cuidados, sua beleza arquitetônica e seus espaços bem planejados representam uma cidade ideal. Nessa medida, esses enclaves de segurança parecem estar cada vez mais desconectados física e simbolicamente das áreas de vizinhança direta, representadas pelas áreas de periferia e seus moradores. Situação que só contribui para o aumento do clima de desconfiança entre os habitantes da cidade, que não mais se enxergam como parte de um mesmo lugar:

Como bem sabemos, as cercas têm dois lados. Dividem um espaço antes uniforme em “dentro” e “fora”, mas o que é “dentro” para quem está de um lado da cerca é “fora” para quem está do outro. Os moradores de condomínio mantêm-se fora da desconcertante, perturbadora e vagamente ameaçadora – por ser turbulenta e confusa – vida urbana, para se colocarem “dentro” de um oásis de tranquilidade e segurança. Contudo, justamente por isso, mantêm todos os demais fora dos lugares decentes e seguros, e estão absolutamente decididos a conservar e defender com unhas e dentes esse padrão; tratam de manter os outros nas mesmas ruas desoladas que pretendem deixar do lado de fora, sem ligar para o preço que isso tem. A cerca separa o “gueto voluntário” dos arrogantes dos muitos condenados a nada ter. Para aqueles que vivem num gueto voluntário, os outros guetos são espaços “nos quais não entrarão jamais”. Para aqueles que estão nos guetos “involuntários”, a área a que estão confinados (excluídos de qualquer outro lugar) é um espaço “do qual não lhes é permitido sair”. (BAUMAN, 2009, p. 39-40).

Dentro dessa lógica, prédios e condomínios fechados com suas regras de convivência, câmeras de vigilância 24 horas e o constante controle em cima dos moradores parecem a materialização do conceito de panóptico²⁴ estabelecido por

²⁴ Panóptico de Bentham: estrutura arquitetônica criada por Jeremy Bentham no formato circular em uma torre de vigilância era inserida no centro do conjunto, permitindo que o vigilante tivesse uma visão de todo o conjunto, sem que os prisioneiros fossem capazes de avistá-lo. Projeto utilizado, principalmente, na construção de prisões. Mas para Foucault o Panóptico vai além e “não deve ser compreendido como um edifício onírico: é o diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal; seu funcionamento, abstraindo-se de qualquer obstáculo, resistência ou desgaste, pode ser bem representado como um puro sistema arquitetural e óptico: é na realidade uma figura de tecnologia política que se pode e se deve destacar de qualquer uso específico.” (Foucault, 2009, p.

Foucault (2009). Se antes o dispositivo panóptico estava a serviço de controlar detentos dentro dos sistemas prisionais, doentes mentais em hospitais psiquiátricos ou estudante dentro do ambiente escolar, hoje ele é utilizado na busca utópica pela segurança pessoal. As palavras de Foucault não poderiam ser mais precisas sobre a correspondência entre o panóptico e os prédios e condomínios fechados: “Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panóptico poderá ser utilizado” (FOUCAULT, 2009, p. 195).

Os prédios e condomínios fechados se diferem dos demais dispositivos panópticos, no entanto, porque não são imposições de terceiros em um sistema de cima para baixo como nas prisões, escolas e hospitais, mas são algo desejado e requerido pelos próprios indivíduos. Em prol da segurança e do bem-estar, os habitantes desses espaços desfrutam de uma liberdade vigiada.

Em *O som ao redor* o dispositivo panóptico é caracterizado pela presença do grupo de vigilantes. Localizados em uma guarita improvisada no início da rua, Clodoaldo e seus homens vigiam a vida dos moradores em tempo integral, fiscalizam a entrada e saída de visitantes, anotam informações a respeito de cada habitante nos relatórios em suas pranchetas e são capazes de descrever a rotina de cada pessoa. Esse tipo de conhecimento acerca dos moradores em muito se assemelha ao saber produzido a respeito dos indivíduos pelo poder disciplinar.

Forma de tecnologia de poder descrita por Foucault em *Vigiar e Punir* (2009), as disciplinas ou poder disciplinar começou a tomar forma a partir do século XVIII, passando a ser utilizado por aparelhos e instituições, dentre elas o próprio Estado moderno, e que se vale de estratégias, manobras e técnicas de coerção e sujeição para condicionar comportamentos, pensamentos e atitudes sem fazer uso, necessariamente, de força física ou de instrumentos ideológicos.

As disciplinas, de acordo com Foucault (2009), são uma forma sutil de exercício de poder e difusa, já que encontra expressão em uma única instituição ou aparelho facilmente identificável e se dão, primordialmente, nas relações humanas. As disciplinas buscam, acima de tudo, tornar os corpos²⁵ tanto mais úteis quanto

194).

²⁵ O corpo, segundo Foucault, deve ser entendido como “corpo político”: “(...) conjunto dos elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e de saber que investem os corpos humanos e os submetem

dóceis:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriña, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. (FOUCAULT, 2009, p. 133).

É possível dizer, nesse contexto, que o conhecimento produzido sobre o hábito dos moradores se constitui em uma das técnicas desse poder disciplinar. Foucault já ressaltava que as disciplinas são “uma anatomia política do detalhe” (FOUCAULT, 2009, p. 134). E mais: não existiriam relações de poder sem que um campo de saber estivesse implicado. Nesse sentido, as disciplinas produzem saber sobre os indivíduos não só para melhor conhecê-los, mas para melhor aproveitá-los de forma útil.

Esse poder-saber, termo utilizado por Foucault para denominar essa relação entre saber e poder, seria um dos responsáveis pelo desenvolvimento das ciências humanas a partir do século XIX. Psicologia, antropologia, sociologia, entre outros campos de conhecimento que estão a serviço de desvendar a natureza do homem, investigam os seres humanos e suas relações com o mundo. É interessante destacar que é justamente desses campos de conhecimento que o movimento naturalista nas artes vai se nutrir e se basear, como já ressaltamos na primeira parte da pesquisa, o que corrobora para a ideia naturalista que o filme nos passa.

Privados de liberdade e com a privacidade invadida, os moradores da pequena rua de Recife mostrada no filme, assim como os habitantes de prédios e condomínios fechados, tornam-se prisioneiros. A lógica da prisão se inverte: ao invés do criminoso estar encarcerado, são os cidadãos comuns que passam a ficar aprisionados.

Assim, parece que o medo e a sensação de insegurança no mundo

fazendo deles objetos de saber.” (FOUCAULT, 2009, p. 31).

contemporâneo são apenas mais uma faceta do poder disciplinar a serviço de docilizar os corpos, já que condicionam, limitam e impõem uma série de comportamentos aos indivíduos e justificam um constante esquema de vigilância. As angústias ligadas ao medo e à sensação de insegurança, portanto, podem e têm sido utilizadas como formas de controle e coerção social.

Os corpos dóceis são produtos das disciplinas e também uma de suas finalidades: por meios de suas técnicas, mecanismos e estratégias os corpos dóceis tomam forma e são condicionados. Para Foucault (2009), os corpos são investidos por relações de poder e dominação que direcionam ações, submetem-nos a trabalhos, sujeitam-nos a comportamentos. Corpos que ao mesmo tempo são força útil, campo produtivo e objeto de submissão: “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”. (FOUCAULT, 2009, p. 132).

As disciplinas, portanto, no caso de *O som ao redor*, servem para docilizar os corpos dos moradores, condicionando comportamentos e atitudes em relação ao medo e à sensação de insegurança. A primeira expressão desse condicionamento é aceitar a presença do grupo de vigilantes sem questionamento e motivo aparente. A segunda é o estabelecimento do sistema panóptico e a produção de saber gerada por ele e a terceira é o adestramento que advém desse sistema panóptico.

Esse adestramento seria uma das consequências e funções do poder disciplinar. Ele estaria a serviço de “fabricar” os corpos dóceis para deles “retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 2009, p. 164). Para isso, o adestramento se valeria de três instrumentos: a vigilância hierárquica, a sanção normalizadora e o exame. No caso de *O som ao redor*, é fácil verificar a aplicação da vigilância hierárquica e da sanção normalizadora.

A vigilância hierárquica se caracteriza pela própria presença do grupo de vigilantes. A partir do momento que se estabelecem na rua, Clodoaldo e seus homens passam a exercer um papel de autoridade naquele espaço. Autoridade outorgada pelos próprios moradores e pelo sistema paralelo de poder que se estabelece a partir deles. Falamos em um sistema de poder paralelo porque não está integrado a nenhum aparelho oficial do Estado, como a polícia civil e militar. Ao ser questionado sobre uso de armas de fogo, por exemplo, Clodoaldo dá a entender

que o grupo se utiliza de armas, mas não em consonância com as leis vigentes.

De acordo com Foucault (2009), a vigilância hierárquica se faz necessária porque o poder disciplinar supõe a observação ostensiva dos indivíduos com o objetivo de induzir os efeitos do poder e assegurar os meios de coerção pela visibilidade sobre os que se aplicam as disciplinas. Essa vigilância se encontra reproduzida nos hospitais, prisões, acampamentos militares, fábricas, escolas, impondo o cumprimento de normas, regras e exigindo dos indivíduos o seguimento das mesmas. Nesse sentido, essas instituições “produziram uma maquinaria de controle que funcionou como microscópio do comportamento; as divisões tênues e analíticas por elas realizadas formaram, em torno dos homens, um aparelho de observação, de registro e de treinamento” (FOUCAULT, 2009, p.167).



Figura 8: Clodoaldo se encontra com a amante sem notar a presença do invasor. Exemplo dessa vigilância hierárquica exercida pelo grupo de vigilantes de *O som ao redor* e da confiança na pretensa segurança que oferecem é a sequência em que Clodoaldo usa a casa de um dos moradores para um encontro amoroso com a empregada doméstica de Francisco. Sabendo que os moradores estão viajando e que o dono da residência deixará uma chave sobressalente em seu poder, Clodoaldo utiliza a casa como espaço para o encontro.

Ironicamente, enquanto Clodoaldo se diverte com a moça, vemos nessa mesma sequência, um rapaz passeando de toalha, um invasor, que se vale da mesma casa vazia sem ser notado pelo chefe dos vigilantes. Esse mesmo rapaz é visto de relance por Bia na sequência em que esta está fumando no terraço.

Apesar de toda a suposta segurança oferecida pelo grupo e a vigilância

exercida por eles sobre os moradores, os vigilantes não conseguem notar a invasão da casa e tampouco descobrem a existência do intruso. Nesse ponto, somos nós, os espectadores, os únicos a saber que a promessa de segurança oferecida pelo grupo foi lograda. O filme faz do espectador seu único cúmplice.

Para que a vigilância hierárquica seja exercida de maneira eficaz o espaço deve ser organizado de maneira que facilite a observação. O poder disciplinar para ser exercido nos corpos dóceis precisa que os indivíduos sejam distribuídos no espaço a fim de anular “(...) o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa.” (FOUCAULT, 2009, p. 138).

A relação do poder disciplinar com o espaço e a distribuição dos indivíduos por ele encontram sua representação máxima no sistema panóptico. Essa forma de organizar o espaço está, portanto, também presente no filme seja na presença do grupo de vigilantes, seja na organização das casas e condomínios de classe média e classe média alta como já dissemos. Esses espaços permitem não só que os indivíduos sejam observados, mas também condicionam a circulação dos indivíduos, a interação entre eles e a própria relação deles com o espaço, tendo tanto uma existência material como simbólica, como Foucault (2009) reitera:

São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos. São espaços mistos: reais pois que regem a disposição de edifícios, de salas, de móveis, mas ideais, pois projetam-se sobre essa organização caracterizações, estimativas, hierarquias. (p.142-143)

No entendimento de Foucault (2009), dentro de todo o espaço organizado a partir do poder disciplinar funciona uma espécie de mecanismo penal. Esse mecanismo penal é chamado de sanção normalizadora e estabelece uma série de regras e leis que devem ser cumpridas por todos. Sua desobediência supõe alguma forma de punição.

A segurança e comodidades oferecidos por condomínios e prédios pressupõem também uma série de regras de convivência que deve ser seguida por seus moradores: horários em que obras devem ser executadas, estabelece quem deve usar o elevador de serviço e o elevador social, que espaço na garagem cabe a cada morador, que lugares podem utilizados para lazer, entre outras regras. Esse código de conduta por si só já representa a sanção normalizadora proposta por Foucault (2009). Podemos supor que essa série de regras se encontram vigentes dentro dos condomínios e prédios mostrados no filme.



Figura 9: Rapaz perdido conversa com um dos vigilantes

No entanto, acreditamos que essa sanção normalizadora ganha novas nuances com a presença do grupo de vigilantes. A partir do momento em que passam a vigiar a rua, os vigilantes estabelecem também uma série de regras que devem ser seguidas por todos.

Exemplo disso é a sequência em que um homem se encontra perdido na rua. Pelo rádio, os vigilantes comunicam-se para achar o prédio de que o visitante havia saído. O filme, de forma didática, demonstra o controle que os vigilantes exercem sobre aquele espaço: o visitante é um estranho e sua presença não documentada cria uma ameaça que precisa ser imediatamente esclarecida. A presença de alguém estranho foge às regras de segurança estabelecida pelos vigilantes, foge à sanção normalizadora.

Podemos citar ainda a ameaça feita por Clodoaldo a Dinho, neto de Francisco, proprietário da maior parte dos imóveis na rua que é cenário de *O som ao*

redor. Logo que chegam à rua, o grupo de vigilantes é alertado por Francisco de que podem atuar na área desde que não importunem Dinho. Para Francisco, os delitos de Dinho estão acima do poder representado pelo grupo de vigilantes, mas para Clodoaldo não. Ignorando o aviso dado por Francisco, o vigilante telefona do orelhão da esquina para casa de Dinho e o ameaça, demonstrando que ninguém está acima da sanção normalizadora que o grupo estabelece na rua. O desafio de Clodoaldo às ordens de Francisco fará ainda mais sentido, no entanto, no final da película.

O grupo de vigilantes, no que se refere ao medo e à sensação de insegurança, é só uma faceta do poder disciplinar que se estabelece a partir da exploração desses dois fenômenos. O som ao redor seleciona, tal qual Bazin (2002) acreditava que o cinema deveria fazer, um aspecto da realidade em torno da violência urbana: o medo e a sensação de insegurança e os apresenta da maneira singular.

Mas nesse jogo de controle e coerção estabelecido a partir das disciplinas a



Figura 10: Dinho confronta os vigilantes após o telefonema de Clodoaldo

quem interessaria o medo e a sensação de insegurança? Decerto a toda indústria construída ao redor da proteção pessoal, de que fazem parte as construtoras de prédios e condomínios fechados, que produz uma série de produtos que prometem manter qualquer perigo a distância: câmeras de vigilância, carros blindados, cercas elétrica, portões eletrônicos, coletes à prova de bala, entre outros.

Além disso, a segurança pública tem sido um tema de polarização nas campanhas eleitorais, gerando debates acalorados e passando a fazer parte do plano de governo de candidatos a cargos públicos. Nesse escopo, também devemos lembrar que o medo e a sensação de insegurança têm sido usados como justificativa para os gastos públicos tanto na esfera municipal, estadual, quanto federal que vão desde a aquisição de novas viaturas, construção de novas prisões e/ou postos policiais até a contratação de um maior contingente de policiais.

Como já dissemos, é preciso considerar ainda o impacto dos meios de comunicação de massa nessa equação, já que fazem da violência urbana um produto amplamente espetacularizado pelos cadernos policiais dos jornais impressos, pelos telejornais e pelos programas de TV que exploram os crimes à exaustão. Os recortes da realidade feitos pelas notícias sobre crimes e atos violentos quase nunca dão conta de representar o fenômeno em sua totalidade e habilmente dissociam a violência de sua causa mais imediata: as questões sociais ligadas ao desemprego, à baixa qualificação profissional dos moradores da periferia e à falta de educação de qualidade, por exemplo. No entanto, as notícias sobre crimes e criminosos são fonte de preocupação e angústia na população.

Se os fatores aqui apresentados não são responsáveis, por si só, pelo medo e pela sensação de insegurança experimentados nas grandes cidades, sem dúvida, se alimentam e retroalimentam esses fenômenos, já que lucram diretamente com sua propagação pelo corpo social. Aproveitam-se da demanda assim como são responsáveis por criá-la. É o que Bauman chama de “capital do medo”, toda a forma de capitalização, seja política ou comercial, em cima do medo e da sensação de insegurança: “O mercado prospera em condições de insegurança; ele aproveita os medos e o sentimento de desamparo dos seres humanos.” (BAUMAN, 2008b, p. 176).

O som ao redor se apresenta como uma obra de arte que capta da vida, a

propósito do que dizia Guyau, o medo e a sensação de segurança e nos oferece uma visão a respeito desses temas. Ao explorar essa violência invisível que nem sempre é experimentada pelos moradores das grandes cidades de maneira direta, mas que está colocada a todo momento seja pela mídia ou pela arte, principalmente, o cinema, o filme nos apresenta um olhar sobre a histeria coletiva que torna as ameaças palpáveis por meio do medo e da sensação de insegurança.

O medo e a sensação de insegurança apresentados pelo filme aparecem apontar para a vida contemporânea nas grandes cidades cada vez mais controlada por câmeras, vigilantes e todo tipo de artifício que visa oferecer segurança pessoal, mas que, nem por isso, capazes de evitar os temores de tudo e de todos. O paradoxo está colocado: quanto mais tecnologia se desenvolve no sentido de promover a segurança, mais nos sentimos inseguros.

A cidade como personagem

O som ao redor ao situar sua ação narrativa em um espaço delimitado a uma rua e um conjunto de prédios e casas nos propõe uma relação muito particular com o espaço: a cidade não é só um espaço de ação decorativa, ela exerce um papel psicológico sobre os personagens a exemplo do que acontecia nos filmes neorrealistas, que criaram uma nova relação com o espaço ao se utilizar de locações reais. A cidade no filme é o lugar que oprime, lugar dos perigos e temores.

Assim, a cidade aparece como o espaço que os moradores tentam a todo custo deixar de fora. Como dissemos, o filme nos mostra Recife por meio de janelas, grades, filtradas por câmeras de vigilância, porque é dessa perspectiva que os moradores da pequena rua apresentada em *O som ao redor* veem a cidade. De dentro da segurança dos seus lares, a cidade deve ser desfrutada com parcimônia, já que nela se escondem os criminosos e os perigos.

Recife é então enquadrada não só pela objetiva da câmera, mas pelas próprias janelas dos apartamentos. As janelas do apartamento se apresentam como análogas ao campo de visão proposto pela tela de cinema não só pela similaridade geométrica, mas porque também delimitam o que o morador, tal qual o espectador na sala de cinema, pode ver, deixando de fora tudo aquilo que não podem enquadrar, ou seja, deixando de dar visibilidade a diversos espaços da cidade.

A sequência em que João mostra um apartamento para uma mulher e sua filha adolescente representa bem isso. Enquanto João explica para mãe, a adolescente segue para a porta da sacada. Em contraluz, vemos a menina de costa abrindo a porta, revelando a vista da cidade de Recife: em frente, vários prédios similares ao que ela se encontra, ao fundo, o mar. A câmera vai seguindo o movimento da adolescente com um traveling que termina por enquadrar a vista da sacada exatamente no quadro proposto pela imagem cinematográfica. A vista da sacada se torna o enquadramento da câmera e vice-versa. Essa justaposição entre o enquadramento da janela e do quadro fílmico parece indicar não só o limite do campo de visão dos moradores da pequena rua sobre a cidade Recife, mas parece indicar os próprios limites do seu confinamento voluntário na segurança de suas casas e apartamentos. Para Lúcia Nagib²⁶, em crítica publicada na *Folha de São Paulo*, essa similaridade entre a janela do apartamento e o quadro fílmico é uma metáfora da própria prisão em que se encontra a classe média apresentada em *O som ao redor*.



Figura 11: O quadro fílmico se justapõe às janelas do edifício

²⁶NAGIB, Lúcia. Em “O Som ao Redor”, todos temem a própria sombra. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml>>. Acesso em: 23 set. 2013.

O próprio limite do quadro fílmico é suficiente para universalizar a prisão da classe média – de Recife, do Brasil, do mundo. Basta replicar esse quadro numa multiplicidade de blocos de apartamentos, de janelas e grades sobrepostas, de azulejos e ladrilhos quadriculados recobrimo interiores, de telas digitais que decrescem do televisor de 40 polegadas à câmara de vigilância, ao laptop e ao telefone celular. (NABIG, 2013).

A cidade aparece assim como um espaço fragmentando em que seus habitantes têm acesso a apenas alguns lugares. Delimitados pelas janelas de casas e apartamentos, mas não só: os lugares se encontram limitados de um lado pelo poder econômico de poucos, caso dos condomínios e prédios de classe média e classe média alta e, de outro, pelo suposto perigo que oferecem algumas áreas da cidade sujeitas a práticas criminosas, como as áreas de periferia, por exemplo.

Nesse sentido, a cidade não é um espaço coeso, mas repleto de espaços de interseção e interdição. Espaços em que o direito de ir e vir é condicionado por questões econômicas, que dividem a cidade entre pobres e ricos, e condicionado por questões de (in)segurança, por exemplo. Além, é claro, de espaços públicos, zonas de interseção, que podem, em tese, ser compartilhados por todos.

Sabemos que a dinâmica do espaço urbano e as zonas de interdição e interseção são muito mais complexas do que apresentamos, se levarmos em consideração outros fatores além do econômico e da questão de segurança pública. Procuramos aqui ressaltar dois aspectos que são essenciais para a lógica apresentada na narrativa do filme.

Para Bauman (2009), a dissolução de laços comunitários levou a uma consequente perda do sentido de coletividade na Modernidade. Essa alteração nas relações sociais teve também um impacto na nossa relação com o próprio espaço da cidade. Se já não podemos confiar no outro e o outro materializa, de certa forma, os perigos, precisamos limitar a nossa circulação na cidade para evitar encontros indesejáveis. A cidade, então, passa a ser feita do uso que fazemos dos seus espaços, dos espaços que podemos ou não frequentar, dos limites que ela nos impõe e que nós impomos a ela.

Em *O som ao redor*, essa relação com cidade se encontra muito clara por meio do próprio recorte que o filme propõe: o microcosmos formado pelas casas e prédios de uma pequena rua de Recife. É como se aquele espaço fosse todo o

universo de seus moradores. O espaço da cidade de que fazem uso e impõem limites aos outros e a si mesmos.

Dentro desse microcosmo, justifica-se a ausência de sequências do filme que mostrem outros espaços da cidade como a periferia. Se a violência e os perigos que amedrontam os moradores da pequena rua são invisíveis, a periferia também não deixa de ser. Como Foucault (2012) ressaltava a respeito das práticas discursivas, a exclusão é também um processo importante para ser analisado no conjunto dos discursos.

A pobreza, as mazelas sociais e a violência, que fazem parte do dia a dia de qualquer área de periferia em uma grande cidade no Brasil, são justamente o que os moradores de condomínios e prédios de classe média e classe média alta querem afastar quando se encerram em suas casas e apartamentos. E mais: a periferia é a vitrine de tudo que a promessa de vida capitalista bem-sucedida tenta superar e o lembrete triste de em quê o fracasso pode resultar: “A visão dos destituídos é um lembrete oportuno a todos os seres sóbrios e sensíveis de que até mesmo a vida mais próspera é insegura e que o sucesso de hoje não é garantia contra a queda de amanhã.” (BAUMAN, 2008a, p. 152).

Ao fazer um recorte específico da cidade de Recife, excluindo as áreas de periferia do olhar do espectador, o filme transforma essa ausência em algo relevante: não vemos as áreas de periferia porque os moradores da rua apresentada em *O som ao redor* fazem questão de manter a periferia distante não só fisicamente, mas também fora de seu campo de visão. Como resultado desse distanciamento “(...) se percebe muitas vezes uma tangível e crescente sensação de afastamento em relação às localidades e às pessoas fisicamente vizinhas, mas social e economicamente distantes.” (BAUMAN, 2009, p. 25).

Assim, *O som ao redor* nos permite apenas uma visão rápida da periferia. Na sequência em que João, após mostrar um apartamento a um cliente, recebe uma ligação de Francisco, seu avô, a respeito do grupo de vigilantes de Clodoaldo. João está em um terraço. Temos uma visão panorâmica da cidade de Recife com prédios modernos e luxuosos que infestam a área litorânea quase encobrendo por completo a vista da praia. Ao acompanhar o movimento de João no terraço, a câmera mostra uma Recife urbana e marcada pelas construções de concreto.

Em um *zoom in* vemos uma comunidade de casas modestas, um enclave em meio à selva de prédios de concreto. Em seguida, a câmera retorna para João que relata ao avô o furto cometido pelo primo, Dinho. O *zoom in* enfatiza a única sequência em que podemos ver alguma área de periferia.



Figura 12: Sequência em que a periferia aparece entre prédios e condomínios

Se podemos dizer que a cidade é um espaço fragmentado e existe uma relação dicotômica entre centro e periferia em *O som ao redor*, não é só pelo que o filme deixa de mostrar, mas é por essa breve sequência em que esse enclave de moradias populares é mostrado em contraste aos prédios luxuosos da orla. Ao mesmo tempo em que destoam da paisagem, as casas populares parecem se apresentar também como um núcleo de resistência à especulação imobiliária que toma conta do espaço urbano de Recife.

Para Bauman (2009), esse afastamento segregacionista entre as elites e as comunidades locais vai além da questão econômica e diz respeito a uma das mais importantes tendências sociais, culturais e políticas da contemporaneidade: a mixofobia. Além da busca por segurança e comodidade, os condomínios e prédios de classe média e classe média alta buscam atender à crescente mixofobia

contemporânea. A mixofobia seria o medo de se misturar e a angústia diante do diferente derivada, sobretudo, da multiplicidade de tipos humanos e estilos de vida que marcam a vida na atualidade.

Se o sujeito também define sua identidade por meio da alteridade, vivemos em um tempo em que as diferenças causam cada vez mais medo, não produzem experiências construtivas e são, por si só, motivos para que queiramos viver somente entre nossos pares. Disso resulta o enfraquecimento dos laços comunitários e a crescente individualização da sociedade. Confinados em seus condomínios e apartamentos, os indivíduos de classe média e classe média alta perdem parte da experiência humana que reside no encontro com outro e com o diferente, tornando-se ainda mais intolerantes. Bauman (2009) esclarece que:

A uniformidade do espaço social, sublinhada e acentuada pelo isolamento espacial dos moradores, diminui a tolerância à diferença; e multiplica, assim, as ocasiões de reação mixofóbica, fazendo a vida na cidade parecer mais “propensa ao perigo” e, portanto, mais angustiante, em vez de mostrá-la mais segura e, portanto, mais fácil e divertida. (p. 50).

Paradoxalmente, *O som ao redor* nos mostra que todas as atitudes tomadas em favor dessa mixofobia, ressaltada por Bauman (2009), parecem ser inúteis. É importante notar que, embora a periferia se encontre contextualizada em apenas uma sequência, ela se encontra presente e materializada dentro do espaço de classe média e classe média alta mostrado no filme por meio da rede de relações de trabalho tecidas entre os moradores da periferia e os moradores da rua mostrada no filme.

Isso significa dizer que, embora os condomínios de classe média e classe média alta tentem a todo custo isolar seus habitantes do resto da cidade, essas áreas se encontram atravessadas, inevitavelmente, pelos membros da periferia. As relações de trabalho levam para os prédios e condomínios porteiros, faxineiros, babás, jardineiros, empregadas domésticas, uma gama de profissionais que são necessários para a própria manutenção desses lugares. Para que a tentativa de se isolar fisicamente da periferia se concretize, é preciso deixar que parte da periferia faça parte da vida de condomínios e prédios, resultando em relação dicotômica de interdependência.

A sociedade só existe se a entendermos a partir dessa rede viva de relação

entre os indivíduos. Rede marcada por interações de poder, econômicas, afetivas, espaciais e por relações de interdependência entre os seus membros. Nessa perspectiva, as relações de trabalho de *O som ao redor* exemplificam essa rede de relações entre centro e periferia por meio das relações de trabalho.

São exemplos disso os guardadores de carros, camelôs e os próprios vigilantes que circulam pela rua. Além das empregadas domésticas, babás e o porteiro do prédio em que João mora, a doméstica e o entregador de água de Bia.

Se tomarmos a empregada de João como exemplo, percebemos que existe uma relação antiga e de confiança. Mariah já trabalhou para os pais de João. Apesar da relação de empregado e patrão, Mariah demonstra certa intimidade com seu empregador: a ela é permitido levar as netas e até mesmo o filho para o trabalho. A relação entre Mariah e João, aparentemente, é marcada pela afetuosidade entre patrão e empregado, o mesmo não podemos dizer da relação entre os condôminos do prédio e o porteiro, seu Agenor.

A sequência mostra uma típica reunião de condomínio. João está presente assim como um grupo de moradores. O primeiro assunto da pauta é aprovação do grupo de vigilantes por unanimidade. Em seguida, o síndico relata que, apesar dos bons anos de serviço prestados ao prédio, seu Agenor tem dormido durante o expediente. Uma moradora pede a palavra e reclama que seu exemplar da revista *Veja* tem vindo sem plástico e ressalta que o porteiro tem sido grosseiro e mal educado no trato diário. Outro morador, Carlos, mostra um vídeo, feito por seu filho, do porteiro dormindo durante o serviço.

João é o único que demonstra descontentamento com a ideia de demitir o porteiro por justa causa, ressaltando a história do trabalhador com o prédio e a avançada idade em este se encontra. Diante dos custos, os moradores parecem decididos a demitir o porteiro sem os encargos sociais a que ele teria direito. A sequência termina antes de que possamos saber o que aconteceu a seu Agenor.

O som ao redor parece nos apontar para o que Bauman (2008a) classifica como a crescente individualização dos indivíduos após a Modernidade. Essa individualização tem, entre outras causas, origem no narcisismo proposto pelo sistema econômico capitalista, pelas incertezas geradas pela perda de ideais e pela promessa lograda de segurança que o Estado moderno não pôde atender. Se o

Estado não pode garantir nossa segurança, já não existem instituições que nos deem sentido de coletividade e a sociedade substituiu os laços humanos por relações efêmeras, só podemos confiar em nós mesmos e voltarmo-nos cada vez mais para nossos próprios umbigos.

Nessa lógica, as relações humanas ficam cada vez mais cínicas e utilitárias: seu Agenor, o porteiro, apesar dos apelos de João, é só mais um item a ser descartado. Seus serviços não servem mais aos condôminos, portanto, seu destino não lhes interessa ou diz respeito. Não existe espaço para considerar os motivos que levaram seu Agenor a ser negligente com o trabalho e tampouco para levar em consideração as consequências de uma demissão por justa causa de um idoso em vias de aposentadoria. Só importa o descontentamento da moradora que teve sua revista profanada.



Figura 13: Sequência da reunião de condomínio no prédio de João

Nessa sequência o filme consegue materializar a insensibilidade dos moradores diante da dor e do sofrimento do outro. Mesmo João, único a se rebelar

quanto à demissão do porteiro, não vai muito além de alguns comentários. O rapaz deixa a reunião de condomínio e segue para outro compromisso sem maior engajamento pela causa de seu Agenor.

A sequência da reunião de condomínio em *O som ao redor* remete diretamente a este processo de individualização e sua principal consequência: a desintegração da cidadania. A solidariedade, o bem coletivo e o conseqüentemente o exercício cidadania advindo dele parecem não fazer mais sentido nas relações cotidianas. Cada um é unicamente e exclusivamente responsável por si e mais ninguém. Nesse sentido:

O indivíduo é o pior inimigo do cidadão, sugeriu Tocqueville. Ele tende a ser indiferente, crítico ou desconfiado em relação ao “bem comum”, à “sociedade boa e justa”. Qual é o sentido de interesses *comuns* a não ser que eles deixem que cada indivíduo satisfaça seu *próprio* interesse? (BAUMAN, 2008a, p. 67).

Essa individualização que marca os indivíduos na contemporaneidade acaba por diminuir a importância do bem público. Segundo Bauman (2008a), o privado passa a colonizar o público, diminuindo a importância de tudo que é feito em prol da coletividade. O discurso público se esfacela e com o ele também o próprio espaço público, resultando em cidades fragmentadas e cidades dentro da cidade, a exemplo do que absorvamos sobre Recife em *O som ao redor*.

A individualização se relaciona tanto com a mixofobia que já descrevemos quanto com o medo e a sensação de insegurança. É a individualização que faz com que queiramos distância do que é diferente. O que não se parece conosco causa angústia e estranhamento. Nesse sentido, o medo e a sensação de insegurança também são frutos dessa aversão ao diferente: se não confiamos em ninguém, temos medo de tudo e de todos.

A mixofobia, a individualização, o medo e a sensação de insegurança se apresentam apenas como sintomas de um mal maior. No cerne da investigação de *O som ao redor*, ao conjugar essas múltiplas questões que permeiam a vida nas grandes cidades, parece estar a elucidação dessa enfermidade contemporânea que, aparentemente, contagia a todos.

Na tentativa de equacionar essas questões *O som ao redor* volta seu olhar para o passado do Brasil. Precisamente, para o passado não tão distante do ciclo

açucareiro, fonte de riqueza para o Estado de Pernambuco. São justamente esses ecos do passado que dão a resolução da narrativa e elucidam as verdadeiras intenções dos vigilantes.

Ecos do passado

Na abertura de *O som ao redor*, logo após os créditos do filme, vemos uma sequência de 10 imagens fixas em preto e branco, que podemos concluir serem fotografias antigas. Essas imagens aparentemente não tem ligação com o desenrolar da ação dramática do filme. São imagens que contextualizam um ambiente rural e da vida no campo como, por exemplo, a imagem 5 que mostra um homem vestido de terno junto a um grande grupo de trabalhadores rurais com



Figura 14: 10 imagens fixas que abrem o filme

enxadas em mãos, a imagem 6 que mostra um canavial a perder de vista imagens de canaviais, as imagens 7 e 8 que mostram diferentes perspectivas de sedes de fazenda em estilo colonial ou ainda a imagem 9 que mostra um grupo de camponeses arando a terra com enxadas.

Sem maiores explicações esse desfile de imagens, é interrompido bruscamente, dando início à sequência da menina que passeia de patins por um dos prédios, sequência que citamos na primeira parte. As imagens só farão sentido para o espectador no final da película no momento que Clodoaldo e seu irmão confrontam Francisco.

A sequência de confrontação só acontece, no entanto, nos minutos finais de *O som ao redor*. Clodoaldo recebe uma ligação de Francisco, pedindo para que o encontre em sua casa após a festa da neta dele. A sequência tem início com Clodoaldo e seu irmão dentro do elevador em *contra-plongé*. Em seguida os dois são enquadrados no corredor do prédio. A câmera mantém certa distância, filma os dois de costas enquanto tocam a campainha do apartamento de Francisco. Francisco demora para atender a porta. As luzes do corredor desligam. A sequência transcorre lentamente e parece banal como se quisesse ocultar assim o desfecho que se aproxima.

Os dois vigilantes sentam-se na sala e Francisco começa a explicar que tomou conhecimento que um ex-funcionário seu, Reginaldo, tinha sido assassinado em Bonito, lugar em que Francisco possui terras. Francisco esclarece que Reginaldo era fiel e capaz de tudo pelo ex-patrão, inclusive de dar a própria vida. Francisco acredita que a morte de Reginaldo deve-se à vingança. Devido a esse acontecimento, Francisco propõe que Clodoaldo ofereça um “reforço” a sua segurança pessoal.

Clodoaldo questiona se Francisco quer que ele exerça a mesma função de Reginaldo. Francisco esclarece então que Reginaldo era seu capataz, administrador de seu engenho e que a função que ele precisa que Clodoaldo exerça é apenas de segurança. Nesse ponto a conversa é interrompida pelo irmão de Clodoaldo, que até então permanecia calado. O irmão de Clodoaldo revela que ele e o irmão tinham estado com Reginaldo, o capataz assassinado, na semana anterior.

Francisco permanece surpreso sem entender o que está acontecendo. O

irmão de Clodoaldo cita uma data: 27 de abril de 1984. Francisco faz uma negativa com a cabeça, confuso. Existe um clima de tensão entre os três. A câmera passeia em *close* pelas expressões dos seus personagens.

O irmão de Clodoaldo diz que Francisco pode não se lembrar, mas ele e seu irmão sim. Clodoaldo, emocionado, confirma que na data citada pelo irmão só tinha seis anos, mas mesmo assim se recorda da mesma. Francisco com a expressão fechada responde: *vocês são os meninos de Antônio*. Clodoaldo confirma as suspeitas de Francisco. Antônio José do Nascimento, Clodoaldo recita o nome de seu pai. O irmão de Clodoaldo recita o nome do tio, Everaldo José do Nascimento. Francisco continua tenso, calado. O irmão de Clodoaldo relembra: *por causa de uma cerca*. Francisco se levanta bruscamente. Clodoaldo e seu irmão também. A sequência tem fim aí sem revelar o destino dos três personagens.



Figura 15: Sequência em que Clodoaldo e seu irmão confrontam Francisco

As informações são breves e soltas, mas podemos concluir, com base nas imagens do início do filme e do passado de Francisco como dono de engenho, que Francisco é o responsável pela morte do pai e do tio de Clodoaldo. As palavras econômicas do irmão de Clodoaldo relevam o possível motivo: por causa de uma

cerca. Provavelmente, o pai e o tio de Clodoaldo foram vítimas de um conflito agrário em que Francisco teve papel decisivo como mandante e Reginaldo, seu capataz, como executor.

Infiltrados na pequena rua de Recife com o pretexto de oferecer segurança, Clodoaldo e seu irmão puderam observar sua presa, seus hábitos e escolher o melhor momento de abordá-la. Ironicamente, a promessa de segurança do grupo de vigilantes revela-se como uma traiçoeira armadilha para Francisco.

Isso nos faz imaginar que a rua não foi escolhida pelo grupo aleatoriamente. O medo e a sensação de insegurança que justificaram a presença dos vigilantes mostram-se como elementos que facilmente podem ser usados para manipular os indivíduos, como desfecho de *O som ao redor* evidencia. Os vigilantes com seus coletes negros e sua postura de autoridade logo são reconhecidos pelos moradores como legítimos representantes da lei e da ordem, mesmo que em nenhum momento provem possuir qualquer experiência na função, habilidade especial ou treinamento específico.

Se na contemporaneidade a face do inimigo é difusa e identificável, ele pode se esconder até mesmo naqueles em que mais confiamos: nas figuras da lei e da ordem. *O som ao redor*, dessa maneira, demonstra que a ameaça pode estar em qualquer lugar e que os possíveis criminosos estão acima dos estereótipos. O filme subverte a pretensa sensação de segurança oferecida pelos vigilantes na verdadeira ameaça. O ditado “lobo na pele de cordeiro” não poderia fazer mais sentido. Não sabemos por que “todos temem a própria sombra” no filme, como ressalta Lúcia Nagib (2013), mas de fato vemos a promessa de perigo se cumprir, ao menos, para Francisco.

Chamamos esse tópico de *Ecos do passado* porque acreditamos que *O som ao redor* se volta para o passado na tentativa de entender o presente. Ao retomar o conflito agrário que culminou na morte do pai de Clodoaldo, o filme parece indicar que a origem da violência urbana está nas próprias relações de poder estabelecidas desde o descobrimento do Brasil.

O uso da força do opressor, dotado de poder econômico e político, sobre aqueles que não possuem os mesmos privilégios já estava presente na relação do português e dos povos indígenas nas disputas territoriais do Brasil desde que o país

se tornou colônia de Portugal em 1500 e continuaram se reproduzindo nas relações entre os grandes proprietários de terra e os trabalhadores rurais no ciclo açucareiro, apresentado no filme na forma do conflito entre Francisco e o pai de Clodoaldo.

Conflitos que dizimaram os povos indígenas e que até hoje vemos perdurarem na luta desses povos pelas demarcações de suas reservas, quase sempre, cerceados em seu direito pelo poder econômico e político de grandes fazendeiros, garimpeiros e madeireiros. Conflitos que mataram, em 2013, 34 pessoas em disputas pela posse de terra no país, das quais 15 foram indígenas, e que somaram 1.277 ocorrências de disputas no campo²⁷.

O filme demonstra que as relações de coronelismo que marcaram a lógica das grandes oligarquias que dominavam a agricultura no Brasil, sobretudo, no Nordeste, não foram superadas. No microcosmo da rua de Recife, Francisco faz as vezes de coronel porque é dono da maior parte dos imóveis da área. Metaforicamente ele é essa oligarquia que permanece exercendo poder político e econômico. Uma figura de autoridade. Prova disso é que Clodoaldo faz questão de pedir permissão a Francisco para que o grupo de vigilantes atue na área. Francisco é o único a ser consultado, a nenhum outro morador é relegada a mesma importância.

Nesse contexto, o grupo de vigilantes reproduz a lógica dos capatazes. Sob a tutela de Francisco, eles são responsáveis por manter a ordem e a lei no espaço da pequena rua. São olhos e ouvidos de seu mestre, ditando aos moradores de que maneira estes devem se portar. É interessante mostrar que a primeira parte da narrativa em que o grupo de vigilantes é introduzido na história se chama *Cães de guarda*, em uma referência não só aos cães que perturbam o sono de Bia, mas ao próprio papel que os vigilantes vão desempenhar dentro da trama. Cães de guarda que fielmente protegem, mas também são capazes de morder a mão de seus donos.

Portanto, o filme transfere parte da lógica da violência que vivemos hoje para o passado de sangue que marcou e ainda marca os conflitos agrários no Brasil. É como se *O som ao redor* estivesse nos alertando que até hoje estão reproduzidas as mesmas relações de poder que perpetuam as desigualdades sociais e a concentração da renda, resultando na violência urbana atual.

²⁷ Dados do Relatório Anual da Comissão da Pastoral da Terra sobre Conflitos no Campo no Brasil 2013. Documento disponível em: <cptnacional.org.gov>. Acesso em: 14 de agosto de 2014.

A vingança de Clodoaldo e seu irmão, nesse ponto, não difere da vingança de Manuel em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ela também busca lavar com sangue as injustiças sociais sofridas pelos pobres. No entanto, não existe mais possibilidade de um levante revolucionário, conscientização política ou de busca por liberdade, só a certeza de que a violência é a única resposta amarga para a injustiça.

Em "O Som ao Redor", o retorno do passado submerso se dá na forma de personagens cotidianos dotados de um duplo fantasmagórico. É o menino negro, seminu, clone do "menino-aranha" real, que escala árvores e muros e povoa os pesadelos da menina abastada, reclusa em seu quarto. E são os guardas-noturnos que se infiltram nos edifícios cercados e monitorados que se revelam os filhos vingativos de um agricultor assassinado pelos capangas de Francisco. Já havíamos encontrado esse personagem mefistofélico que, vindo das baixas esferas, penetra a festa dos ricos corruptos em "O Invasor" (Beto Brant, 2002), e o desastre não foi menor. (NAGIB, 2012).

Na sequência seguinte à revelação da verdadeira identidade de Clodoaldo e seu irmão, vemos vários rojões em *close* sendo acesos. Bia, seus filhos e marido estão acendendo os fogos de artifício no terraço. Ao fundo, ouvimos os latidos dos cachorros que tanto perturbaram o sono da dona de casa durante o filme. Os rojões estouram. O som lembra o estampido de balas de revólver. Cada vez que os fogos estouram, a imagem congela como se fossem um lembrete da sequência de fotografias que deu início a *O som ao redor*. Os cães choram. O clarão dos fogos ilumina os rostos de Bia e sua família. Os cães buscam abrigo. Um último clarão congela a família de Bia e o filme termina.

Até o último instante, *O som ao redor*, nos poupa da violência gráfica explícita. O filme substitui o horror dos tiros de revólver pela beleza dos fogos de artifício. Vemos aqui, mais uma vez, o cinema transformando a violência em espetáculo visual por meio de sua estilização metafórica. Não vemos os tiros, mas podemos intuí-los pelos sons e imagens dessa sequência final. Não existe derramamento de sangue ou matança. Só podemos concluir que Clodoaldo e seu irmão tenham cumprido sua vingança contra Francisco. Violência invisível, que se esconde dos olhos do espectador até na resolução da narrativa.

Essa invisibilidade da violência gráfica subverte o efeito catártico do encerramento da narrativa. A promessa de vingança que é colocada pelo confronto entre Francisco, Clodoaldo e o irmão deste nos é negada. A depuração das paixões violentas, medos e angústia,

efeito da catarse, não aparecem como solução para os medos e a sensação de insegurança que o filme coloca. Apenas a certeza de que o ciclo da violência se renovou e que, talvez, tenha novo capítulo a partir da busca por vingança agora impetrada pela família de Francisco.



Figura 16: Sequência final de *O som ao redor*: tiros são substituídos por fogos de artifício

Essa é a maneira singular de apresentar não só a violência, mas também a periferia, tornando-as invisíveis, mas palpáveis, presença na ausência, cria uma relação particular entre o que está dentro de campo e fora de campo no filme, entre o que a câmera enquadra e o que ela deixa de enquadrar.

O que não está apresentado para o espectador em uma cena ou sequência específica pode ser intuído, sentido, criando-se um clima de suspense e tensão que permeia toda a narrativa. Por isso, trataremos especificamente dessa relação dialética entre o “dentro” e o “fora” e suas implicações estéticas em *O som ao redor* na terceira parte dessa pesquisa.

Parte III - Estética do “dentro” e do “fora”

A presença na ausência

Como já ressaltamos na parte II, a estética de *O som ao redor* se constrói também por meio de ausências que se fazem presentes pela relação dialética que estabelecem com o que está apresentado pela imagem fílmica e pelo que só pode ser imaginado pelo espectador: o medo e a sensação de insegurança que, decerto, se originam da violência urbana, que não está ali presente em uma sequência específica, mas certamente causa temores nos moradores da pequena rua de Recife; de outro lado temos as áreas de periferia que no recorte escolhido pelo filme aparecem apenas de relance na sequência em que João conversa com Francisco ao telefone.

A violência urbana e a periferia, portanto, não se encontram contextualizadas no filme, mas representam, sem dúvidas, dois pontos importantes para o entendimento da dinâmica criada pelo grupo de vigilantes com os moradores e a maneira como *O som ao redor* nos apresenta a cidade de Recife, questões que já esclarecemos respectivamente nos tópicos *Medo e sensação de insegurança em cena* e *A cidade como personagem*.

Essa presença na ausência tanto da periferia quanto da violência urbana cria uma relação particular entre o *campo* e o *fora de campo*, dando origem ao que denominamos de estética do “dentro” e do “fora”. Isso quer dizer que para o filme aquilo que está enquadrado pela câmera faz, o tempo todo, relação com o que não está ali enquadrado, mas que pode ser intuído, presentido pelo espectador.

Para entendermos melhor a estética do “dentro” e do “fora”, é preciso primeiro esclarecer algumas questões relacionadas às convenções criadas pela linguagem cinematográfica: a imagem cinematográfica é bidimensional, plana e se encontra limitada por um *quadro*.

Quando nos referimos ao *quadro* estamos nos remetendo ao limite físico da imagem fílmica no momento de sua projeção, razão que era definida por meio da largura da película suporte e as dimensões da janela da câmera, resultando no formato do filme. Embora existam imagens maiores, convencionou-se chamar de formato *standard* aquele que usa como referência o suporte, seja película ou acetato, no formato de 35 mm de largura e uma relação de 4/3 entre a largura e

altura do filme. O resultado é a proporção de 1,33 também conhecida como janela de 1:33.

Sabemos que vivemos um momento de transição do suporte físico (película, acetato) para o digital, no entanto, a relevância do quadro continua sendo a mesma se levarmos em consideração as limitações físicas da imagem e as bordas que aprisionam o espaço fílmico e definem o *campo* e o *fora de campo*, convenções que ainda hoje persistem.

Por extensão, o quadro também designa a superfície retangular que limita a imagem e delimita o *campo*. Como nos esclarece Aumont (2004): “O quadro é, antes de tudo, limite de um *campo*, no sentido pleno que o cinema nascente não tardaria a conferir à palavra. O quadro centraliza a representação, focaliza-se sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a reserva desse imaginário.” (p. 40).

O autor esclarece ainda, em sua obra sobre a relação entre cinema e pintura, intitulada *O olho interminável* (2004), que a existência do *quadro* pressupõe, pelo menos, três acepções diferentes: o quadro enquanto quadro-objeto que designa a clausura da pintura na moldura ou do filme na tela de cinema; o quadro-limite que determina as bordas de onde termina a pintura ou a imagem fílmica e o quadro-janela, espaço em que a pintura ou enquadramento cinematográfico prendem o olhar, uma certa vista que essas duas artes propõem sobre determinado espaço.

Nesse sentido, Aumont et al. (1995) esclarece que o *campo* é a porção de espaço contida dentro do *quadro*. O *campo* é tudo aquilo que pode ser visto, se encontra enquadrado e apresentado pela diegese fílmica. Portanto, o *campo* estabelece o recorte do espaço ficcional em que se desenrola a ação dramática e pode ser visado durante a projeção do filme. “O outro de todos os mundos” criado pelo cinema, no entanto, vai muito além do que é apreendido e enquadrado pela objetiva da câmera, ele supõe a existência de lugar que vive fora do enquadramento e que, mesmo assim, faz parte do universo ficcional proposto por todo filme narrativo: o *fora de campo*.

O *fora de campo* é o espaço pressuposto que completa o universo diegético, em oposição ao que é focalizado pela câmera, e que fica apenas sugestionado pelas convenções narrativas. Por exemplo, se um personagem entra pelo lado esquerdo

do quadro e sai pelo direito, como a linguagem cinematográfica há muito tempo convencionou, sabemos que ele se encontra em algum lugar não enquadrado pela câmera, mas não desapareceu por completo do filme. Esse lugar é justamente o *fora de campo*²⁸.

O *fora de campo* está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenário etc) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer. (AUMONT et al., 1995, p.24).

Segundo Andrew, Bazin acreditava que a tela do cinema era análoga a uma janela, diferenciando o enquadramento cinematográfico do enquadramento da pintura, chamando os limites externos da tela de “uma máscara que mostra apenas uma parte da realidade” (ANDREW, 2002, p.124). Esta metáfora de Bazin pressupõe que o quadro é apenas um fragmento de mundo, uma “janela aberta para o mundo”, mundo este que existe muito além das limitações que lhe são impostas pelo quadro. Não vamos aqui entrar no mérito das implicações teóricas da comparação entre o quadro e a janela, já que o que nos interessa é apenas o entendimento do que é *campo* e *fora de campo*, tão bem explicadas pela metáfora do crítico francês.

A analogia de Bazin só é possível porque a borda do quadro fílmico limita a imagem e cria uma divisa física entre o *fora de campo* e o *campo*. Limite esse que foi estabelecido por meio da linguagem cinematográfica e que foi essencial para o desenvolvimento narrativo do cinema. Com o *campo* e o *fora de campo*, o cinema rapidamente descobriu que não era necessário filmar todos os eventos que a ação dramática propunha, parte desses eventos passaram a ser subentendidos pelo espectador como, por exemplo, a entrada e saída de personagem como já explicamos. Essa ampliação do universo ficcional possibilitou também a criação das elipses de tempo, da montagem paralela e a introdução dos sons em *off*, elementos essenciais para o desenvolvimento do cinema enquanto arte.

Para entender a importância estética do *fora de campo*, basta pensarmos

²⁸O *fora de campo* não deve ser confundido com o termo *fora de quadro*, por vezes usado para designar “toda a aparelhagem técnica, todo o trabalho de direção e, metaforicamente, todo o trabalho de *escrita*” (AUMONT et al., 1995, p.29), que se faz necessário para produção de um filme. O *fora de campo* é parte do universo ficcional que o filme narrativo propõe, enquanto que o *fora de quadro* toma parte no real.

nos filmes de suspense ou terror, enquanto gêneros que privilegiam a construção dramática por meio da utilização do jogo entre o que é visto e o que não. Geralmente, as ameaças e os perigos nos filmes de suspense e terror são revelados aos poucos e se encontram, quase sempre, no *fora de campo*: sequências em os passos do vilão, que persegue a mocinha, não podem ser visto pelo espectador, apenas ouvidos, ou ainda, sequências em que os personagens gritam de pavor sem que seja revelado ao espectador o motivo de seu medo.

Essa construção dramática tem como objetivo criar expectativa no espectador, levando ao interesse pelo desfecho, momento em que o *fora de campo* finalmente se tornará *campo* e poderá ser então revelada a identidade do assassino ou do malfeitor. Os filmes de suspense e de terror fazem dessa relação particular entre o *campo* e o *fora de campo* um cânone narrativo, algo já incorporado ao seu universo dramático.

Nesse contexto, o som no cinema tem papel preponderante no estabelecimento de um *fora de campo* possível. Nem sempre a fonte sonora se encontra dentro do quadro, sons exteriores ao *campo*, quase sempre, direcionam a atenção de personagens e também do espectador para algo que só será visualizado posteriormente. Obviamente, o som vem de um lugar que existe mesmo que este ainda não tenha se tornado visível, provando a necessidade do *fora de campo* para poética fílmica.

Esclarecido o que o *campo* e o *fora de campo* designam especificamente, cabe dizer que, segundo Aumont et al. (1995), os dois podem ser considerados como pertencentes ao mesmo universo imaginário homogêneo²⁹. O espaço do *campo* e o espaço *fora de campo* juntos formam o espaço fílmico³⁰.

Em *O som ao redor*, o *campo* e *fora de campo* parecem que também estabelecem uma relação peculiar: o “dentro”, aquilo que apresentado pelo filme em suas sequências, tem relação direta com o “fora”, aquilo que podemos apenas intuir existir. É no *fora de campo* que habitam os perigos que justificam a contratação de Clodoaldo, por exemplo. Se os perigos de fato existem, não podemos afirmar,

²⁹ Consideramos assim como Aumont et al. (1995) que tanto o *campo* quanto o *fora de campo* são espaços imaginários. Embora o *campo* possa ser considerado como algo concreto, já que é visível. Noel Burch, crítico e teórico do cinema, por exemplo, considera apenas o *fora de campo* como imaginário, pois é suposto.

³⁰ A noção de *campo* e *fora de campo* proposta em nossa análise só faz sentido quando aplicada ao universo ficcional construídos por filmes narrativos.

apenas pressupor.

Essa relação do *fora de campo* apresentada por *O som ao redor* constrói-se da mesma forma que a dinâmica dos filmes de suspense. A ameaça não se apresenta de frente. Ela está todo tempo sendo sonegada pela câmera, que teima em filmar o que é aparentemente banal. É como se o filme mantivesse em segredo até o último instante uma revelação que não se concretiza. Nesse ponto, a citação ao filme de suspense parece ainda mais lógica: o filme apresenta uma trama que parece se encaminhar para uma revelação que trataria a resolução da narrativa que, porém, não se realiza.

Afirmamos que não se realiza porque, como já explicamos, os eventos que acontecem após a confrontação entre Clodoaldo, seu irmão e Francisco não acontece dentro do *campo*. Ela pertence ao *fora de campo*, a esse universo que não é filmado pela câmera, mas que, com certeza, pertence à narrativa. Não sabemos se os irmãos conseguiram concretizar seu plano de vingança, se Francisco foi assassinado por eles, se os irmãos conseguiram fugir após o possível crime ou mesmo se Francisco conseguiu sobreviver. Tudo é relegado ao *fora de campo* e ao imaginário do espectador.

Isso quer dizer que até mesmo o desfecho da trama habita este outro lado do espaço filmico. A relação dialética que se estabelece entre *campo* e *fora de campo*, presente em quase todos os filmes narrativos, em *O som ao redor* ganha uma importância ainda maior, criando uma estética própria. Assim, a estética do “dentro” e do “fora” não diz respeito apenas a uma escolha poética do filme entre o que deve ser mostrado ou não, ela se estabelece como um elemento construção da própria narrativa da película. O próprio título do filme parece esconder a premissa sobre qual a trama é costurada: o que precisa ser visto, não apenas o som como sugere o título, está ao redor.

Esse ao redor não é aquilo que a câmera mostra, mas o que o *fora de campo* esconde. Sobre isso Aumont (2004) nos alerta que o quadro filmico remete o espectador todo o tempo à borda da imagem: “O quadro filmico, por si só, é centrífugo: ele leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o *fora de campo*, a ficcionalização do não visto” (p.111).

Não visto, mas pressentido, ficcionalizado pelo espectador. O “fora” se

materializa na tensão que se estabelece a partir da contratação do grupo de vigilantes. Intuímos que algo está errado, o que pode ser pressentido pelo medo e a sensação de insegurança dos moradores. Podemos concluir que os temores se originam também da violência urbana, mas não podemos ir além porque a ameaça nunca se mostra. Temos a sensação de que algo está à espreita. Algo que não podemos visualizar, mas que existe no *fora de campo*. Por isso, qualificamos a violência como invisível e acreditamos que o filme trata dessa temática de forma indireta.

Prova disso é a sequência em que os vigilantes estão assistindo ao vídeo do assassinato de um vigilante, captado pela câmera de segurança. Vemos os três homens em *contra-plongé* observando a tela do celular, comentando as cenas que se desenrolam no aparelho, mas não somos capazes de visualizar o que eles estão vendo. O vídeo do assassinato se encontra também no *fora de campo* assim como o próprio homicídio que ele registra. A violência urbana, mais ou vez, está longe dos olhos dos espectadores.



Figura 17: Vigilantes assistem vídeo do assassinato de um vigia

Ao focalizar o bairro de classe média e classe média alta e seus moradores, o filme faz uma escolha: deixar todo resto da cidade no *fora de campo*. Esse recorte em muito se assemelha a analogia feita por Aumont et al. (1995) para explicar a importância do *fora de campo* para a linguagem cinematográfica a partir do exemplo do *close*: quando a câmera filma aproximadamente partes do corpo de um personagem, lábios, olhos, mãos em *close-up* isto implica que o *fora de campo*

contém o restante do corpo deste personagem.

Isso quer dizer que ao filmar especificamente um conjunto de casas e apartamentos em uma determinada rua de Recife, *O som ao redor* faz um movimento análogo ao do *close-up*: coloca o restante da cidade no *fora de campo*. Temos um recorte de Recife, mas não a cidade inteira. No entanto, os outros espaços da cidade se fazem presentes porque atravessam a rua de classe média por meio do vai e vem de empregadas domésticas, flanelinhas e vendedores ambulantes.

A cidade que habita o *fora de campo* se faz presente desta forma e, principalmente, cria uma relação de oposição com os espaços de classe média e classe média alta apresentados pelo filme. Essa cidade que não é acessível ao nosso olhar, que se esconde, também não é visível para os moradores da pequena rua de Recife. E mais: é algo que eles fazem questão de deixar de fora dos espaços ideais em que vivem como já comentamos.

Assim, parece claro a necessidade de também esconder as áreas periféricas de Recife do olhar câmera dentro dessa estética do “dentro” e do “fora”. Esses espaços, periferia, favela, também se encontram ao redor, à margem dos condomínios e prédios de luxo. A periferia está literalmente de “fora” do que é filmado pela câmera, assim como se encontra desconectada, ao menos simbolicamente, da rua apresentada em *O som ao redor*.

A segregação imposta pela mixofobia apontada por Bauman (2009) se transforma, portanto, na segregação visual colocada pelo filme. A periferia, tal qual o medo e a sensação de insegurança, se faz presente como um incômodo do qual é impossível se ver livre mesmo dentro da proteção de prédios ou condomínios.

Por isso, a relação dialética entre *campo* e *fora de campo* nos parece essencial para entender a trama de *O som ao redor*. É somente a partir da ampliação de seu universo diegético que o espectador pode perceber a cidade para além do que é enquadrado pela câmera. Só a partir da existência do *fora de campo* é possível completar as lacunas deixadas pelo filme: o que motivou a contratação de Clodoaldo e seus homens? De que forma os moradores da pequena rua de Recife experimentaram a violência para sentirem necessidade de contratar um grupo de vigilância particular? O que terá acontecido a Francisco? Se nem tudo é

apresentado pela película em forma de imagem, somos nós espectadores que precisamos intuir os acontecimentos e os espaços que tomam lugar longe da objetiva da câmera.

O *fora de campo* supõe não só uma relação espacial como já expusemos, mas temporal. Também é no *fora de campo* que se desenrolam os acontecimentos anteriores ao filme e os acontecimentos posteriores. O *fora de campo* como espaço imaginário comporta da mesma forma o antes e o depois do filme. Se enquanto espectadores, assumirmos o universo diegético do filme como possível, isto implica tanto acontecimentos anteriores à narrativa quanto acontecimentos posteriores.

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora de campo é *sua medida temporal*, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora de campo. O fora de campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente (AUMONT, 2004, p. 40).

É assim que o cinema desenvolveu recursos narrativos conhecidos como *flashback* e *flashforward*, por exemplo, que designam, respectivamente, o salto temporal para acontecimentos anteriores à narrativa, levando a sequências que tomam lugar no passado, e o salto temporal para acontecimentos posteriores, levando a sequências no futuro.

Dentro dessa lógica, a disputa de terra que motivou o assassinato do pai e do tio de Clodoaldo faz também parte do *fora de campo*. Isso que dizer que o fato que motivou toda a trama se encontra do lado de fora da narrativa, à margem da objetiva da câmera assim como a periferia. Mais uma vez, o filme nos remete a algo que não está ali, que só podemos imaginar.

A única conexão com esse passado presente na trama está no diálogo dos personagens e nas imagens em preto e branco que ocupam os primeiros minutos do filme. O *fora de campo* estabelece aqui o nexos temporal entre os acontecimentos da narrativa e o passado de sangue que deu origem a presença do grupo de vigilantes, mesmo que este passado nunca chegue a se tornar *campo*.

O *som ao redor* não recorre ao artifício do *flashback*, tão comum em filmes narrativos clássicos que se pretendem, quase sempre, explicativos, para apresentar o assassinato do tio e do pai de Clodoaldo. As imagens violentas são mantidas, mais

uma vez, longe do olhar do espectador. O filme parece querer justamente desviar o espectador de um possível fetiche pelas imagens violentas, evitando a catarse que estas poderiam ocasionar, como demonstra a sequência final dos fogos de artifício. É longe do enquadramento da câmera também que se dá a morte do capataz de Francisco. Morte da qual ouvimos falar somente no confronto entre Clodoaldo e o fazendeiro.

Os acontecimentos mais importantes para resolução de uma narrativa cinematográfica, eventos essenciais para entender uma trama que prioriza a ação dramática, tal qual Deleuze (2005) descreveu sobre o esquema sensório-motor da imagem-movimento, são deixados em *O som ao redor* fora de enquadramento. É como se o filme nos lembrasse que com o desenvolvimento das ferramentas narrativas, o cinema deixou de ser uma arte da redundância, nem tudo precisa ser focalizado pela câmera para ser entendido como pertencente ao universo diegético, dando vazão à imaginação e reflexão do espectador.

A cidade de Recife não se mostra completamente, a violência, que supomos ser a causadora do medo e da sensação de segurança, tampouco, e o passado também não mostra a sua face, mesmo determinando os acontecimentos do presente. Ausências que se fazem presenças justamente pelo que parecem esconder do espectador: as respostas para as angústias e motivações dos personagens. Jogo poético entre o visto e o não visto que desemboca justamente na estética do “dentro” e do “fora”.

Ainda há outro elemento que parece corroborar para este jogo entre “dentro” e “fora”. Como dissemos a respeito dos filmes de terror e suspense, os sons têm a capacidade de remeter diretamente à existência do *fora de campo*. Em *O som ao redor*, os sons indicam todo tempo que não devemos esquecer o que está “fora” do enquadramento, nos remetendo para o redor da imagem como o próprio título do filme parece indicar.

Sons ao redor

Falar da banda sonora de um filme não é tarefa fácil. Quase sempre, o som está colocado apenas como um apêndice da imagem visual. Essa é a característica

do som, sobretudo, nos filmes clássicos e nos filmes considerados realistas. Dessa forma o som serve apenas para enfatizar o efeito de realidade apresentado pelas imagens em movimento.

Todo o trabalho do cinema clássico e de seus subprodutos, hoje predominantes, visou portanto *espacializar* os elementos sonoros, oferecendo-lhes correspondentes na imagem – e, portanto, a garantir entre imagem e som o vínculo biunívoco, “redundante”, poder-se-ia dizer (AUMONT, 2002, p.48).

É importante observar, no entanto, que “com efeito, a representação sonora e a representação visual não são absolutamente de mesma natureza.” (AUMONT, 2002, p. 48). A correspondência entre som e imagem, portanto, não é uma condição *sine qua non* no cinema. Som e imagem não diferem apenas na natureza e no que diz respeito aos sentidos humanos que excitam, diferem também no que expressam dentro da diegese filmica.

Não obstante, Deleuze (2005), em relação ao cinema moderno e à natureza da imagem-tempo, admite a existência de uma imagem visual e de uma imagem sonora. A justaposição entre som e imagem, característica do cinema clássico, dão lugar a duas imagens distintas heautônomas, uma imagem visual e uma imagem sonora:

A imagem sonora nasceu, em sua própria ruptura, de sua ruptura com a imagem visual. Já não são nem mesmo dois componentes autônomos de uma mesma imagem audiovisual, como em Rossellini, são duas imagens “heautônomas”, uma visual e uma sonora, com uma falha, um interstício, um corte irracional entre ambas (DELEUZE, 2005, p.297).

A ideia de Deleuze (2005) a respeito da natureza do som e da imagem no cinema moderno fica mais clara quando o autor expõe o que ele acredita ter se tornado o ato da fala no cinema, que privilegia a imagem-tempo: a fala dos personagens deixa de ser pura e simplesmente um instrumento para dar informações a respeito da trama que o processo narrativo desenvolve, a fala passa a ser desconexa, sem um aparente sentido, deixa o espectador se questionando a respeito da importância daquela fala para a história do filme. Assim, murmúrios, sussurros, conversas triviais ganham importância dentro da lógica do cinema moderno.

Se é verdade que o cinema moderno implica na ruína do esquema sensório-motor, o ato de fala já não se insere no encadeamento das ações e reações, e também não releva uma trama de interações. Ele se concentra sobre si mesmo, não mais na dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente sonora, ganha autonomia cinematográfica, e o cinema torna-se realmente audiovisual (DELEUZE, 2005, p. 288).

É desta maneira que vamos abordar a banda sonora de *O som ao redor*, como uma imagem sonora que tem uma constituição independente da imagem visual. Independente, mas não desconectada que fique claro. As duas imagens, visual e sonora, se relacionam, criam nexos entre si, embora sejam construídas de forma independentes. O que estamos tentando dizer é que a imagem sonora não está colocada no cinema moderno e nem em *O som ao redor* apenas como complemento da imagem visual. Ela vai além e constrói por si só uma estética.

Essa independência defendida por Deleuze (2005) se relaciona diretamente como uma das principais contribuições do som para o cinema citada por Martin (2005): a continuidade sonora. Segundo Martin, o som no cinema costuma ser bem menos fragmentado do que a montagem, reestabelecendo a continuidade “tanto ao nível da percepção simples como da sensação estética”. (MARTIN, 2005, p. 144). Isso quer dizer que para a imagem sonora se libertar da imagem visual foi necessário abrir mão dessa continuidade sonora, dando fim à correspondência redundante entre imagem e som.

Como imagem sonora, Deleuze (2005) esclarece que o conjunto de todos os sons do filme forma entre si um *continuum* sonoro. Esse *continuum* sonoro estabelece que todos os sons se relacionam entre eles por meio de choques, interrupções, formando assim uma única imagem sonora: diálogos se relacionam aos ruídos e ambos se relacionam à música. No entanto, sentimos que é importante separá-los aqui apenas para efeito da análise.

Martin, em *A linguagem cinematográfica* (2005), por exemplo, separa os sons no cinema em dois grandes grupos: ruídos e música, colocando diálogos e outros ruídos no mesmo patamar. No entanto, para efeito didático, vamos separar os sons em três categorias diferentes: em diálogos, ou seja, a fala dos personagens; ruídos, todos aqueles sons que não produzidos por humanos, sejam eles naturais ou produzidos por máquinas; e a música. Esses três elementos em conjunto formam a banda sonora do filme.

Sabemos que os sons no cinema podem ser divididos em outras categorias e até mesmo fazer referência a maneira que foram captados, como, por exemplo, a categoria de som de direto, que diz respeito aos sons captados durante o momento da filmagem. No entanto, nossa divisão tem como objetivo apenas facilitar o entendimento a respeito da natureza do som a que nos referimos.

Vamos ainda separá-los por diegéticos e não-diegéticos. Os sons diegéticos são aqueles que fazem parte da narrativa do filme, têm sua fonte de emissão plenamente identificável e são escutados pelos personagens do filme. Uma música que toca em um aparelho de rádio, que é mostrado pela câmera em *close*, enquanto os personagens dançam, é um exemplo de música diegética e, portanto, de som diegético.

Os sons não-diegéticos, em contrapartida, são aqueles que embora inseridos na banda sonora do filme não têm sua fonte de emissão especificada e nem podem ser escutados pelos personagens do filme. Apenas nós, espectadores, podemos ouvir os sons não-diegéticos. Aquela música que acrescenta dramaticidade a uma determinada cena, mas que não está sendo de fato executada dentro da sequência do filme é uma demonstração de som não-diegético.

“Se, como já vimos, a imagem fílmica é capaz de evocar um *espaço* semelhante ao real, o som é quase totalmente despojado desse dimensão espacial. (AUMONT, 2002, p. 48)”. É por isso que o som necessita de uma ancoragem que o coloque dentro espaço fílmico e da diegese: sua fonte de emissão ou então a percepção de sua existência por meio da reação dos personagens diante de um estímulo sonoro. Daí a necessidade de classificá-los como não-diegéticos também.

Já dissemos que a banda sonora de *O som ao redor* se relaciona diretamente com a estética do “dentro” e do “fora”. A primeira comprovação disso vem do próprio desenho de som³¹ construído no filme: em todas as sequências de externa, ou seja, sequências gravadas no ambiente da rua de Recife em que a trama toma lugar, é possível ouvir o ruído diegético de marteladas incessantes. O ruído metálico do martelo é como uma sinfonia colocada em volume mais baixo do que os diálogos dos personagens. Dizemos que esses sons são diegéticos porque

³¹O termo desenho de som deve ser entendido como as escolhas poéticas e estéticas que constituem a banda sonora de um determinado filme. Diz respeito desde a seleção das músicas que compõem a trilha sonora, passando pela mixagem do som até o uso expressivo do som marcar determinadas sequências do filme.

são factíveis de estar presentes no ambiente de uma grande cidade como Recife.

Por vezes, esse ruído é substituído pelo som de uma serralheira, equipamento usado na primeira sequência do filme para instalar uma das diversas grades que aparecem na película. Esses dois ruídos metálicos monocórdicos não têm em nenhum momento, fora o já citado, sua origem revelada. Nenhuma sequência mostra uma obra na rua. Podemos apenas concluir que eles são parte dos sons da cidade. Sons que estão ao redor, habitando o *fora de campo*.

Assim, a banda sonora por meio desses ruídos metálicos vindos do *fora de campo* nos alertam para existência do restante do espaço da cidade que não podemos ver, mas que de certo está lá mesmo que seja na forma sonora. O restante de Recife ganha materialidade, sendo inserida na imagem visual por meio da imagem sonora.

Esses ruídos metálicos que remetem a marteladas e ao som de uma serralheira fazem referência ao que Deleuze descreveu sobre a relação entre o *fora de campo* e o sonoro, o som é capaz de fazer do *fora de campo* uma presença, de tornar o “fora” parte do “dentro”. Nesse sentido, “claro, não é o sonoro que inventa o extracampo³², mas é ele que o povoa e preenche o não-visto visual com sua presença específica.”(DELEUZE, 2005, p. 278-279).

É importante notar que não se trata de qualquer tipo de ruído, mas barulhos que remetem a uma cidade que está em movimento, crescendo mesmo que longe dos nossos olhos. Uma cidade que parece estar em obras constantes. Construções que erguem os enormes prédios que ocupam a orla, por exemplo. Podemos concluir que os ruídos que ouvimos são da própria especulação imobiliária que Recife, como o resto do Brasil, sofre.

Se podemos falar de especulação imobiliária, é porque nos diálogos entre João e Sofia essa questão fica caracterizada. Sofia, quando criança, havia morado na rua. João a informa que a casa que ela habitou um dia vai ser demolida para dar lugar a um prédio de 21 andares. Provavelmente, mais uma construção voltada para a classe média, classe social a que pertence os moradores da rua.

Esse ruído de marteladas está presente também, por exemplo, no momento

³²Pelo contexto do emprego do termo *extracampo* utilizado por Gilles Deleuze, em *Imagem-tempo* (2005), para caracterizar o espaço ficcional não-visto, podemos compreender que o autor se refere ao que estamos chamando de fora de campo, logo, os dois termos devem ser entendidos como sinônimos.

em que João está no terraço de um prédio conversando ao celular com o Francisco, não à toa a sequência em que os temos uma vista panorâmica dos prédios e torres que ocupam a orla de Recife e que parecem encurralar as casas populares que são mostradas em *zoom in* como já abordamos.

Além dos ruídos metálicos que já descrevemos, podemos citar outro som ambiente que tem como função tornar o *fora de campo* algo presente na narrativa. A dona de casa Bia, após uma briga com a vizinha, se dirige ao banheiro com um aspirador de pó. Lá dentro ela observa o rosto marcado pela agressão da vizinha e fuma um baseado enquanto expele a fumaça direto no aspirador na tentativa de dissipar o odor da droga.

Durante essa sequência, podemos ouvir ao fundo o diálogo diegético de uma mulher que parece estar ao telefone. Ela se explica para alguém que não podemos escutar quem seja. Provavelmente, se trata de uma vizinha. Alguém que mora tão próximo ao apartamento de Bia que é possível escutá-la. Um diálogo quase imperceptível que é abafado pelo som do aspirador de pó, mas que está lá. Mais uma vez, os sons ao redor estão presente em uma sequência para nos fazer lembrar de tudo aquilo que a imagem nos sonega, de toda o universo de vizinhos que a câmera não enquadra, mas que, possivelmente, fazem parte daquela rua.



Figura 18: Sequência em que o diálogo em off da vizinha pode ser ouvido

A banda sonora em *O som ao redor* tem outro importante papel no que diz respeito a marcar o “fora”, em diversas sequências os sons emitidos no *fora de campo* direcionam o olhar dos personagens, anunciando o que veremos na imagem

seguinte. Essa relação entre o *fora de campo* e o olhar construída por meio da montagem recebe o nome de *raccord* de olhar, artifício da linguagem cinematográfica que tem como principal função preservar a continuidade espacial, plástica ou diegética, ou seja, manter a noção de que as imagens independentes aglutinadas pela montagem fazem parte do mesmo universo diegético.



Figura 19: *Raccord* de olhar mostra João observando o camelô

O *raccord* de olhar, quase sempre, traduz uma relação entre aquele que vê e aquilo que é visto por ele. Um determinado personagem observa algo que está presente no *fora de campo*. Sabemos porque seu olhar se dirige para um lugar que não podemos ver, pois não se encontra enquadrado pela câmera. Dentro dessa lógica, a imagem seguinte revela o objeto olhado pelo personagem, mantendo assim a coesão diegética do filme. Aumont e Marie (2003) nos elucidam que o *raccord* de olhar tem, pelo menos, três efeitos:

Ele é a simbolização de uma percepção da continuidade do mundo físico, que é visível: contínuo espacial, manutenção de lateralidade

esquerda/direita, centralização psicológica, reversibilidade da relação de visão; em termos de crença, é um princípio de continuidade das causas: reconstituição de um acontecimento unitário, intenção dos planos; em termos cognitivos, ele é a simbolização da diferença dos objetos visíveis e da nossa apreensão do mundo como objetos sobre um fundo (p.251-252).

Observamos essa relação entre *raccord* de olhar e som, por exemplo, na sequência em que João questiona o flanelinha e o porteiro a respeito do furto do *toca-cds* de Sofia. Enquanto os três homens conversam na calçada, ouvimos uma música com letra popular ecoar. O olhar de João aponta para algo que está no *fora de campo*. Na imagem seguinte, vemos um camelô empurrando um carro de som com enormes alto-falantes de onde a música se origina. O porteiro pede para o camelô abaixar o volume, mas é ignorado. Ainda na mesma sequência, o diálogo entre os três é interrompido mais uma vez pelo ruído de uma sirene de polícia. Novamente, vemos olhar de João se dirigir para a rua para em seguida a câmera revelar uma viatura de polícia que passa lentamente. O diálogo entre João, o flanelinha e o porteiro é entrecortado pela música do camelô, pela sirene da viatura e ainda pelo som de marteladas ao fundo, que está presente em toda a sequência.

Uma profusão de sons que parecem apontar para ambiente caótico das grandes cidades. Sons que parecem anunciar que a cidade despertou, já que a sequência toma lugar nas primeiras horas da manhã. Sons que demonstram que as grandes cidades também são feitas de uma cacofonia em que se somam os estímulos auditivos mais diversos.

É também pelo uso do som que Clodoaldo primeiro aparece no filme. São os ruídos diegéticos das palmas do vigilante ouvidas por João e seu tio, Anco, que direcionam o olhar dos dois para o monitor de TV em que Clodoaldo é enquadrado pela câmera pela primeira vez. Ruídos que estão no *fora de campo* e que indicam a chegada de alguém que não pertence àquela rua, alguém de “fora”.

Estes dois exemplos demonstram que os sons que emanam do *fora de campo* e que dão corporeidade a este, vindo ou não a ser revelados em uma imagem seguinte, são importante para construção das sequências em *O som ao redor*. O filme, em diversos momentos, nos aponta para esse “fora”, esse algo além, prologamento do que é visto, que a imagem enquadrada pela câmera não revela.

O som ao redor recorre ao *raccord* de olhar em diversas sequências, mas

não apenas para manter uma coerência diegética, e sim para lembrar que existe um universo inteiro ao redor do *campo* que o espectador, quase sempre, ignora durante a projeção do filme. Mas este universo não pode ser esquecido, pois ele contém em menor escala o cachorro do vizinho que atormenta as noites de Bia e em maior escala o restante da cidade de Recife com suas obras que dão vida a novos prédios, seus problemas sociais, seus crimes e atos violentos, responsáveis pelo medo e pela sensação de insegurança.

O som como elemento que anuncia o que será mostrado a seguir não está presente apenas no uso do *raccord* de olhar. Ruídos e diálogos são usados para antecipar algo que veremos a seguir mesmo quando não estão participando de uma sequência em que um personagem olha para algum lugar no *fora de campo*.

Nesse sentido, a imagem sonora, sempre vinda do *fora de campo*, chega antes de imagem visual. É o que acontece no momento em que a tela está escura, mostrando uma tomada noturna da rua e letras brancas, trazendo a mensagem: *1ª parte – cães de guarda*. Assim que as palavras surgem em *fade in*, ouvimos os latidos e os uivos de um cachorro. Acontece um corte e, em seguida, vemos Bia deitada em sua cama. Incomodada com os ruídos diegéticos dos latidos, ela se levanta e vai até a cozinha onde fuma um cigarro. A sequência continua com uma breve conversa entre Bia e seu filho e termina com a dona de casa atirando um pedaço de carne para o animal, uma armadilha contendo pílulas para dormir.

Somente no momento em que Bia atira a carne para o cachorro a câmera enquadra o animal e os ruídos produzidos por ele ganham uma face. Antes disso, só podemos ouvi-lo, imaginar sua existência, que é atestada quando o *fora de campo* em que ele estava se torna então *campo*.

Nesse contexto, o som serve para antecipar o “fora” que será atualizado em “dentro” na sequência seguinte como afirma Deleuze (2005) a respeito disso: “ora o extracampo remete a um espaço visual, de direito, que prolonga a naturalmente o espaço visto na imagem: então o som *off* prefigura aquilo de onde ele provém, algo que logo será visto, ou que poderia ser visto na imagem seguinte.” (p. 279).

Essa mesma construção sonora aparece na apresentação da segunda parte do filme, intitulada *Guarda Noturnos*. Enquanto a tela está em *fade out*, podemos ouvir os ruídos de um líquido sendo despejado e do mastigar de algum alimento

crocante. Sons que anunciam a sequência que vem em seguida: Bia e sua família estão à mesa compartilhando uma refeição.

Os ruídos que chegam antes da imagem visual são capazes de nos remeter, ao menos, mentalmente à imagem que se seguirá. Se ouvimos os latidos de cachorro, imaginamos o cachorro mesmo que este não esteja sendo mostrado no *campo*. Engenhosamente, *O som ao redor* faz um jogo entre o que está presente na imagem sonora e o que está presente na imagem visual, demonstrando a importância da construção dramática da banda sonora para o filme.

O som é capaz de remeter a uma imagem visual que o corresponde. Os latidos correspondem ao cachorro, o toque ao telefone e assim sucessivamente. Dessa maneira, o som presente no *fora de campo* pode nos fazer “visualizar” aquilo que não conseguimos ver: “em suma, o sonoro sob todas as formas vem povoar o extracampo com a imagem visual, e realiza-se ainda melhor nesse sentido como componente dessa imagem: no plano da voz, é o que se chama voz em *off*, cuja fonte não é vista”. (DELEUZE, 2005, p. 279).

Percebemos que *O som ao redor* vai construindo um jogo lúdico com sua imagem sonora: primeiro com os sons metálicos presentes nas sequências externas, depois relacionando o *raccord* de olhar com os sons ao redor que lhe dão título e ainda usando o som como um artifício para anunciar a imagem visual que veremos a seguir, mas não só: por vezes, o filme exclui por completo a presença da imagem visual que se seguiria, deixando os sons reverberarem apenas no *fora de campo* e em nossas imaginações.

Temos, por exemplo, o telefone que insistentemente toca quando Clodoaldo e sua amante se encontram na casa morador da rua que está viajando. O telefone em questão não aparece na sequência, apenas o ruído diegético de sua campainha se faz presente. Ou ainda na sequência em que dois adolescentes namoram escondidos nas dependências do prédio. O beijo fortuito dos dois jovens é interrompido por uma voz de mulher em *off*, que clama pela presença da menina. A dona da voz também não é revelada, pertencendo exclusivamente ao *fora de campo*.

Momentos que estabelecem justamente essa relação entre *campo* e *fora campo*, entre o que é selecionado pela câmera e merece ser mostrado e o que não.

É nesse sentido que falamos de um jogo dialético entre o que está ali e o que não está. O som atua como esse elo entre o *campo* e *fora de campo* porque pode, ao mesmo tempo, estar presente nos dois espaços, ecoando para além das bordas do quadro que os separa.

A banda sonora de *O som ao redor*, portanto, não está a serviço apenas de acompanhar o que é apresentado pela imagem visual como um complemento, mas desempenha um papel dramático importante, já que nos remete a tudo que a imagem visual tenta escamotear: o restante da cidade, os conflitos do passado, a violência urbana etc.

É como se a imagem sonora de *O som ao redor* estivesse nos alertando que a visão, apesar da fé que depositamos nas imagens, pode ser enganadora e que é preciso se utilizar dos demais sentidos para ampliar a percepção, ir além do que a imagem visual e as aparências nos mostram.

O som aparece como metáfora da nossa própria ilusão com as imagens visuais, que, pelo menos, no cinema, não passam de um recorte que quer a todo custo se passar pelo todo. O cinema ficcional clássico se apresenta como um universo diegético totalizante: tudo o que precisa ser visto pelo espectador está presente na imagem, tudo que está na diegese é o que o espectador precisa ver e saber para compreender a narrativa do filme. Nesse sentido, o filme clássico segue um padrão narrativo que, quase sempre, compreende as etapas de apresentação dos personagens, apresentação do conflito ou primeiro ponto de virada (*plot point I*)³³, o desenvolvimento do conflito, o segundo ponto de virada (*plot point II*) e a resolução do conflito.

O cinema moderno, em contrapartida, desconstrói essa noção, fazendo do universo do filme apenas um recorte de um universo diegético que pode existir para além da narrativa. É assim que o cinema moderno abre mão das explicações e justificativas tão presentes no cinema clássico. Situação que permite que nem todos os mistérios e questões colocados pela narrativa sejam resolvidos no final. A resolução do conflito não é objetivo da ação dramática do filme moderno. É nesse sentido que Deleuze (2005) acredita que o cinema moderno deixa para trás a

³³ Os *plot points I e II*, primeiro e segundo ponto de virada, estão presente nos manuais de roteiro cinematográfico clássico e fazem parte do jargão da indústria cinematográfica americana. Para entender melhor ver: FIELD, Syd. **Manual de roteiro – os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

vocação sensório-motora da imagem-movimento e se transforma em situações óticas e sonoras puras, imagem-tempo.

Em *O som ao redor*, vemos (e ouvimos) que é justamente o som um dos responsáveis por apontar que o que câmera enquadra deixa de fora um universo inteiro. A imagem sonora do filme aponta para o *fora de campo*, mostrando para o espectador que existe muito mais do que a imagem do *campo* mostra. Ela nos aponta tanto para um antes quanto para um depois que toma lugar após a projeção do filme.

É o que observamos quando os créditos do filme aparecem. A tela *fade out* traz o nome da equipe técnica que realizou a película, mas o som não cessa. Mesmo após o fim do filme os ruídos diegéticos vindos do *fora de campo* continuam a encher a sala de cinema: ouvimos ruídos de motor de carro, de motor de moto, aparentemente o próprio vai e vem da rua. Mas não só: é durante a projeção dos créditos que podemos ouvir a frase que revela um enigma: *Seu Francisco está morto (sic)*.

A voz em *off* de um homem atesta o que podíamos apenas intuir enquanto espectadores. A frase é entrecortada pelo ruído dos motores dos automóveis, mal pode ser ouvida pelo espectador. Cabe ao som, não à imagem revelar o destino de Francisco. Colocado desta maneira, nos créditos, parte do filme que muitos espectadores ignoram, *O som ao redor* frustra o efeito catártico da imagem visual, relegando a imagem sonora uma importância particular. Apenas aqueles espectadores pacientes e atentos puderam ouvir a frase oculta nos créditos.

Na maior parte do tempo, a banda sonora de *O som ao redor* mantém o tom naturalista do resto da película, seguindo a estética naturalista que abordamos na primeira parte. Os sons acompanham a imagem no sentido de ampliar o tom realista que a câmera capta. Porém, temos, pelos menos, uma sequência em que a banda sonora abandona essa estética e passa a existir fora da diegese.

João e Sofia estão visitando a propriedade de Francisco em Bonito. Em um primeiro momento, o casal explora a sede da propriedade, um casarão colonial. Os dois vão até o porão da casa e em silêncio escutam o ranger das tábuas de madeira do assoalho. Os estalos da madeira velha produzem ruídos diegéticos. O passeio de João e Sofia continua sempre guiado pelo som. Os dois seguem por uma estrada de

terra batida e passam por uma pequena escola em que um grupo de crianças repete em coro a lição ditada pela professora.

Em seguida, vemos os dois explorando o espaço do que parece ser uma fábrica abandonada, possivelmente, uma antiga usina de beneficiamento de açúcar. Diversos objetos metálicos enferrujados estão espalhados pelo lugar, ressaltando a ideia de abandono. O lugar nos remete ao passado econômico da região, algo que podemos concluir por meio das conversas de Francisco sobre sua atividade no engenho.

Posteriormente, vemos o casal em uma bilheteria de um antigo cinema. É nesse momento que uma música não-diegética invade *O som ao redor*. Afirmamos que ela é não-diegética porque os personagens não reagem a ela e não somos capazes de identificar a fonte sonora que a reproduz. Essa música se assemelha às trilhas usadas para marcar os momentos de tensão de filmes de suspense e terror. Ela vem em um crescente e é entrecortada por um grito de horror de homem. Os dois continuam caminhando pelas ruínas do lugar, o que aparenta ter um dia sido a sala do cinema, hoje tomada de mato alto. A música continua presente acompanhando-os. Além da música, ouvimos vários gritos de mulher.

O casal deixa o lugar e um plano aberto revela a fachada do prédio com o letreiro em que se pode ler *Cine*, confirmando realmente se tratar de um cinema antigo. A música e os gritos que ouvimos parecem saídos de algum filme antigo que, talvez, um dia tenha sido projetado no cinema antigo. É como se nesse momento os sons que um dia habitaram aquele lugar ecoassem agora do *fora de campo* em que vive o passado diretamente para o *campo* em que se desenrola o presente.



Figura 20: Sequência em que sons não-diegéticos invadem o filme

A banda sonora, ao menos, nessa sequência também teria a função de, por meio do *fora de campo*, de retomar o passado daquele lugar, religando a imagem fílmica do presente com o passado. Passado este que ficamos sabendo depois estava marcado pelo assassinato do pai e do tio de Clodoaldo, mortos em Bonito pelo capataz de Francisco.

Nesse sentido, se pensarmos nos gritos novamente, eles ganham um novo significado: ecos de um passado marcado pela morte, pelo medo, pela injustiça, pela disputa de terra. Os gritos de horror parecem antecipar, dessa forma, o que só tomaremos conhecimento mais adiante na confrontação entre Francisco e

Clodoaldo.

Naturalismo X Surrealismo

Na primeira parte desse trabalho defendemos a ideia que *O som ao redor* apresentava uma estética naturalista pela maneira que filmava o cotidiano dos habitantes da rua de Recife, investigando os aspectos do dia a dia dos personagens. O que, inevitavelmente, desemboca em “impressões de realismo”. Mesmo sendo um filme que, na maior parte do tempo, se propõe a filmar a realidade de forma fidedigna, a película se permite, ao menos, em três sequências se libertar da estética naturalista para dar vazão ao onírico e ao surreal. Sequências em que a lógica do universo diegético pautado na realidade é quebrada sem explicações aparentes, ocasionando um descolamento da narrativa causado pelo estranhamento.

Surgido em 1924, com o Manifesto Surrealista redigido por Andre Breton, o surrealismo compõe as chamadas vanguardas da década de 20, movimentos que promoveram uma renovação da linguagem artística a partir da reinvenção e do questionamento de cânones que norteavam a produção de arte dos oitocentos. O Surrealismo foi um movimento artístico que se desdobrou tanto nas artes visuais, na literatura quanto no cinema e tinha como proposta o uso do automatismo, das imagens do subconsciente e do sonho como inspiração para uma nova forma de fazer arte.

Inspirados pela psicanálise freudiana e pelos estudos do subconsciente, os surrealistas procuram fazer da arte um caminho para expressão da mente em seu estado primitivo, ou seja, sem a interferência limitadora da razão. Por isso, costumavam valorizar os sonhos, já que estes eram vistos como extensão do inconsciente, além disso valorizavam a produção literária ou pictórica totalmente espontânea, livre de planejamento consciente sobre a execução. O importante era deixar que o automatismo guiasse a produção, dando vazão à irracionalidade e ao caos.

O surrealismo que no começo, como observa André Breton, gravitava inteiramente em torno do problema da linguagem, isto é, da expressão poética, e que, como diria Paulhan, procurou ser entendido sem os meios de entendimento, converteu-se numa arte que fez do paradoxo de todas as

formas, e do absurdo de toda a existência humana, a base de seus pontos de vista. (...) O surrealismo, que suplementa o seu método do dadaísmo com o “método automático de escrita”, já expressa por esse meio a crença em que um novo conhecimento, uma nova verdade e uma nova arte surgirão do caos, do inconsciente e do irracional, dos sonhos e das regiões incontroladas da mente (HAUSER, 2003, p.966).

Uma das mais emblemáticas obras do surrealismo, o curta-metragem *O cão andaluz* (Luis Buñuel; Salvador Dali, 1929) tem como fonte de inspiração para o seu roteiro um sonho de Buñuel em que se somam uma série de imagens, aparentemente, desconexas como por exemplo, o corte de olho de uma mulher por uma navalha e uma mão de um homem infestada por formigas. Marco da história do cinema, *O cão andaluz* com sua fragmentação e deslocamentos foi responsável por ampliar o entendimento acerca do fazer cinematográfico no que diz respeito à linearidade e à própria relação espaço e tempo, já que não obedece a estas convenções.

Quando falamos em surrealismo, queremos, acima de tudo, retomar o conceito das imagens oníricas, vindas do subconsciente que dominaram essa estética tanto no cinema quanto nas artes visuais. As três sequências que estamos abordando têm exatamente essa característica, dão vazão a uma atmosfera em que sonho e realidade se confundem. Nesse sentido, estamos falando do choque de imagens que não parecem ter ligação entre si, causando, portanto, um estranhamento no espectador:

A imagem surrealista nasce da justaposição fortuita de duas realidades diferentes, e é da centelha gerada por esse encontro que depende a beleza da imagem; quanto mais diferente forem os termos da imagem, mais brilhante será a centelha. (ADES, 2000, p.111)

O primeiro momento em que está aparece é durante a visita de João e Sofia ao engenho de Francisco. A sequência se inicia com um plano fechado que mostra apenas Francisco, tomando banho no que aparenta ser uma cachoeira. Em seguida, vemos João que se junta ao avô. A água é abundante, jorra com força sobre a cabeça dos dois homens. João grita, mas seu grito parece não conseguir abafar o ruído ensurdecido da água da cachoeira. Sofia surge e se junta aos dois. Agora os três são banhados pela avalanche líquida em um plano aberto. Do plano aberto, vamos para um *close* de João. A água continuando fluindo abundantemente. De

repente, o líquido ganha cor e por alguns segundos se torna vermelho como o sangue. Uma cachoeira de sangue jorra sobre a cabeça de João. Uma fração de segundos que é marcada por um ruído, que parece ter como função ressaltar a imagem.

Decerto, que a água não se tornou vermelha de fato dentro da diegese fílmica. Podemos afirmar isso porque esse efeito se dá por alguns segundos, em seguida a água volta a ter o mesmo aspecto de antes. Tampouco, o episódio é comentado pelos personagens, demonstrando que o acontecimento não tomou espaço dentro da ação dramática. Somos nós, espectadores, que vemos João ser banhado pelo líquido vermelho.



Figura 21: Sequência em que a água se torna vermelha.

A imagem de João coberto pelo líquido vermelho em nada se assemelha às sequências naturalistas que dominaram a estética do filme até aquele momento. É

nesse sentido que falamos em um momento surrealista em que a construção de uma estética ancorada em imagens realista se desfaz, abrindo espaço para o surgimento de uma imagem não-realista.

Enquanto espectadores, ficamos desorientados sem entender o surgimento dessa imagem, que não parece tomar parte na narrativa do filme. Esse líquido vermelho que banha João só ganha sentido, no entanto, se o confrontarmos com o desfecho da narrativa. Bonito, lugar em que João, Francisco e Sofia se encontram durante a sequência citada, é o município em que o pai e o tio de Clodoaldo foram assassinados, logo, é um local marcado pelo sangue de um duplo homicídio.

Assim, o líquido vermelho pode apontar justamente na direção desse passado de morte que marca a região, fluindo sobre a cabeça de João como o próprio passado que retorna para bater à porta de Francisco. Sangue que não pode ser esquecido e que precisa ser apagado pela vingança que Clodoaldo e seu irmão planejam. Mas por que sobre João e não sobre o Francisco, real mandante dos assassinatos?

Essa dúvida nos leva a considerar outra possibilidade, a sequência pode fazer alusão ao próprio confronto entre Clodoaldo e Francisco e o possível desfecho sangrento da conversa entre os dois. Assim, o líquido vermelho poderia ser visto como o prenúncio dos acontecimentos futuros, que vão se abater sobre a família de João, daí o jovem ser banhado pelo sangue e não Francisco.

Da maneira que está sequência está colocada dentro do filme, só podemos fazer conjecturas a respeito do seu significado. É justamente por isso que afirmamos se tratar de um momento de suspensão da realidade, já que não é possível explicá-la pelo simples desenrolar da trama.

O segundo momento em que temos essa suspensão da realidade se encontra na sequência do sonho da filha de Bia. A menina se encontra adormecida em seu quarto ao lado dela seu irmão que também se encontra dormindo. Logo depois, vemos diversos homens, pulando o muro de uma residência. A filha de Bia desperta por causa dos ruídos e observa pela janela do quarto o grupo de homens que havia pulado o muro na cena anterior. Esses homens ocupam o quintal da casa do vizinho do lado da casa de Bia. A menina, então, levanta, deixa o quarto, e se dirige para outro cômodo da casa, o que aparente ser o quarto de seus pais. A cama

de casal se encontra vazia. Nem sinal de Bia e seu marido. Até mesmo o colchão da cama não está mais lá.



Figura 22: Sequência do sonho da filha de Bia

Aterrorizada, a menina deixa o quarto dos pais. Enquanto isso, vemos, por meio da montagem paralela, que mais homens continuam a invadir a casa do vizinho. De volta ao seu próprio quarto, a filha de Bia constata que a cama do irmão também não se encontra mais no cômodo. Ela está completamente sozinha. A cena seguinte mostra que um grupo de homens em contraluz, ocupando o que parece ser a área interna do condomínio em que Bia mora com sua família. Em seguida, a filha de Bia desperta, revelando que tudo não passara de um sonho. Essa sequência materializa os temores de todos os moradores da rua, tornando as ameaças imaginadas realidade nem que seja por alguns segundos. Ameaças invisíveis que tornam palpáveis por meio do medo. Não sabemos o que motivou os temores da filha de Bia. Podemos apenas intuir que eles são fruto do medo e da sensação de insegurança que debatemos ao longo de toda essa pesquisa. Dessa forma, essa invasão surrealista parece de alguma forma indicar o estado de espírito que toma conta de todos os personagens da trama.

Apesar de aparentar ser um sonho, falamos em suspensão da realidade porque em nenhum momento o filme marca a diferença entre as imagens que fazem parte do sonho e as imagens reais. Os planos dessa sequência são construídos exatamente como os demais planos do filme. Se concluimos que foi, possivelmente,

um sonho é porque vemos o despertar da criança em sua cama após essa sequência, nada mais. A trama não nos dá maiores informações a respeito desta sequência.

O sonho da menina, de certa forma, torna reais os principais medos de quem habita as grandes cidades e faz parte da classe média e classe média alta: o de ver seus espaços ideais, prédios, condomínios, serem ocupados por invasores. Malfeitores que possam de alguma forma acabar com a paz e a harmonia dos lugares em que mais se sentem seguros, suas próprias casas. Daí a necessidade de proteger com grades, câmeras de vigilância e seguranças particulares.

Não à toa, que tanto os pais quanto o irmão da menina desaparecem. O medo de perder os entes queridos e se ver sozinho diante do mundo, talvez, seja o grande temor que une todos os seres humanos. A proteção pessoal é questão de sobrevivência, é claro, mas o bem-estar daquele que amamos está, com certeza, lado a lado com a nossa própria segurança em termos de importância.

Por alguns segundos, acreditamos na possibilidade de que a invasão tome parte no real porque nós, espectadores, também tememos pela violência urbana. Nós também nos vemos ameaçados dentro espaço de cidade que se tornou as cidades. Desse modo, o sonho da filha de Bia aparece não como um temor infantil, um pesadelo sem importância, mas como uma metáfora dos medos contemporâneos que assolam as pessoas na contemporaneidade.

O recurso ao sonho nos parece se relacionar diretamente com o que os surrealistas acreditavam em relação a esta manifestação do subconsciente: “a imaginação em seu estado primitivo é uma expressão pura do maravilhoso” (ADES, 2000, p. 111). Ainda mais se relacionarmos isso, à questão do medo, expressão primitiva do nosso instinto de sobrevivência, e que confere ao sonho da filha de Bia uma complexidade ainda maior em relação ao que já abordamos sobre o medo e a sensação de insegurança.

A última sequência que parece quebrar a lógica naturalista de *O som ao redor* é a do próprio desfecho da trama. Já citamos anteriormente a sequência em que Bia e sua família soltam fogos de artifício no terraço com o intuito de incomodar o cachorro do vizinho, responsável pelas noites insone da dona de casa. Se falamos em suspensão de realidade, é por causa da analogia visual e sonora que o existente

entre o disparo de arma de fogo e os fogos de artifício. Parece que nesta sequência o filme toma a liberdade poética de substituir a aridez das imagens violentas e de um possível assassinato pelo onírico e pela beleza dos fogos de artifício.

Os fogos de artifício explodem, produzindo um ruído análogo aos do tiro do revólver. Assim como em outros momentos da trama, o ruído nos remete ao que não está ali exposto pela câmera: a morte de Francisco. No entanto, podemos pressenti-la pela imagem mental que a banda sonora nos sugere naquele momento. O *campo* nos esconde a informação a respeito do desfecho da narrativa, mas nos brinda com o espetáculo visual dos fogos que iluminam a família de Bia na imagem final do filme.

Esse desfecho nos remete à estética surrealista não pelo absurdo que propõe, mas sim pela apresentação dessa “suprarrealidade” que se estabelece no contraponto entre o que um desfecho de um filme clássico e de o desfecho que *O som ao redor* nos oferece. Os fogos de artifício suplantam os tiros de revólver, deixando a conclusão da narrativa em suspenso. É como se o filme fizesse um aparte antes do crime, demonstrando que há muito mais a ser visto do que o assassinato que a conversa de Francisco e Clodoaldo sugere. Nesse sentido, se assemelha ao que Dawn Ades resume a respeito do Surrealismo: “Ele tinha em vista não a exposição dos estados contraditórios, por exemplo, do sonho e da vigília, mas a sua resolução num estado de suprarrealidade, e é isso que é atingido pelo melhor surrealismo visual.” (ADES, 2000,p.118).

Até o último o momento *O som ao redor* não revela por completo. O visto e o não visto, o *campo* e *fora de campo* em sua dança dialética chegam ao ápice de sua construção dramática: o onírico dá lugar ao naturalista para, mais uma vez, sonegar ao espectador o final que ele apenas pode pressentir. É o cinema moderno cumprindo a premissa de lograr o espectador da resolução dos conflitos. Conflitos, que como já nos alerta o filme, estão ao redor, mesmo quando não nos damos conta.

Sobe os créditos, mas e o fim?

Analisar uma obra de arte é se perder nela. É deixá-la tornar-se parte integrante do ser, pelo menos, pelo período em que a pesquisa toma corpo. Apesar

da denotação quantitativa que a palavra análise supõe para a ciência, a análise fílmica se revela como um grande diálogo entre obra e pesquisador. Uma busca incessante por tentar entender, captar e esquadrihar cada fotograma do filme.

O som ao redor, pela pluralidade de significados com que foi pensado e filmado, não se esgota aqui. Este filme é muito maior do que esta dissertação. Se tomamos a liberdade de brincar com os créditos e nos questionamos sobre o fim é porque sabemos que nenhuma obra se esgota assim tão facilmente.

A epígrafe desta pesquisa é mais do que uma frase decorativa. Ela dá o tom de nossa investigação ao longo desses quase dois anos: perseguimos *O som ao redor* como a um fantasma e, justamente, por isso nossa busca é, de certa forma, frustrada. Uma obra de arte nunca se revela assim por completo mesmo para aquele que a olha com mais cuidado. Ela se esvai, fluída, por entre as dobras de nossa percepção e cada vez que a encontramos, a revemos ela nos coloca novas questões. Portanto, esta dissertação deve ser vista como o levantamento de relações possíveis entre obra de arte e teoria. Não como pesquisa totalizante sobre uma obra que é muito maior que ela.

Assim, devemos dizer que a reflexão sobre cinema nacional continua sendo válida para tentar entender a sociedade brasileira. Não devemos nos voltar para ele apenas no surgimento de um grande movimento, como foi o Cinema Novo. O cinema tem a capacidade de reverberar anseios, temores, necessidades, identidades, criando um registro único sobre um povo. Lev Kulechov, cineasta russo que se dedicou a teorizar os efeitos da montagem, já dizia que o filme é a realidade fotografada que se torna realidade significativa.

Se a obra de arte, como dizia, Guyau (2009) também é vida, ela deve ser investigada de forma sistemática tal qual os demais fenômenos sociais seja porque ela diz algo a respeito da sociedade de forma singular; seja pela maneira particular que registra a história, o tempo e o contexto; seja pela sua poética ou estética inovadora.

Nesse sentido, *O som ao redor* se mostrou profícuo. A maneira naturalista como o filme registra a rotina dos moradores de uma grande cidade parece revelar algo sobre a própria existência humana na contemporaneidade se mostrou como um caminho para relacionar arte e vida, algo que já pretendíamos desde o momento em

que escolhemos a linha de pesquisa, *Interfaces em arte, cultura e sociedade*. Nessa medida, a aparente banalidade das imagens que *O som ao redor* registra não passa de um simulacro que escamoteia questões que estão no cerne da vida nas grandes cidades, o que torna a obra cheia de significados possíveis.

O medo, a sensação de insegurança e a violência urbana não estão colocados ali de forma evidente. Esses fenômenos sociais estão diluídos, quase imperceptíveis no dia a dia que a câmera capta quase de forma documental. É nesse sentido que o filme se torna suporte para análise, ele não quer ser um tratado sobre o medo, habilmente, ele faz do medo uma companhia constante para os moradores da pequena rua sem que ele precise ser sequer citado.

Talvez tenha sido a naturalidade com que o grupo de vigilantes se insere naquela comunidade que tenha nos chamado tanto a atenção, levando a série de questionamentos aqui propostos. Quando a liberdade e a privacidade, bens tão preciosos, se tornaram algo tão facilmente negociável? Quando a liberdade vigiada oferecida por prédios, shoppings, condomínios fechados, entre outros, viraram a única alternativa diante dos perigos das cidades? O que precisamos fazer para nos sentirmos seguros novamente? Existe alguma saída para essa situação?

O som ao redor não nos oferece nenhuma resposta para estas perguntas. Nem mesmo se propõe a equacionar as preocupações com a proteção pessoal que angustia seus personagens. No entanto, a mensagem parece clara: enquanto não encontramos soluções para isso, só existem paliativos como o grupo de vigilância. Qualquer coisa que torne mais tolerável viver na companhia dos temores.

Com certeza o medo e a sensação de insegurança estão introjetados na sociedade contemporânea, condicionando comportamentos e atitudes o que nos fez considerar o poder disciplinar descrito a partir do entendimento de Foucault (2009). De forma lírica, o filme materializa essa angústia, provocada principalmente pela violência urbana, no sonho da filha de Bia.

Com certeza a violência urbana é só uma das facetas do medo contemporâneo. Ainda temos o terrorismo e as catástrofes naturais, por exemplo, que quando adicionados à mistura só aumentam as incertezas e os temores. Nesse sentido, “o mais horripilante dos medos adicionados é o de ser incapaz de evitar a

*condição de estar com medo ou de escapar dela.*³⁴” (BAUMAN, 2008b, p. 124). Talvez nós, habitantes das cidades, sejamos como a filha de Bia diante do medo e da sensação de insegurança, apenas crianças amedrontadas em nossas camas, esperando que as ameaças e perigos não passem de um terrível pesadelo.

É assim que Nagib (2012) pode concluir que “todos temem a própria sombra” em *O som ao redor*, pois o medo está condicionando comportamentos, justificando a contratação do grupo de vigilantes, o surgimento de prédios e condomínios de luxo, o uso de câmeras de segurança e a instalação de grades. As grades parecem ser a expressão mais prosaica da sensação de insegurança. Tão habituados que estamos a conviver com elas que quase não notamos sua presença constante durante todo o filme. Mas elas estão lá, enclausurando os cidadãos enquanto prometem manter todos os perigos do lado de fora.

Mas as barras de ferro não mantêm apenas os invasores longe, mas a própria cidade. Na medida em que o cidadão voluntariamente se encarcera, ele perde parte do contato com a cidade, ao menos, simbolicamente. Assim, a cidade passa a ser um espaço mediado por grades, janelas, câmeras de segurança, vista apenas da perspectiva que esses artifícios oferecem. É por isso que vemos a cidade de Recife apenas pelo recorte proposto pelo filme, centrada numa única rua, o universo de seus moradores.

As grandes cidades, portanto, viram áreas fragmentadas, zoneadas pela divisão arbitrária de seus espaços a partir da construção de prédios e condomínios de classe média e classe média alta, espaços ideais projetados para manter à distância a pobreza e mazelas sociais que tanto enfeiam as grandes metrópoles.

Se a intenção é deixar de fora aqueles que de alguma forma são diferentes, como ressalta Bauman (2009) com o conceito de mixofobia, essa promessa não poderia ser mais ilusória. Prédios e condomínios de classe média e classe média alta continuam a ser atravessados pelas áreas de periferia por meio das relações de trabalho. Domésticas, porteiros, flanelinhas, camelôs relembram a existência de uma outra cidade que não pode ser esquecida. É nas relações sociais e pessoais que a cisão da Recife fica mais evidente como podemos notar na reunião de condomínio que discute o destino do porteiro do prédio de João.

³⁴Grifo do autor

As tensões que são resultado das diferenças sociais e da concentração de renda não se apagam assim tão facilmente. É como se *O som ao redor* tivesse nos dizendo que a reprodução da luta de classe se dá ali no dia a dia da rotina do cidadão comum, não em situações especiais. A classe média e classe média alta podem até tentar se esconder, em seus belos apartamentos e condomínios bem cuidados, dos problemas gerados pelas diferenças, mas essas questões uma hora batem à porta.

É assim que vemos Francisco se confrontar com os crimes do passado. O que parecia apagado pelo tempo retorna para um acerto de contas inesperado, demonstrando que talvez a origem das diferenças sociais no Brasil e da própria violência, esteja na lógica de poder colonial em que se privilegia o uso da força e coerção. A disputa de terra e o assassinato resultante dela pertencem exclusivamente ao *fora de campo*. Ecos de um passado que não pode ser visto por nós, espectadores, mas que se faz presente por meio do diálogo que sela o desfecho do filme.

Nesse sentido, não surpreende que o filme se valha do uso dialético do *campo* e do *fora de campo* para delimitar o “dentro” e o “fora”. O “fora” nesse caso ganha um sentido ainda mais amplo se imaginarmos tudo que está à parte de prédios e condomínios de classe média e classe média alta. O *campo*, aquilo que a câmera seleciona e nos mostra esconde um “fora” em residem não só o resto da cidade, mas todos os problemas que esses espaços ideias buscam deixar para trás.

O som ao redor, portanto, se vale da estética do “dentro” e do “fora” justamente para apontar o espectador que existe algo maior do que as imagens nos contam. Existe uma Recife que comporta e abriga a doméstica e o porteiro, em que não existe segurança, saneamento, moradia e assim por diante. O recorte de uma cidade não é a própria cidade.

A banda sonora tem papel preponderante nessa percepção. A todo o instante os ruídos nos apontam para o que não está apresentado na imagem, deslocando nosso olhar do centro para as bordas da imagem. O não visto ganha materialidade por meio de sons em *off*, que nos alertam para a necessidade ampliarmos a percepção para ver além do que nossa fé nas imagens nos faz acreditar.

O “fora” também está colocado como espaço em que também habitam os perigos. Ameaças que não vemos ser apresentadas em uma sequência específica, mas que decerto marcam a relação dos moradores com a cidade e determinam a contratação do grupo de vigilantes liderado por Clodoaldo. *O som ao redor* não cai no lugar-comum de justificar o medo e a sensação de insegurança como simples resultado da violência urbana por meio de uma sequência que esclareça a atmosfera de apreensão que toma conta dos moradores da rua de Recife. Pelo contrário, o filme faz do medo uma companhia sem face e de origem difusa.

Se nossa ideia embrionária era tratar de violência e cinema nacional, com *O som ao redor* conseguimos ir além, tratando da relação da classe média e classe média alta em relação a este problema. Uma perspectiva que em muito difere de outros títulos que tratam do assunto como já dissemos. Isso por si ampliou nosso entendimento sobre o tema e nos deixou mais perguntas do que respostas.

Nosso diálogo com *O som ao redor* pode ter terminado, mas não nossa investigação sobre a relação entre cinema nacional e violência urbana. Os filmes nacionais que tomam a violência como tema e tentam, de alguma forma, explicá-la constroem um importante discurso a respeito desse fenômeno. Esperamos poder retornar ao tema em uma pesquisa mais ampla e detalhada que traga novas questões acerca de como não só a violência urbana é apresentada pelo cinema feito no Brasil na contemporaneidade, mas também como são apresentados o Estado, a polícia, a favela e moradores das grandes cidades.

Nesse sentido, acreditamos que esta dissertação não é o fim, mas sim o ponto de partida para uma nova pesquisa, deixando não só o interesse por uma nova investigação, mas o sabor de novas perguntas e novos questionamentos, que devem nos levar a outro encontro com o cinema, a filosofia e a sociologia da arte.

FICHA TÉCNICA

O SOM AO REDOR

Gênero: Drama

Produção: Emilie Lesclaux

Duração: 131 min.

Ano: 2012

País: Brasil

Cor: Colorido

Distribuidora: Vitrine Filmes

Estúdio: Cinemascópio

Classificação: 16 anos

SINOPSE: *A vida numa rua de classe-média na zona sul do Recife toma um rumo inesperado após a chegada de uma milícia que oferece a paz de espírito da segurança particular. A presença desses homens traz tranquilidade para alguns, e tensão para outros, numa comunidade que parece temer muita coisa. Enquanto isso, Bia, casada e mãe de duas crianças, precisa achar uma maneira de lidar com os latidos constantes do cão de seu vizinho. Uma crônica brasileira, uma reflexão sobre história, violência e barulho.*

ELENCO:

Clodoaldo: [Irandhir Santos](#)

João: [Gustavo Jahn](#)

Bia: [Maeve Jinkings](#)

Francisco: [Waldemar José Solha](#)

Sofia: [Irma Brown](#)

Dinho: [Yuri Holanda](#)

Ancó: Lula Terra

EQUIPE TÉCNICA

DIRETOR, ROTEIRISTA: Kleber Mendonça Filho

PRODUTORA: Emilie Lesclaux

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA e CÂMERA: Pedro Sotero & Fabricio Tadeu

DIREÇÃO DE ARTE: Juliano Dornelles

MONTAGEM: Kleber Mendonça Filho & João Maria

DESENHO DE SOM: Kleber Mendonça Filho & Pablo Lamar

SOM DIRETO: Nicolas Hallet & Simone Dourado

TRILHA SONORA: DJ Dolores

Referências

ADES, Dawn. **Dadá e Surrealismo**. In: **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema – uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 1994.

ARISTÓTELES. **A arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. Cosac Naify, 2004

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

_____. **A análise do filme**. Lisboa: Armand Colin, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada: vidas cotidianas e histórias vividas**. Tradução: José Gradel. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008a.

_____. **Confiança e medo na cidade**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2009.

_____. **Medo líquido**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008b.

BENTES, Ivana. **'Cidade de Deus' promove turismo no inferno**. São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

_____. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

CHARNEY, Leo; SCHAWARZ, Vanessa R. **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo – cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FIELD, Syd. **Manual de roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2009.

GOMES, Adolfo. Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios. **Revista Contracampo**, ago. 2012. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/99/arteureceberia.htm>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **O som ao redor**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcosaugustogoncalves/1214379-o-som-ao->

redor.shtml>. Acesso em: 5 ago. 2014.

GUYAU, Jean-Marie. **A arte do ponto de vista sociológico**. São Paulo: Martins, 2009.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

_____. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Tradução: Maria Ângela Caselatto. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência**: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

MARÇAL, Ana Carolina Chagas. **Retórica da Violência no Cinema de Retomada**: análise de Carandiru, Cidade de Deus e Amarelo Manga. Belém: 2006. Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará. 70 p.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Dinalivro: Lisboa, 2005.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. (Coleção Campo Imagético).

MONGIN, Olivier. **A violência das imagens ou como eliminá-las?**. Lisboa: Bizâncio, 1998.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgias e distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAGIB, Lúcia. **Em “O Som ao Redor”, todos temem a própria sombra**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml>>. Acesso em: 23 set. 2013.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II – gêneros cinematográficos**. Covilhão: Livros Labcom, 2010.

ODÁLIA, Nilo. **O que é violência?**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAIXÃO, João Gabriel. O som ao redor ou o naturalismo à brasileira. **Revista Contracampo**, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/99/pgosomaoredor.htm>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973)**: A Representação em seu Limite. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico**: opacidade e transparência. São Paulo: Paz e

Terra, 2005.