



O SOM AO REDOR: SOCIEDADE EM AUSCULTA

Christian Gilioti

Resumo: O grau de elaboração artística inerente à forma de figuração de situações contemporâneas dramáticas, aliado ao impulso de interpretação da experiência histórica recente, é o par de elementos que fazem de *O som ao redor* uma obra distinta. A relação entre ‘imagem’ e ‘som’ atuante no filme faz do passado escravocrata um fantasma que assombra nosso presente. O ritmo da luta de classes no país fica exposto. E, talvez, a obra seja beneficiária da radicalização de um processo crítico que se alimentou vorazmente do esforço criterioso de assimilação de formas e motivos do cinema nacional de gerações predecessoras.

Palavras-chave: O som ao redor; cinema brasileiro; modernização conservadora; luta de classes.

Abstract: The degree of artistic elaboration inherent to the form of figuration of contemporary dramatic situations, together with the impulse of interpretation of recent historical experience constitute the pair of elements that makes *Neighboring Sounds* an original film. Here the interwoven action of ‘image’ and ‘sound’ inserts the ghost of the national slavery past into present times, haunting them. The pace of class struggle in the country is thus unveiled. And perhaps the film benefits from the radicalization of a critical process that was voraciously fed by the judicious effort for assimilating forms and motifs typical of the cinema produced by the preceding generations of Brazilian filmmakers.

Keywords: Neighboring Sounds; Brazilian cinema; conservative modernization; class struggle.



“A maioria das pessoas, certamente, não possui tempo para o ócio. Elas se ocupam com o ganha-pão, exaurindo todas as energias, simplesmente para suprir o estritamente necessário.”

Kracauer, Tédio

1

O som ao redor é um longa-metragem que apresenta a vida que diariamente desfia em Recife, no bairro de Setúbal. Ao ceder o próprio apartamento como *set* de filmagem e concentrar sua obra nos limites do quarteirão em que reside, é possível dizer que o cineasta Kleber Mendonça Filho dispõe de alguma inspiração da máxima das máximas de Tolstói. Muito embora puída e desbotada – tantas vezes posta em uso –, ela ainda pode nos servir: “*Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia*”. A proposta do filme compartilha um pouco deste espírito, aprovado em sua eficácia quando levamos em conta o prestígio internacional que conquistou. Acompanhando de perto um espectro de personagens pertencentes às mais variadas classes sociais e convivendo no mesmo território, o legítimo representante do ‘novo cinema Pernambucano’ revela feridas que dizem respeito aos brasileiros como um todo, mas não apenas. Em belo artigo publicado na Folha de São Paulo, assumindo perspectiva bastante autêntica, Lúcia Nagib defende que não se trata de um universalismo meramente temático, mas *estético*. O cerne de seu argumento se encontra na comparação do tipo de espacialização vigente em *O som ao redor* diante de certa tradição do cinema nacional. Para Nagib, a limitação do enquadramento própria ao filme divergiria e muito do “paisagismo grandioso que caracterizou o Brasil no *cinema novo* e depois no *cinema da retomada*” e, desse modo, remeteria ao “império da contenção, dos *gadgets* e da miniatura que, queira-se ou não, é a realidade” não somente local, como também global.¹ Sem desconsiderar seu apelo universalista, caminhando noutra direção, tentaremos especificar o caráter enfaticamente nacional de *O som ao redor* na conformação estética e nas repercussões e imbricações de natureza política.

¹ Cf. NAGIB, Lúcia. “Em *O Som ao Redor*, todos temem a própria sombra”, in *Folha de São Paulo*, Ilustríssima, 17 fevereiro 2013. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml> >. Acesso em: 06/05/2013.

Tomado em sua superfície, um dos interesses do filme seria figurar o cotidiano que em território restrito e demarcado funcionaria à brasileira. Na condição de trabalhadores, moradores, proprietários ou transeuntes, as personagens em convívio são registradas com uma sensibilidade fílmica realista que predominaria não fosse insistentemente desestabilizada através de lances de surrealismo e também do uso sofisticado de elementos do cinema de horror, potencializados por intervenções sonoras. Há, contudo, um arranjo ficcional bastante definido que orienta os significados menos evidentes das interações sociais; trata-se do poder de uma família tradicional que tem no patriarca Francisco (W. J. Solha) sua expressão maior. O velho latifundiário, muito embora decadente na zona rural de Pernambuco – as terras de Bonito, onde se encontra seu engenho de cana-de-açúcar –, ainda goza de soberania e respeito na cidade grande, sobretudo pela condição de dono de metade dos imóveis do bairro. Por isso, mais do que um retrato do cotidiano local, o que temos é um *estudo* das formas contemporâneas de dominação em suas particularidades que no dia-a-dia recifense funcionam à brasileira.

Existem várias histórias dentro da grande narrativa que *O som ao redor* procura apresentar. A estrutura é complexa e cheia de subenredos, o que amplia os pontos de interesse. Optamos temporariamente por iniciar nossa abordagem pelo fim; o filme termina em sangue – ao menos, sugestivamente. Observado em seus desdobramentos, é a partir de um gesto *vingativo* e *justiceiro* que parece conformar-se uma diversidade de sequências e situações aparentemente desconectadas que envolvem as personagens em diferentes perspectivas. O protagonista da violência é o “guarda noturno” Clodoaldo (Irândhir dos Santos), trabalhador precarizado e informal, que apresenta ares empresariais a despeito da condição de pequeno empreendedor. A vingança, perpetrada em conluio com seu irmão Claudio (Sebastião Formiga), encena o acerto de contas com o patriarca que, anos atrás, em vista de uma querela de terras, teria encomendado a morte do pai dos vingadores. Oferecida, é importante repisar, *sugestivamente* – dado que não temos o registro visual da cena, mas apenas o estrondo seco de um disparo de revólver que destoa em meio aos estouros de bombas juninas de artifício – a ação justiceira arremata o filme, cumprindo assim função desestabilizadora do fluxo ordinário que até então vinha se repondo em *moto contínuo*. Não se trata aqui de ignorar os pequeninos gestos espalhados ao longo do filme que indicam em maior ou menor

grau impulsos de sublevação às formas humilhantes ou, no mínimo, desconfortáveis à socialização pacificada entre as classes. Mas ao fixar a herança patriarcal como forma de dominação em crise no presente e *dramatizar a passagem* do “sofrimento” dos oprimidos à “ação violenta” contra o representante dos opressores, o desenho geral do enredo expõe a dimensão política que o filme pretende alçar.

Em que pese o espinhoso debate acerca da sombra da irrelevância que parece perseguir as produções recentes, há quem reconheça no cinema recifense em geral e no filme de Kleber Mendonça Filho em particular o retorno da luta de classes ao cinema nacional.² E, de fato, há razões que dão base ao raciocínio. No caso de *O som ao redor*, a disposição assassina de Clodoaldo diante do patriarca também traz à memória o gesto primevo do vaqueiro Manoel (Geraldo Del Rey) quando, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), enterra o facão nas entranhas do coronel que descumpre o combinado ao tentar ampliar a mais-valia na hora de “calcular” autoritariamente o soldo do empregado. No entanto, à primeira vista, o modo como *O som ao redor* sugere o ato justiceiro encerra a narrativa formalizando aparentemente uma espécie de *suspensão*, enquanto que no filme de Glauber Rocha ele *libera* provisoriamente o vaqueiro da sua condição de explorado e acaba por dar vazão à experiência do messianismo e do cangaço os quais, igualmente opressivos, serão substituídos pela corrida em direção ao mar utópico, cristalizando alegoricamente a intuição teleológica da revolução.³ Além disso, em *Deus e o Diabo*, a violência justiceira não se confunde com uma empresa vingativa, e isso traz consequências. Contudo, como os tempos são outros, a simples inversão que transforma o opressor no cabra marcado para morrer faz barulho e produz uma série de ressonâncias.

2

A fim de fazer justiça à originalidade de *O som ao redor*, cabe uma análise formal do filme. Concordando com Lúcia Nagib, é possível reconhecer certos procedimentos estéticos de negação do cinema da retomada, quando o “paisagismo grandioso” ainda

² Cf. PINTO, Ivonete. “Cinema Irrelevante: uma análise do cinema nacional contemporâneo a partir das percepções do crítico Jean-Claude Bernardet”, in *Teorema* n. 21, dezembro de 2012, p. 40-46. Algo da ordem do retorno da luta de classes, muito embora por outros caminhos, também aparece nos comentários de Ismail Xavier. Cf. CAETANO, Maria do Rosário. “A força de um filme”, in *Pesquisa FAPESP* n. 207, maio de 2013, p. 88-89.

³ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

servia como paradigma da imaginação. Todavia, nossa abordagem em torno da obra não se sustentará na homologia inerente aos procedimentos de construção de um quadro fílmico reduzido e sua correlação com o *voyeurismo* próprio à cultura virtual e paranoide da *internet*, dos *gadgets* e das câmeras de segurança, todos em consonância ao achatamento dos horizontes existenciais e políticos na atualidade.⁴ Tomaremos o constrangimento espacial produzido pelo enquadramento restritivo a partir de suas imbricações com o manejo *inusitado* do som que em diferentes níveis atua na narrativa fílmica.⁵ Há uma sorte de experimentalismos sonoros em *O som ao redor*, e, para visualizarmos melhor os meios pelos quais eles se realizam, vale a pena transcrever a lista de possibilidades convencionais descrita por Robert Stam (apoiado nos estudos de Claudia Gorbman) através da qual, ainda que de modo esquemático, o modelo mais tradicional de concepção e uso do som no interior da narrativa fílmica ganha maior nitidez:

A abordagem clássica ao som determinou uma série de convenções altamente codificadas que implicam seletividade (somente vozes e sons diegeticamente relevantes deveriam ser escutados); hierarquia (o diálogo prevalece sobre a música e o ruído ambientes); invisibilidade (o microfone não pode ser visto); continuidade (ausência de mudanças abruptas de volume); motivação (somente a distorção motivada é permitida, como, por exemplo, a audição distorcida de uma personagem); e legibilidade (todos os elementos sonoros devem ser inteligíveis).⁶

Observando a receita clássica, o único princípio indiscutivelmente respeitado em *O som ao redor* parece ser o da *invisibilidade*. Nele não há a exposição dos instrumentos de captação do som, tampouco o registro imagético da produção musical ou sonora “externa” que, por vezes, ocupa suas cenas. E, aqui, o uso das aspas se sustenta na medida em que existem boas razões para acreditarmos que no filme

⁴ NAGIB, Lúcia. Art. cit.

⁵ Para o crítico Enéas de Souza, em interessante análise sobre o filme pernambucano, “o som se torna o móvel ficcional que faz avançar a narração”. Nossa perspectiva pretende explorar os dispositivos sonoros para além de sua atuação de “móvel ficcional” ou de sua função narrativa mais imediata. Cf. SOUZA, Enéas de. “O som e a fúria no sertão de Recife”, in *Teorema* n. 21, dezembro de 2012, p. 16-20.

⁶ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003, 2006, p. 241.



pernambucano o conteúdo sonoro não pode ser considerado ininteligível ou desarticulado de seus sentidos mais fundos. Usando vocabulário próprio, existem basicamente dois tipos de participação sonora atuantes em *O som ao redor*: a aparentemente *convencional*, exigida pelo andamento mais imediato de cada cena reconhecida em sua ambientação; e a *disruptiva*, cuja intenção é atribuir maior expressividade à cena apresentada e, por vezes, ressignificar estruturalmente todo o complexo narrativo, ainda que por meio de associações livres que contraditoriamente encontram-se rigorosamente limitadas pelo mesmo complexo. Os dois modelos de interferência sonora nem sempre se mostram isolados. Há momentos de sobreposição ou, de maneira sutil, casos em que a passagem de um ao outro não apresenta mediações inteiramente palpáveis. O melhor jeito de concretamente capturá-los é através da análise de algumas sequências decisivas. Assim, a unidade formal da obra poderá ser reconhecida enquanto *estrutura*.

A abertura de *O som ao redor* funciona como prólogo e, entre outros efeitos, serve para viabilizar a *função disruptiva* do manejo sonoro. Tal como a divisão do enredo adotada pelo filme (seccionada nos capítulos “Cães de Guarda”, “Guardas Noturnos” e “Guarda-Costas”), o prólogo também se divide em três partes: 1) os créditos iniciais; 2) a sequência de antigas fotografias; e 3) o trecho propriamente ficcional inaugurado por um *travelling* dentro do estacionamento de um edifício. Na primeira parte, antes de qualquer imagem, a tela preta que dá origem ao filme vem acompanhada dos primeiros créditos e também de sons característicos das regiões rurais (cantos de passarinho misturados ao coaxar de sapos e ao barulho de cigarras etc.). Mas o clima bucólico é rapidamente interrompido por um “ronco” de motor próprio de automóveis antigos ou de grande porte, sugerindo assim uma paisagem rural atravessada pelo veículo e, noutro registro, a entrada do urbano sobre o ambiente propriamente campesino. Surge a grade de créditos que revela o elenco do filme e com ela se destaca uma nota muito grave, de ampla reverberação. Como uma batida, ela se repete por cinco vezes, em intervalos relativamente curtos, marcando um compasso que se aproxima dos movimentos cardíacos quando auscultados, ou mesmo dos estalos profundos e ritmados de um pilão em uso. Na quinta repetição entra uma melodia mórbida, extraída de um órgão ou piano de cravo, que transita entre a marcha fúnebre, o

hino de guerra e a trilha macabra comum ao cinema de horror. Seu desfecho é um rufo de tambores, construindo a passagem para a segunda parte.

Agora, preenchendo a tela pela primeira vez, temos diante dos olhos imagens propriamente ditas. São antigas fotografias, todas remetendo a um passado reconhecível: o velho mundo rural. Em preto e branco, afirmam-se como registros reais de espaços, indivíduos e situações, apresentando assim estatuto de documentos históricos definitivamente marcados pela passagem do tempo. Por outro lado, a ordem com que se sucedem arma uma espécie de narrativa. Ela é acompanhada por uma trilha percussiva cujos instrumentos na sua grande maioria são característicos daqueles que ocidentalmente sempre foram considerados como arcaicos e inferiores – no caso, os índios e os negros. A batucada se forma e se reforça na progressiva acumulação de sonoridades. Ao rufar dos tambores, vão se somando pouco a pouco outros sons, como os de bastões de madeira em choque (que lembram o maculelê, a arte mortal dos escravos), chocalhos, atabaques e outros. A combinação sugere de modo descontínuo uma breve história. Através das imagens, teríamos o anúncio da chegada da perspectiva urbana sobre a realidade rural; a fragilidade e o isolamento da família sertaneja; a polarização e o encontro de “mundos” que se afirmam entre o *letrado* e o *iletrado*; o registro da beleza e da dignidade da cultura popular; a afirmação mais radical do gesto coletivo de sublevação organizada dos trabalhadores; a imagem da propriedade privada cerceando a terra que clama ser dividida; o passado colonial e a herança escravista consolidada na arquitetura da dominação; a confirmação dessa dominação no trabalho rural gerido à moda antiga; e, ao cabo, o reconhecimento de alguma sorte de avanço de direitos civis. Tal percepção só pode ser intensificada a partir da interação entre imagem e som, uma vez que é a evolução musical que constrói o clima vivo de conflito iminente. Mas em segundo nível, desrespeitando qualquer linearidade, estaria a sequência pondo às claras a violência colonial e escravista reposta na República Velha e nas ambiguidades da modernização conservadora, própria do primeiro ciclo desenvolvimentista (1930-1964), de modo a reatar-se apologeticamente à experiência das “ligas camponesas”?



Na terceira parte, em *travelling*, a câmera segue um casal de crianças (a menina de patins e o garoto de bicicleta) percorrendo o caminho que vai do estacionamento do edifício à quadra do condomínio. O clima beligerante produzido pela música é substituído pelo retorno à tensão através da mesma batida grave e compassada que no início acompanhava os créditos. Ela está mais encorpada, reproduzindo a sonoridade de um bate-estaca típico das desproporcionadas obras de construção civil. Além dos estrondos da verticalização imobiliária ao redor, a cena toda abastece nossos ouvidos com o ruído das rodinhas dos patins em contato com o solo, incrementado por um crescente e renitente som de serra elétrica. Na quadra, babás devidamente uniformizadas pajeiam os filhos da classe média alta que brincam de pega-pega, bambolê e bola, todos confinados por um murinho cercado de grades. Há novo incremento sonoro, espécie de hélice em movimento, ampliando ainda mais a tensão e registrando, depois de sucessivos cortes e por diferentes ângulos, a diversão infantil em oposição ao servilismo das trabalhadoras. São fixados, em *close* e perfil, três pequenos risinhos observando da cerca algo que até então não se mostra visível. Vem outro corte. E a nova perspectiva se estabelece por trás das cabeças dos infantes, reproduzindo sua vista: no quadro, um serralheiro, também uniformizado e ostentando um protuberante protetor de ouvido, instala uma grade na janela de uma casa vizinha. Novo corte. Os golpes do bate-estaca a partir deste momento marcam o ritmo de entrada dos últimos planos: do alto de uma janela de apartamento, de cima para baixo, vê-se a declaração pintada em branco no asfalto, “TE AMO LÍVIA”. Mais um plano no mesmo estilo, em outra rua, onde se lê:



“FELIZ ANIVERSÁRIO VÍCKY” (sic). Em chave invertida, temos a imagem de três edifícios focalizados de baixo para cima; depois, persistindo no ouvido o trabalho do serralheiro, um casal de pré-adolescentes se beijando num canto do condomínio; mais um plano, e, em registro horizontal, uma encruzilhada de ruas onde se chocam dois automóveis cujos sons de frenagem e do impacto ficam bastante ressaltados. Fim do prólogo.



A descrição é fundamental para os desdobramentos da análise. No filme de Kleber Mendonça o caráter disruptivo do manejo do áudio é garantido pelo retorno de determinadas sonoridades que foram apresentadas na abertura da obra. Em si mesmo, o prólogo parece amarrar o passado ao presente, preservando tanto o que há de mais abjeto quanto o que era e ainda é portador de alguma beleza ou dignidade. Há um jogo movediço de contradições fortemente imbricadas: temos o arcaico e o moderno, a cidade e o campo, a liberdade e a repressão, o trabalho e o lazer, a submissão e a revolta... Uma das chaves para interpretarmos esse movimento pendular que oscila entre um polo e outro e que atravessa *O som ao redor* por inteiro está prenunciada nas duas tomadas que registram as inscrições no asfalto. Ao flagrar no meio do passeio *público* as expressões *privadas* e de foro íntimo, a imagem realiza aquilo que Sérgio Buarque de Holanda identificou como *cordialidade brasileira*, nosso absoluto “desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética que não seja de fundo

emotivo”.⁷ A variação sonora que atua neste mesmo jogo, oferecida em performance elevada e exigindo acuidade do espectador, transforma o audível em elemento equivalente ao visual, e não mais secundário ou acessório. Ao longo do filme o retorno dos sons de hélice, serra elétrica e principalmente da nota grave que pulsa veemente desde os créditos causa apreensão e aos poucos vai ampliando os sentidos das cenas; intuitivamente, trazem à memória a tensão, o mal-estar e a violência que marcam as sequências iniciais.



A primeira vez que o som do prólogo retorna com vigor ocorre quando Bia, a personagem insone que sofre com os uivos do cão do vizinho, vai até a sacada de seu sobrado. Enquanto fuma maconha e contempla a paisagem noturna de casas e prédios que cercam o bairro, de novo vem à tona o barulho de hélice que antes emergiu da quadra das criancinhas superprotegidas por suas mucamas; a expectativa incômoda imediatamente ganha corpo, e o plano, que reproduz o ponto de vista da jovem dona de casa, acompanha o menino negro que misteriosamente passeia com habilidade sobre lajes e telhados. A cena marca uma espécie de transição no interior da narrativa que, a partir desse momento, passa a explorar ainda mais e em tom progressivo a sensação de que algo desgraçado está para acontecer. O mesmo garoto reaparece quando a empregada doméstica Luciene (Clebia Sousa) e Clodoaldo fazem sexo na cama de um

⁷ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 148.



casal de moradores do bairro que saiu de viagem. Dessa vez, no lugar do ruído de hélice, sucessivas chamadas telefônicas restauram a reminiscência compassada e grave do bate-estaca que se confirma concretamente e em volume altíssimo no exato instante em que o menino inesperadamente atravessa o corredor. Note-se que não fosse o prólogo, ou melhor, a sonoridade que o engendra, o passado colonial e escravista não seria evocado com tamanha força. As fotografias iniciais da casa-grande e a passagem do casal João (Gustavo Jahn) e Sofia (Irma Brown) pelo engenho do velho patriarca Francisco constituem o corpo de imagens que registram *in loco* monumentos do Brasil antes da abolição. Combinadas ao som, elas marcam presença fantasmagórica no cotidiano do bairro da cidade grande. A nota grave que remete inicialmente ao pilão e depois ao bate-estaca – no limite, expressão sonora da violência do trabalho – ressoa ao longo do filme, além de outros ruídos, conferindo a devida gravidade à experiência contemporânea brasileira que, se por um lado fez mortos boa parte de seus ancestrais, por outro ainda não os velou: o garoto negro que escala telhados, que passeia por residências e que apanha dos seguranças privados não é apenas um “menino de rua”... Assim, a materialidade do “espaço” necessariamente se encontra atrelada ao “espírito tempo”. Por mais contextualizada que esteja a imagem, tanto pela delimitação do quadro quanto pelo transcorrer do enredo, quando os efeitos sonoros anticonvencionais entram em cena, o campo de significação se expande – em termos precisos, os fantasmas do passado escravista vêm assombrar a consciência do presente. Por isso, uma das regras que organizam *O som ao redor* estabelece que enquanto a imagem tem função demarcativa dos terrenos, espacializando a matéria e traçando delimitações ao conteúdo fixado, o som atua extensivamente, dilatando a temporalidade histórica e fraturando as possibilidades restritivas do *continuum* narrativo.

Quanto ao uso do áudio de participação *convencional*, muitas vezes na condição propriamente comum e imediata em que se encontram, os sons conseguem transcender ao nível disruptivo. Exemplos não faltam: o ruído que causa arrepião no momento em que o flanelinha risca a lataria do automóvel imprime a intensidade do ressentimento socialmente produzido; já a maneira como a máquina de lavar roupas de Bia cria sons acaba por dotá-la de “vida”, sensação confirmada pela câmera que insolitamente aproxima-se do “ponto de vista” do eletrodoméstico enquanto este “observa” e é observado pelo entregador de água e fumo. Nesse caso, por certo a humanização da



coisa dialoga com a reificação do humano. Infeliz no casamento, Bia vive uma vida tão interessante quanto a “vida” de um eletrodoméstico, restando-lhe saciar os desejos junto à máquina. Nessa perspectiva, será que o som dramático do aspirador de pó ao sugar a fumaça da *cannabis* expirada pela jovem não revelaria que, no fundo, é a sua alma mesma que está sendo impietosamente tragada pelo trabalho doméstico? Preservando caráter sugestivo, é nítido que a trama de sofrimentos e desilusões que enreda a personagem está articulada às mazelas locais; herdeira de escravos, a mulata, ao que parece, possui nível universitário e ainda assim resignou-se à posição de dona-de-casa. Embora gozando de posição de mando quando na presença da faxineira, no resto dos dias faz as vezes de empregada dos filhos “morenos” e do marido branco. Curiosamente, enquanto expressão inicialmente casual, é através da canção de Jorge Ben, “*Charles, Anjo 45*”, na versão que conta com Caetano Veloso e sua interpretação *narcotizante*, que a conformação ao mesmo tempo convencional e disruptiva do som que atua no interior dos dramas de Bia atinge o ponto mais interessante. Tal como no encarceramento de Charles, o som acabaria expondo sua dupla situação, *letárgica* e *contraditória*, de “sinhá” e “mucama”, advinda do casamento por conveniência – espécie imprevista de cativo contemporâneo. Além disso, por via diversa, a canção não deixaria também de servir ao presságio da ação “justiceira” e “vingadora” do “anjo” Clodoaldo, bem como das possíveis consequências do ato criminoso?

Existem outras situações em que a função sonora convencional adquire complexidade e tem seu poder alusivo ampliado, alicerçando a disrupção narrativa. Contudo, o uso mais sistemático e, por certo, relevante do áudio de aparência estritamente trivial se confirma na presença reiterada dos mais diversos sons de atividade laboral que, combinados aos ruídos de máquinas, aos barulhos típicos da cidade (trânsito, campainhas, pássaros, mar etc.) e aos insistentes uivos do cão que ganha estatuto de personagem ao longo da obra, preenchem a narrativa com uma “música social” cujas modulações são tão bem equacionadas que por vezes ameaçam até passar despercebidas. A sutileza dessa presença sonora, em contraste às intervenções de maior peso, configura um arranjo esteticamente representativo. Aquilo que “normalmente” não se ouve chega aos ouvidos graças aos recursos sonoros mais incisivos que desde o prólogo estão anunciados. Cada vez que um deles sai de cena, a dignidade dos mais fracos é realçada. Nesse sentido, o filme propõe uma espécie de

educação voltada para a escuta, tão acurada que nas tomadas noturnas o próprio silêncio adquire “substância”. O todo complexo compõe uma constelação de significados; a vida urbana, em geral legitimada pelo que ostenta de avanço e progresso, ganha visibilidade a partir de seus traços mais terríveis e indesejáveis; todos os dias a cidade está tomada por uma massa indeterminada de ruídos que, contraditoriamente, são emitidos por ela mesma; há algo de “esquizofrênico” nesta cisão, que só existe por conta da invisibilidade do processo real de produção do som que carece ser compreendido em sua dinâmica coletiva. A poluição sonora, praticamente permanente, é expressão da grande metrópole em situação caótica; mas a ênfase não se restringe às buzinas ou aos demais estereótipos das grandes aglomerações urbanas. Como se sabe, as atividades e os deslocamentos criadores dessa aparente desordem na sua grande maioria são coordenados, direta ou indiretamente, pelos imperativos de realização do Capital. O fluxo de pessoas que percorrem cotidianamente a cidade assim como a miríade de ocupações formais e informais configuradas a partir da divisão social do trabalho – geralmente ignorados – são resgatados no filme não somente pela imagem e pelo enredo, mas especialmente através do som. A escolha de tornar a especulação imobiliária o “cenário” predominante cumpre papel decisivo para a interpretação dos caminhos do processo histórico nacional recente. A verticalização do espaço urbano, que deixou de ser privilégio apenas das capitais brasileiras, no bairro recifense de Setúbal marca sua presença em chave dupla: enquanto o tratamento visual oferecido pelos enquadramentos e pela paisagem restritiva revela que o elemento humano e os seus anseios encontram-se achatados, o renitente barulho das construções civis, por vezes condensado a golpes de bate-estaca, convoca a consciência para o reconhecimento da violência embutida neste ramo intensamente braçal que, não bastasse sua nítida filiação arcaica, junto ao extrativismo, vem sendo, em termos proporcionais, o maior gerador de empregos no país.⁸ Dessa maneira, formalizando a coexistência anônima e absolutamente cindida entre *trabalho* e *percepção social*, de modo convencional ou disruptivo, *O som ao redor* dá vida à *luta de classes* não pela via edificante, e sim pela catastrófica. Se por um lado o “senso de exploração” é intuído através da massa sonora

⁸ Reportagem da Revista *Carta Capital* expõe que o percentual de alta na geração de emprego da construção civil e do extrativismo, respectivamente, atingiu na última década as marcas de 100% e 170%. Cf. BARROCAL, André. “O Brasil que tem fé no Futuro”, in *Carta Capital* n. 747, ano XVIII, 8 maio 2013, São Paulo: Confiança, p. 32.

e do medo que provoca, por outro, é rechaçado pelos impulsos de abafamento e proteção.

3

O trecho do filme que desloca os acontecimentos para o interior de Pernambuco (quando João leva Sofia para conhecer o engenho do avô) também desenha a proposta propriamente estética do filme e, por essa razão, precisa ser analisado. Depois dos constrangimentos do almoço, quando o dono da casa-grande passa por cima das prerrogativas do neto e pressiona a moça na direção de um casamento, os três tiram um cochilo nas confortáveis redes ancoradas no alpendre. Aparentemente despreziosa, a cena indica a abertura das porteiras do onírico que dali em diante se fará presente. Alguns planos depois, temos uma importante cena: o velho Francisco entra na residência e tranca a porta que dá acesso ao alpendre. A elaboração plástica da imagem constrói um enquadramento que, explorando em contraste a sombra e a luz, se afirma em *aparência de fechadura*, anunciando assim o teor revelatório de conteúdos secretos e inconfessáveis, além do *voyeurismo* implícito na disposição que se arma diante do espectador. Novo corte: o casal perscruta as partes baixas da propriedade, muito provavelmente uma adaptação da casa-grande que no transcorrer dos anos substituiu os escravos pela criadagem que aos poucos deixaram as senzalas e passaram a dividir o mesmo ambiente de seus senhores.⁹ Neste instante, ouvem-se passos no andar de cima; os dois entreolham-se com apreensão. Nova tomada, dessa vez acompanhando o casal enquanto percorrem um estreito caminho de barro; crianças gritam como gralhas ao longe, e quando os dois se aproximam, revela-se tratar apenas de um exercício de alfabetização conduzido pela professora no alpendre da escola primária “*Senador João*

⁹Cf. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. São Paulo: Global, 2004. Outra referência crucial é *Casa Grande & Senzala*, entre outros fatores, pelo empenho etnográfico de Gilberto Freyre ao esmiuçar certas práticas comuns ao período escravista que, por certo, ameaçam penetrar ou servem de pano de fundo em *O som ao redor*. Por exemplo, a cultura sádica que por assim dizer ungia as interações sexuais entre os dominadores e os dominados, desde a infância, e que certamente ainda faz eco no subsolo das consciências senhoriais e servis remanescentes: “*Em outros vícios escorregava a meninice dos filhos do senhor de engenho; nos quais, um tanto por efeito de clima e muito em consequência das condições de vida criadas pelo sistema escravocrata, antecipou-se sempre a atividade sexual, através de práticas sadistas e bestiais. As primeiras vítimas eram os moleques e animais domésticos; mais tarde é que vinha o grande atoleiro de carne: a negra ou a mulata. Nele é que se perdeu, como em areia gulosa, muita adolescência insaciável*”. FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006, p. 455.

Carpinteiro”.¹⁰ Depois, há uma rápida passagem por uma usina desativada, até que finalmente chega o momento crucial: assim que ambos adentram num cinema abandonado e em ruínas, uma trilha sonora típica do cinema *de horror* se inicia; diante da grade enferrujada da bilheteria eles encenam a posição de compradora e vendedor; finda a simulação, a câmera registra o que antigamente deveria ser a sala de projeção e que, agora, não passa de um terreno baldio repleto de capim crescido. Surge então um grito masculino de dor e, em seguida, outro apavorado e feminino; a tensão cresce, até que inesperadamente o suspense é desconstruído por Sofia que encara João e, de modo lúdico, imita o gesto infantil de pregar peça no colega com os dedos das mãos espalmadas, dizendo: – “Bu!”. Fim da cena.



Tomando os desenvolvimentos desta grande sequência, é notável a *frustração* própria ao seu desenho. O passeio de João e Sofia pelas terras de Bonito explicita ironicamente o tipo de jogo que o filme propõe aos espectadores. A investida no andar de baixo do casarão também é uma descida ao subsolo da consciência do latifundiário – e, em última instância, ao inconsciente historicamente sedimentado pela tradição escravista. Povoado pelos assombros dos velhos tempos, o imaginário social contemporâneo é reconhecido através de componentes paranoicos bastante diversos dos

¹⁰ A crítica Laura Cánepa registra que o nome na verdade é uma alusão ao mestre do terror John Carpenter. Cf. CÁNEPA, Laura. “Terror incidental? (Crítica dos filmes *O som ao redor*, *Os Inquilinos* e *Trabalhar cansa*”, in *Interlúdio*, 13 janeiro 2013. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>>. Acesso em: 06/05/2013.



que costumam ser aventados pela grande mídia. *O som ao redor* não exclui os sentimentos mobilizados pelos setores da indústria cultural, apenas os reorienta por meio de uma aclimatação social distinta. Desde o início, todos esperam a chegada do Mal, no entanto, ele insiste em dar cano... A cena que compõe um enquadramento em forma de fechadura não é arbitrária. E quando Sofia faz a “brincadeira de assustar”, assinala não apenas o caráter artificialmente produzido da tensão, alertando o espectador de que tudo não passa de cinema, e, em última instância, gerando distanciamento crítico, como também evidencia as regras do jogo estético que, caso sejam aceitas, oferecem a ele a chave que dá acesso à alcova proibida onde se encontram os elementos necessários à decifração do enigma: o cão de guarda, a segurança privada, a polícia, as grades, as câmeras de vigilância, enfim, toda a parafernália que existe hoje à custa da proteção e manutenção do patrimônio privado, ganha no Brasil dimensões biopolíticas absurdas graças ao abismo que separa as frações proprietárias da multidão de trabalhadores que herdaram o eito de seus antepassados. Assim, a violência não está apenas nas barbaridades cometidas pelas “hordas bestiais” – como costuma qualificar a mente conservadora – que se multiplicam nas favelas e periferias; ela perpassa a história nacional e se legitima no interior da imaginação da classe média, cuja condição imaginária recentemente se encontra em expansão. Protagonistas do mesmo drama, personagens e espectadores constituem assim a fatia de um tipo diverso de “horda”, socialmente pressionada pelo sentimento de insegurança e empurrada à prática do *voyeurismo*. A todo instante o filme maneja essa expectativa e metodicamente frustra sua realização. O curioso é que mesmo após a “dica” de Sofia e também das sucessivas frustrações produzidas incessantemente, a demanda paranoica não é interrompida. Exemplo disso é o pesadelo da filha de Bia. O corte que o antecede é consideravelmente acentuado, reiterando uma tela preta de duração incomum; o plano seguinte capta uma estrela cadente; a música ao fundo resgata o clima de cinema de horror; e, para completar, depois de acordar com o barulho e de observar da janela a invasão coletiva ao quintal de sua casa, a menina vai ao quarto dos pais e, em vez de encontrá-los dormindo na cama de casal, depara-se com uma caixa de madeira disposta no chão. A questão é que, mesmo intuindo tratar-se de algo estranho ou mesmo irreal, dificilmente



não sentimos algum calafrio ou, ao menos, não sustentamos uma pulga atrás da orelha soprando em nossos ouvidos a violação que supostamente se anuncia.¹¹ A construção desse tipo de sensação no espectador é outra prova do êxito artístico de *O som ao redor*. O medo que viceja na sociedade é indiscutível, mas, no filme, a maneira com que é exaustivamente mobilizado sugere ao espectador um movimento de autonegação: nossas fantasias são projetadas justamente para serem dissolvidas. Isso não significa que a tensão é extinta. Ao contrário, ela desloca-se das particularidades e idiosincrasias em direção às questões históricas mais amplas num esboço de dimensão totalizante. A pergunta não é mais “Quando haverá a consumação do ato criminoso?”, e sim “Como é possível, em território nacional, jamais ter ocorrido um verdadeiro banho de sangue?”.

Dada a coloração vermelha da análise, impossível deixar passar em branco a cena da cachoeira. Além de demarcar as implicações aparentemente invisíveis e de ordem social que envolvem o relacionamento de João e Sofia e de reinserir a dimensão surrealista que frequenta a obra, ela nos serve para ampliar a compreensão da função propriamente imagética que, em muitos casos, assim como o som, também extrapola os limites da delimitação do campo narrativo mais imediato e adquire voltagem disruptiva. Após o registro do passeio turístico pelos escombros da cidade de Bonito, o filme desloca o casal enamorado para uma queda d’água na companhia de Francisco; é digno de nota o fato de Sofia não mimetizar o urro selvagem que explode da garganta do avô e do neto no momento em que entram em contato com a torrente gélida que despenca sobre seus corpos; mas a sequência inicialmente procura consolidar um laço de união na qual o velho patriarca, abraçando João e a futura integrante da família, firma um ritual que afiança a nova configuração familiar e que, ao menos à primeira vista, promete que se cumprirá. Aos poucos, o plano vai priorizando o jovem herdeiro, até que, em *close*,

¹¹ Esgarçando as possibilidades desejantes condensadas pelo sonho, além do medo em relação à alteridade escura e pauperizada, teríamos um movimento cifrado de impulso ao *desrecalque*; o sumiço da cama dos pais realiza a interrupção das possibilidades de prática sexual convencional, por sua vez deslocada à imagem invasiva, através da ‘penetração’ dos negros da favela no interior do ‘ambiente protegido’ e doméstico da menina. Talvez o problema de fundo esteja na busca de estabilização da *identidade*; filha de ‘mãe mulata’ e ‘pai branco’, contra este último e toda a pressão de ordem social e simbólica que impõe às gerações mestiças o caminho do *branqueamento* – na cultura, na profissão e até mesmo na escolha do parceiro que dará sequência à procriação – emerge o conteúdo reprimido e escamoteado dentro e fora da família, e que há séculos vem abrindo feridas tanto nos indivíduos quanto na sociedade. Neste prisma, antecipando a discussão que será retomada mais adiante, tal como Ismail Xavier sugeriu, se o desfecho enquanto vingança assume em *O som ao redor* a cifra do “retorno do recalçado”, o sonho infantil figura apenas como mais uma entre tantas outras modulações do mesmo fenômeno. Cf. CAETANO, Maria do Rosário. “A força de um filme”, in *Pesquisa FAPESP* n. 207, maio de 2013, p. 88-89.



marcado pelo estrondo do bate-estaca, que mais uma vez se faz presente, o que era água se transforma em líquido púrpuro. O choque provocado pela transformação abrupta e sanguinária implode o caráter prosaico da cena e espalha uma diversidade de estilhaços no campo da imaginação. Evidencia, enquanto denúncia, aquilo que se mostrava de modo difuso nos modos de socialização ‘cordial’ de João, sujeito doce, ponderado e respeitoso com os de baixo, e, ao mesmo tempo, agressivo, intimidador e até violento, haja vista a maneira como inquire os flanelinhas após o furto do rádio de Sofia, a indiscrição com que sacode o filho de sua empregada, a facilidade em abandonar a reunião de condomínio que definirá o destino do porteiro “incompetente” etc. Há também a constatação de que “um verdadeiro banho de sangue” já foi consumado no país; a saber, o instaurador da ordem escravocrata que, na condição de fatalidade, corre nas veias de todo herdeiro da casa-grande; em outra camada, a cor rubra imprime tonalidade diabólica ao ritual familiar que se pretendia pactuar através do banho cristalino de água doce, além do gesto de fundo distópico e alusivo que retoma outras imagens do cinema brasileiro, em especial o memorável ‘mar vermelho’ que formaliza a alegoria ruínosa dos destinos da nação em *Contra Todos* (Roberto Moreira, 2003).

Mas as imagens ampliam os sentidos da narrativa fílmica também em outras situações. Por exemplo, quando João e Sofia visitam a antiga morada na qual a jovem passou a infância, a cena em que miram a piscina suja e vazia formalmente repete a compressão espacial que se deslocou do ‘mar da utopia’ para o registro diminutivo e distópico. Nela, contudo, o bate-estaca ainda se faz sentir. Mas na hora em que estão dentro do quarto onde Sofia dormia, ‘os sons do trabalho’ continuam presentes, muito embora quase que inteiramente suprimidos. A moça pede a João para que lhe erga; seu desejo é tocar as estrelinhas que ficam no teto, por sinal, recobertas de tinta branca; o namorado faz o desejo da amada e, enquanto Sofia passa os dedos na reminiscência infantil, ele se delicia com o odor que exala de suas partes íntimas. A atitude inconveniente às expectativas sentimentais que poderiam brotar do coração dos espectadores assinala também as dimensões constrangedoras provocadas pela relação entre sujeitos socialmente desiguais. Caso a aliança matrimonial mais uma vez esboçada seja mesmo confirmada, a realização plena das projeções simbólicas dominantes que constitui a “aura” do casamento está predestinada ao fracasso; na versão conservadora do lugar social conferido ao feminino, como num conto de fadas, existe a promessa de

um céu cravejado de estrelas na noite da celebração; casar significaria, em última instância, adquirir o estatuto de mulher. A questão é que o glamoroso céu estrelado estará encoberto pelas nuvens brancas do *favor*: o movimento de ascensão – espacial na cena, social no significado – não prescinde da demarcação de inferioridade física e econômica de sexo “frágil”, e, além disso, cobra seu preço no foro íntimo, reafirmando a moda arcaica. Por isso, a recusa de Sofia em prosseguir com João, desaparecendo do filme sem aviso prévio, denota uma sabedoria desconhecida ou talvez impraticável por Bia. No limite, embora cheia de contradições e perambulando à deriva, mais do que Clodoaldo, Sofia é a *estrela-guia* do filme.

Tendo, contudo, percorrido os elementos mais decisivos que orientam os tratamentos sonoros, imagéticos, estéticos e dramaturgicos, já se mostra possível a exposição em síntese do *princípio formal* que atua na estruturação singular de *O som ao redor*. É certo que a recorrência da sensação de confinamento promovida pelo enquadramento dos planos converge na direção apontada por Lúcia Nagib. Todavia, desde o prólogo, a relação entre o que se *vê* e o que se *escuta* formaria assim outra espécie de unidade, definida em sua essência pelo *tensionamento* de duas dimensões: a espacialidade comprimida (imagem) confrontada com a temporalidade expandida (som) que elevam o tom da narrativa e se consolidam nas cenas cruciais. O contrário também é verdade; a significação expandida (imagem) em algumas sequências desafia a temporalidade comprimida (som), compondo assim um movimento permanente e circular de *conversão*. Por vezes, o tempo histórico distendido, no qual passado, presente e futuro se coadunam, é trazido pelo conteúdo sonoro; noutras, é garantido pela imagem. Cristalizada em plenitude sobretudo nas situações de deliberada imbricação, a interação entre o *áudio* e o *visual* é exponenciada no interior do enredo, e este recurso permite que o filme todo ganhe níveis distintos de interpretação. Entretanto, a figuração ruínosa da *luta de classes* que segue consolidada e permanece *socialmente imperceptível*, de fato, parece ser o diagnóstico mais preciso e angustiante.

4

No começo do ensaio, apresentamos algumas reverberações que a sugestão do desfecho vingativo e justiceiro do filme de algum modo dá ensejo. Mas se pensarmos no andamento aparentemente fragmentando e resistente às formas melodramáticas mais



triviais, a *vingança* final figura como peça-chave para a montagem do quebra-cabeça que ao mesmo tempo se imiscui produzindo alguma variação no timbre experimentalista e autoral de *O som ao redor*. É certo que o tema da vingança tem lastro na história social do país, faz parte do imaginário nacional e suas principais raízes estão na República Velha, quando o jaguncismo reinou nas mais diversas regiões sertanejas do Brasil. Não por acaso, o sistema jagunço se fez presente em nossas produções artísticas, especialmente na literatura.¹² No cinema recente, temos em *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2002) nossa realização mais emblemática. Tomando o enraizamento histórico da questão, e mesmo suas implicações de ordem política, o uso do recurso vingativo não constituiria um erro e tem justificativa pelo desejo de adequação às tradições nordestinas, especialmente no que diz respeito à captação dos fantasmas arcaicos na realidade moderna – afinal, no momento em que a justiça é feita com as próprias mãos, a vingança representa a negação da política e a destruição da esfera pública pelos impulsos de caráter privado, outro sinal de permanência da velha *cordialidade brasileira*. Todavia, o sentido mais profundo da vingança, vista agora como artifício propriamente estético, talvez esteja nos efeitos que ela produz. O clímax final, ao banhar a proposta experimentalista com o jorro melodramático, serviria de empoderamento simbólico dos de baixo, sugerindo que nos dias de hoje, cedo ou tarde, o inescrupuloso representante da classe dominante encontraria a sua hora e a sua vez? Pode ser que a violência paradoxalmente ‘ressentida’ e ‘justiceira’ de Clodoaldo¹³ dê forma a certo dispositivo que infla a *dimensão privatista da ação redentora* e reorienta o filme em correlação ao contexto político atual e sua tônica dominante.

Uma das maneiras de enquadrar a questão passa pelo reconhecimento da contradição posta em cena. A construção positiva do herói através de uma trama repleta de viravoltas que por fim encaminha suas ações na direção de uma elevação moral, cujo sentido último seria uma espécie de educação pela via sentimentalista, entre outros

¹² Cf. CANDIDO, Antonio, “Jagunços mineiros: de Cláudio a Guimarães”. In *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

¹³ O crítico Ismail Xavier, cotejando a maneira como a violência dos pobres é protagonizada no Cinema Novo e no Cinema Marginal em relação à produção cinematográfica a partir da *retomada*, identificou uma forte mudança: o teor justiceiro e romântico do passado é substituído pelo ressentimento próprio da corrosão dos laços sociais do presente. (Cf. XAVIER, Ismail. “Da violência justiceira à violência ressentida”, in *Ilha do Desterro* n. 51, julho-dezembro de 2006, p. 55-68.)

elementos, é própria do gênero melodramático.¹⁴ Evidente que *O som ao redor* escapa ao modelo, pelo caráter esfacelado e aparentemente pouco articulado das situações que apresenta, mas, especialmente, pelo jogo de frustrações que se produz com os ingredientes de horror que criam a falsa expectativa de uma violência a todo instante não consumada – o que produziria certo “distanciamento” na relação espectador-filme, como foi dito anteriormente. Além disso, a estratégia de reconstrução de uma espécie de harmonização fundante (do sujeito, da família ou mesmo da nação) pela via por assim dizer romanesca, a partir da mobilização de toda sorte de intempéries e desenlaces que, no fim, culminam na união definitiva entre as personagens de sexo oposto – uma das expressões mais claras do *happy end* – é um dos pilares através do qual o melodrama se funda e que o filme pernambucano, definitivamente, evoca para justamente renegar. O caso de João e Sofia, por exemplo, jamais esquenta a ponto de atingir a temperatura mínima, própria à sedução do olhar espectador. Após o primeiro encontro, a mornidão se consolida cada vez mais soberana, imprimindo certa trivialidade ao casal. Raramente eles não padecem de um espírito fleumático, e tamanha apatia, decerto, contribui sobremaneira para bloquear a irrupção natural dos sentimentos que, desde Diderot, é condição fundamental ao gênero dramático e seus herdeiros.

Acontece que de modo inesperado os ânimos afloram – e não se trata de conflito amoroso, mas de crime premeditado. O recurso apresenta traços de ambivalência. Por um lado, o diálogo final entre Clodoaldo e Francisco ganha dimensões melodramáticas a partir do *close* que fixa o rosto tenso e os olhos marejados do segurança que está prestes a revelar seu segredo; não restam dúvidas de que o tom produzido pela encenação reorienta todos os encadeamentos da trama; de agora em diante, o enredo passa a ser reconhecido, inteiramente, como uma grande estratégia, por sinal muito bem arquitetada, cuja finalidade era um acerto de contas. Ao mesmo tempo, não temos o registro da consumação, que ficar sugerida no ar, curiosamente sobreposta aos estouros e correspondentes regozijos de Bia e sua família, encerrando o filme de vez.

¹⁴“Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado”. Cf. XAVIER, Ismail. “Cinema: revelação e engano”. In *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 39.



Redenção e vingança; ressentimento e justiça; presente e passado... O encavalamento de sentidos também se dá no nível estético, onde aspectos por assim dizer mais contidos e afeitos ao raciocínio convivem com elementos melodramáticos (especialmente realçados por meio da resolução). Confrontando o embate final ao prólogo do filme – fixado sobretudo na sequência de fotografias antigas – é possível reinterpretar, novamente, toda a trama que se desenrola entre os dois polos como uma grande imagem que encontra no caráter de *ficção documental* do início e na *guinada melodramática* do fim a conformação de sua própria *moldura*.¹⁵ O registro histórico do clima anterior ao Golpe de 64 talvez concentre nas primeiras imagens algo do espírito transgressor que ganhou dimensões práticas e por isso mesmo foi alvo de perseguição política na primeira fase de realização de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1964-1984), enquanto que o *desfecho vingativo* indicado evidencia a magnitude da regressão à qual estamos submetidos. Reforçando o teor propriamente fracassado e até certo ponto ingênuo das supostas conquistas do presente, existem mais pistas do que à primeira vista pode parecer; o ar de celebração inerente ao aniversário da sobrinha-neta do patriarca é produto do “Feliz Aniversário” entoado na versão cordial e cívica de Manuel Bandeira e Villa-Lobos; ele coroa ironicamente a Nova República não apenas com sua *figuração defunta*, ratificada no gesto vingativo que se aproxima (antirrepublicano por definição), como também resgata a reincidência de desfechos impactantes ou disparatados que vem se tornando uma das marcas registradas de parte do cinema local de ficção produzido recentemente. A obra de Bianchi é representativa desse fenômeno; o mesmo ocorre em *Trabalhar Cansa*; mas a alusão mais explícita é a reminiscência a outra festa brasileira, forçosamente geradora de estranhamento, e que encerra um elenco de barbaridades em *Contra Todos* (muito embora, no filme periférico, a reunião em torno do bolo de noivado que materializa o ritual esteja marcada por um canto messiânico que, por meio de sedução e empoderamento, transfere a imaginação das massas espoliadas aos recônditos de um cinismo arrivista que casa muito bem, na condição de subproduto de dinâmica social mais ampla, com o imaginário cristão de matriz neopentecostal).

¹⁵ A percepção do prólogo e do desfecho enquanto “moldura” foi sugerida pelo professor Rubens Machado Jr., em seminário realizado no dia 6 de março de 2013, no “Auditório B” do Prédio do CTR (Cinema, TV e Rádio) da ECA.

Christian Gilioti é mestrando em Filosofia pela FFLCH-USP. Pesquisa as formas artísticas de parte do cinema nacional da última década e suas imbricações com a cultura e a política contemporâneas.

Bibliografia

- BARROCAL, André. “O Brasil que tem fé no Futuro”, in *Carta Capital*, n. 747, ano XVIII, 8 de maio de 2013, p. 30-35.
- CAETANO, Maria do Rosário. “A força de um filme”, in *Pesquisa FAPESP* n. 207, maio de 2013, p. 88-89.
- CANDIDO, Antonio. “Jagunços mineiros: de Cláudio a Guimarães”. In *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- CÁNEPA, Laura. “Terror incidental? (crítica dos filmes *O som ao redor*, *Os Inquilinos e Trabalhar cansa*)”, in *Interlúdio*, 13 de janeiro de 2013. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>>. Acesso em: 06/05/2013.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.
- _____. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. São Paulo: Global, 2004.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. “Em *O Som ao Redor*, todos temem a própria sombra”, in *Folha de São Paulo*, Ilustríssima, 17 de fevereiro de 2013.
- PINTO, Ivonete. “Cinema Irrelevante: uma análise do cinema nacional contemporâneo a partir das percepções do crítico Jean-Claude Bernardet”, in *Teorema* n. 21, dezembro de 2012, p. 40-46.

SOUZA, Enéas de. “O som e a fúria no sertão de Recife”, in *Teorema* n. 21, dezembro de 2012, p. 16-20.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2006.

XAVIER, Ismail. “Da violência justiceira à violência ressentida”, in *Ilha do Desterro* n. 51, julho-dezembro de 2006, p. 55-68.

_____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.