

GENEALOGIA DE UMA CIDADE

Paulo Rogério dos Santos¹

Introdução

A série de fotografias que vemos no início de *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho 2013) são imagens que nos remetem ao contexto social e cultural do campo: a propriedade e a exploração em uma sociedade latifundiária com evidentes resquícios de um sistema escravocrata, marcado por constantes conflitos.

Todavia, o que causa estranhamento num primeiro momento é que ao fim dessa seqüência somos lançados no interior de um moderno condomínio fechado, onde, num plano-sequência, seguimos duas crianças, uma de patins, outra de bicicleta, brincando pela garagem até chegarem a uma quadra esportiva, onde outras tantas crianças, não sem a vigilância de suas babás, também se divertem. Nesse meio, um som estridente chama atenção; a câmera agora parece procurar sua origem, e vaga pelo espaço até se deparar com algumas crianças olhando, por entre as grades que as cercam, a fonte do ruído, justamente a fixação de novas grades.

Não obstante as mensagens de amor e carinho inscritas nas ruas de asfalto ou o jovem casal que se beija, que vemos a seguir, o que prevalece é ainda uma persistente atmosfera de tensão criada pela trilha sonora (que nesse momento consiste em espaçadas batidas graves e secas, em meio ao ruído urbano) e que, diferente do que poderíamos

¹ Paulo Rogério dos Santos é aluno de graduação do Curso de História da Arte da Unifesp Campus Guarulhos.



esperar, não se resolve com o choque de automóveis que fecha a apresentação do filme. Pelo contrário, parece aumentar ainda mais seu “volume”, volume esse que parece responder ao edifício anteriormente visto em contra-picado. (Imagem 1)



Imagem 1 - de *O Som ao redor*, acervo pessoal.

Cinema, Arquitetura e Medo

A cidade e a sua arquitetura estão indo contra as pessoas. Eu acho que há vários momentos no filme em que os personagens são filmados quase como ratinhos dentro de uma gaiola, em um laboratório, e eles são obrigadas a andar de uma maneira estranha, e passar por obstáculos e dobrar à esquerda porque assim que a coisa foi desenhada. Estão totalmente condicionadas àquela geografia, de uma maneira não natural. E não humana, eu acho. (Kleber Mendonça Filho, *Gazeta do Povo*, Paraná, 14/03/2013, entrevista concedida a Paulo Camargo)

Giuliana Bruno em *Atlas of Emotion* (2007, p.17) propõe que o cinema seja entendido como uma arte essencialmente espacial relacionando-o à modernidade, especificamente à nova arquitetura, por sua vez ligada à mobilidade urbana¹:



Às vésperas da invenção do cinema, uma rede de formas arquiteturais produziu uma nova visualidade espacial: lugares como galerias, ferrovias, lojas de departamento, os pavilhões de salas de exposições, casas de vidro e jardins de inverno encarnaram a nova geografia da modernidade. Todos eles eram locais de passagem. Mobilidade – uma forma de cinemática – era a essência dessas novas arquiteturas. Ao alterar a relação entre percepção espacial e movimento corporal, as novas arquiteturas de passagem e a cultura de viagem prepararam o terreno para a invenção da imagem em movimento, a epítome da modernidade. (Ibidem, tradução nossa)

O surgimento do cinema faria parte da constituição de uma concepção moderna do espaço, marcada por uma experiência háptica, cinética e emocional.

Para construir um mapa de uma arquitetura tão móvel como imagens em movimento, deve-se usar lentes móveis as quais dão ensejo à espacialidade sensorial do filme, à nossa apreensão do espaço, inclusive do espaço cinematográfico, a qual ocorre por meio de um engajamento tátil e cinético. Nosso *site-seeing* segue o padrão da mobilização espaço visual, viajando a partir de locais artísticos e arquitetônicos para imagens em movimento. Hapticamente dirigido, o atlas constrói um espaço fílmico no interior de uma delicada cartografia da emoção, onde o sentimento se situa entre o mapa, o muro, e a tela (BRUNO, 2007, p. 16, tradução nossa)

Nesse sentido Giuliana Bruno questiona a idéia de que o espectador no cinema estaria reduzido ao olhar laciano, e seria, portanto, um mero *voyeur*. Pelo contrário, para a autora o cinema proporciona uma experiência fundamentada na mobilização espaço-corporal do espectador, que o torna um *voyageur*.

Preso em um olhar laciano, cujo impacto espacial mantinha-se inexplorado, o espectador do cinema foi transformado em *voyeur*. Por outro lado, quando falamos em *site-seeing* sugerimos que, devido à mobilização espaço corpórea do cinema, o espectador é na realidade um *voyageur*, um passageiro que atravessa um terreno háptico e emotivo. (2007, p.15-16, tradução de Cecília Mello, 2011).



Parece evidente o destaque que Kleber Mendonça Filho, diretor e roteirista do filme, dá à arquitetura, ou ao espaço de um modo geral, especificamente como forma de retratar o medo na sociedade recifense (particularmente da classe média e alta, mas também das mais baixas), bem como para compreendê-lo ⁱⁱ.

Um exemplo é o plano geral de cima do edifício *Castelo de Windsor* (10h51min), quando, basicamente por meio de um jogo de escalas, parece ser posta em questão a relação entre a cidade e o processo histórico que a gerou: num plano geral vemos que em meio aos paredões de arranha-céus se encontra uma favela. Com um *zoom* a câmera se aproxima lentamente dessa e com o próximo corte vemos o horizonte dessa mesma cidade juntamente com o mar, bem como uma área de cobertura vegetal, quando então a câmera realiza um *travelling* para baixo e nos mostra uma porca solta sobre o edifício. Enquanto isso escutamos a conversa por celular entre Francisco (W. J. Solha), velho senhor de engenho e dono de boa parcela daquelas terras, e João (Gustavo Jahn), seu neto, e, destarte, provável herdeiro, justamente sobre uma visita ao antigo lar do patriarca.

Ora, a favela (Imagem 3) contraposta à porca solta (Imagem 2), parece justamente figurar os problemas que afetam essa sociedade, ou seja, a desigualdade social, construída ao longo de séculos de exploração, exclusão e repressão.



Imagem 2 - Imagem de *O Som ao redor*, acervo pessoal.



Imagem 3 - Imagem de *O Som ao redor*, acervo pessoal

Em outra sequência (01h33min), na qual a câmera se demora ao acompanhar a empregada Luciene atravessando a casa de seu patrão Francisco até chegar ao cômodo onde vive num canto isolado da propriedade, para só então tirar o uniforme e poder sair para realizar a tarefa encarregada, novamente a comparação que é proposta, dessa vez entre o quarto de empregada com a casa do patrão, se resolve numa questão de escala: isso porque na diferença entre espaços, especialmente no que diz respeito as suas dimensões físicas, fica implícita a diferença de padrão de vida entre patrões e funcionários. Além disso, nessa mesma sequência podemos perceber as reverberações das relações de poder então em pauta sobre os próprios corpos das personagens, porquanto, não por acaso, Luciene, que deveria levar as roupas de seu chefe à lavanderia, é mostrada no próprio ato de tirar o uniforme, atributo relacionado à ausência de identidade.

O que vemos na continuação dessa mesma sequência é a complexificação desse quadro: Luciene (Clébia Souza), em vez de levar as roupas para lavar, se encontra com Clodoaldo (Irândhir Santos), vigia da rua, a quem havia sido incumbida a tarefa de somente regar as plantas de uma determinada residência, residência essa que ambos irão “invadir” para fazer sexo. Nessa casa, de amplos cômodos, bem como quintal e garagem, a brancura da decoração chama a atenção de Luciene, assim como Clodoaldo parece se preocupar com



a brancura da cama aonde irão se deitar (cama de casal dos proprietários da casa), fotografando-a antes e perguntando a sua parceira se estaria menstruada, com medo de eventualmente manchá-la. Essa preocupação com a brancura e limpeza tem seu contraponto no corpo fantasmagórico do menino negro que invade o quadro enquanto a dupla se deita, e revela os ancestrais componentes raciais dos conflitos brasileiros ⁱⁱⁱ.

Memória e Espaço

Essa rua aqui é da minha família, gente grande, de dinheiro. Aqui não é favela não, “véio”. Nem esse orelhão é de favela, de gente pobre. Esse orelhão não ta numa favela e não serve para deixar, nem mandar recado (Trecho da fala de Dinho - Yuri Holanda - O Som ao Redor, 01h15min)

Em o *Som ao Redor* chama a atenção a quantidade de dispositivos de vigilância presentes no bairro, o que parece estar relacionado particularmente à busca de segurança das pessoas, mas não apenas, pois parece dizer respeito também à própria ausência de privacidade dessas, assim como de liberdade. Como bem nota Lúcia Nagib:

O próprio limite do quadro filmico 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 recobrimdo interiores, de telas digitais que decrescem do televisor de 40 polegadas à câmara de vigilância, ao laptop e ao telefone celular. (17/02/2013, Folha, Ilustríssima,)

Esse aprisionamento a que se refere Nagib pode ser notado, por exemplo, na *estrutura em abismo* criada na sequência da reunião de condomínio onde se discute a demissão do porteiro, e na qual são utilizados vídeos amadores feitos por uma criança (Imagem 4) como provas do descaso do funcionário com sua função, mas que se conclui

com o mesmo observando (Imagem 5) por meio das câmeras de circuito interno do elevador o casal João e Sofia (Imagem 6).^{iv}



Imagem 4 - Imagem de *O Som ao redor*, acervo pessoal.



Imagem 5 - Imagem de *O Som ao redor*, acervo pessoal.

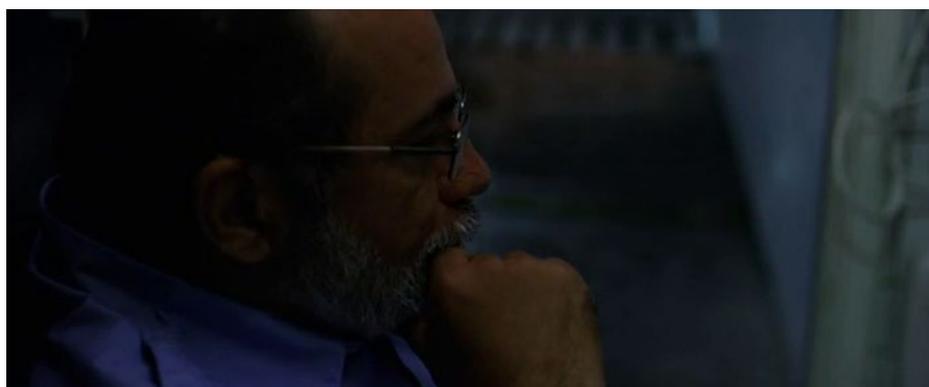


Imagem 6 - Imagem de *O Som ao redor*, acervo pessoal.



Ao mesmo tempo vigias e vigiados, um clima de medo acompanha crianças e adultos, independente da classe social a que pertençam, assim como de sua cor de pele ^v. Esses medos das personagens de *O Som ao Redor* parecem ligados de maneira singular ao espaço que habitam: as novas terras de Francisco, velho senhor de engenho, as quais parecem, ainda que tenham se transformado ao longo do tempo, guardar memórias e sentimentos dos tempos em que senhores e escravos, ou, mais recentemente, camponeses e seus patrões, ali viviam. Conflitos que ali ocorreram de alguma maneira parecem ainda latentes e assombram a rua onde se passa o filme, e se manifestam de maneira particular na configuração espacial do lugar e por meio das relações sociais.

O filme parece mostrar, não sem um caráter de choque, que a despeito de sua aparência moderna, a sociedade atual continua rígida, quase estamental, tal qual a da antiga colônia portuguesa. Notamos isso, por exemplo, quando abruptamente nos é revelado que a filha de Mariá (Mauricéia Conceição), empregada de João, e que tem um nome quase idêntico, Maria, aparece em sua casa já como nova empregada, após a aposentadoria de sua mãe. Enquanto João e Sofia (Irmã Brown) tomam café, Maria passa roupa. João a censura por estar descalça e então vemos seus pés descalços sobre o chão, tal qual a mãe; significativamente as suas sandálias estão com sua filha de 10 anos que come junto ao casal.^{vi}

A sequência lembra algumas pinturas de Jean-Baptiste Debret em que senhores e escravos parecem conviver harmoniosamente, ainda que os escravos apenas observem mecanicamente enquanto cumprem suas tarefas, ou sejam alimentados como cães (Imagem 7). Entretanto aqui, pelo contrário o diretor parece querer mostrar de maneira crítica a perpetuação dessa hierarquia social marcada pela exploração e repressão. (cena transcorrida por volta de 01h27min)



**Imagem 7 – Uma Família Brasileira no Rio de Janeiro (1768-1848),
Google Imagens**

Em alguns casos os personagens parecem ter consciência de seus lugares em tal hierarquia social: Francisco, João, Anco (Lula Terra), Dinho (Yuri Holanda), pertencentes ao mesmo clã, deixam implícito, ou mesmo explicitam, o fato de serem donos daquelas terras, a quem quer que nelas adentre, como no caso da apresentação dos seguranças Clodoaldo, Fernando e Ronaldo a Francisco. A autoridade desses personagens parece transcender a do Estado, do poder público, naquele território, aliás, esse se mostra ausente: mesmo um serviço como a segurança, que deveria ser ofertado pelo governo, fica a cargo da iniciativa privada.

Lembremos, nesse sentido, a ligação entre memória e cidade destacada por Giuliana Bruno quando descreveu essa última como “camadas de sedimentos, a soma de tudo aquilo que seus habitantes carregam dentro de si... é, sobretudo, através do espaço e não do tempo que se movem as memórias” (BROGGI, 2005, p. 23-24 apud MELLOa, 2013, p. 128). Em certa medida, *O Som ao Redor* manifesta também aquilo que Cecília Mello, ao abordar a temática da permanência e do desaparecimento na obra do cineasta Tsai Ming-Liang, escolheu chamar de *impulso arqueológico do cinema*, “derivado da



qualidade ontológica da imagem fotográfica e de sua capacidade única de conservar o real como um documento” (MELLOb, 2013, p. 270). Isso é perceptível particularmente na sequência que culmina no pesadelo de João - (01h17min): depois de um plano geral no qual vemos a natureza, lentamente por meio de alguns planos subjetivos sobrepostos do carro dos visitantes João e Sofia, somos levados por uma estrada de terra cercada por densa vegetação, e, por fim, para uma construção na qual uma personagem parece nos aguardar: assim adentramos na atmosfera silenciosa do velho engenho de “Seu” Francisco. Depois de um almoço no qual o assunto entre as personagens é casamento, ou seja, o futuro da família - assunto ansiosamente levantado por Francisco, porém prontamente evitado pelo casal - os personagens adormecem deitados em redes na varanda da casa do patriarca; nesse meio dentre outras coisas vemos as personagens vagarem pela casa grande e usina de açúcar, bem como uma escola e um cinema, abandonados, e por fim num plano médio frontal são mostrados os personagens tomando banho numa cachoeira. Ali, um por um, encabeçados por Francisco, cada personagem grita a plenos pulmões parecendo querer extravasar, quando então João é mostrado isoladamente e a torrente que o banhava torna-se uma torrente de sangue. Imediatamente o fluxo de movimento da imagem se interrompe e ouvimos um som grave. Em seguida ouvimos uma criança que entoia a canção de ninar *Boi da Cara Preta* e vemos num plano médio João na cama de seu apartamento acordando como que num sobressalto (ao fundo Sofia dormindo). Com um corte seco nos é mostrada a filha negra de sua empregada na entrada de seu quarto, cantando.

Ora, difícil não relacionarmos essa sequência a uma viagem no tempo, tempo da exploração no campo ou da escravidão - ainda que no presente - bem como a uma viagem à origem e mente de João - mesmo que indiscernível da realidade: assim sendo, o sangue que banha o corpo de João parece ser não apenas o sangue das mortes pelas quais seus



ancestrais são responsáveis, mas seu próprio sangue, em certo sentido, sua genealogia. A natureza que vemos no início da sequência se desdobra revelando em seu interior justamente a cultura do homem branco europeu, os vestígios da dominação perpetuada e legitimada por sua noção de civilização. Assim, é significativo que a sequência termine com a imagem da criança negra, descendente de gerações de escravos (Imagem 8) e que ainda sofre as consequências desse passado, tal como sua mãe e sua avó, empregadas no apartamento de João.



Imagem 8 – Imagem de *O Som ao redor*, acervo pessoal.

Conclusão

Ao final do filme, quando o som das bombas para assustar o cão de guarda, compradas por Beatriz Ninhares (Maeve Jinkings), ou só Bia, se confunde com aquele de possíveis tiros contra o velho senhor de engenho, disparados por parte daqueles que deveriam lhe defender (os seguranças noturnos), compreendemos que os conflitos em torno da propriedade tão comuns ao longo da história brasileira, porém no campo, agora persistem em novas formas: as cercas que antes delimitavam as propriedades dos senhores, agora se tornaram grades que protegem a classe média e que têm efeitos diretos sobre o



cotidiano dessas pessoas, afetando particularmente sua liberdade individual. Por exemplo, são constantes os planos nos quais vemos Bia e sua família atrás de grades, como se fossem presidiários; não por acaso aquilo que Fernanda, filha de Bia, desenha, ou melhor sonha, seja uma casa com um muro baixo, e, em oposição, seu pesadelo, seja a invasão de seu domicílio.

Ora, nos parece que em *O Som ao Redor* as questões de arquitetura se mostram intimamente ligadas a questões históricas, sociais, e mesmo raciais. Por trás dos sorrisos das personagens há uma tensão que ecoa aquela entre senhores e escravos, e que tem como efeito mais concreto a proliferação de mecanismos de segurança, desde meras grades, até os edifícios encastelados com seus sensores e câmeras de vigilância.

Referências bibliográficas

BRUNO Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film**. Nova York: Verso, 2007.

FURTADO, Filipe. **Um Menino sobre o Muro**. Revista Cinética. Disponível em : <http://revistacinetica.com.br/home/o-som-ao-redor-de-kleber-mendonca-filho-brasil-2012>

NAGIB, Lucia. **Todos Temem a Própria Sombra**. Folha de São Paulo, Ilustríssima, 17/02/2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml>

MELLO, Cecilia. “**An-danças Urbanas em Xiao Wu e Na Cidade de Sylvia**”. In: Revista Eco-Pós, UFRJ, Rio de Janeiro, vol. 14, outubro, 2011.

_____. “**Urban Encounters: Stasis, Movement, Editing and Memory in Contemporary Cinema**”, *Ilha do Desterro*: Revista de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudos Culturais da Universidade Federal de Santa Catarina, no. 65, julho/dezembro 2013 (a), pp. 107-134.

_____. “**Permanência e Desaparecimento: A Cidade e o Cinema de Tsai Ming-Liang**”, *Revista Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, janeiro-junho 2013 (b), ano 2, número 3.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Revista Cinética, Pernambuco, maio de 2011, entrevista concedida a Leonardo Sette, disponível em:

<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>

_____. Gazeta do Povo, Paraná, 14/03/2013, entrevista concedida a Paulo Camargo, disponível em:



<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1353283&tit=Entrevista-A-cidade-e-a-sua-arquitetura-estao-indo-contra-as-pessoas>

ⁱ Mas também à cultura de viagem e o sentimento pitoresco da paisagem ou, mesmo antes, ao desenvolvimento da cartografia e da topografia ou dos jardins planejados, por exemplo.

ⁱⁱ O próprio diretor destaca tal aspecto de seu filme ao afirmar que durante a pós-produção buscou retratar a “arquitetura como sintoma de uma sociedade que não é saudável, a arquitetura como diagnóstico brutalista” (Revista Cinética, maio de 2011, Leonardo Sette).

ⁱⁱⁱ Esse garoto, chamado Tiago João da Silva surgiu da história local e tornou-se conhecido por volta do ano 2000 quando assaltava apartamentos em Recife, donde seu apelido de Menino Aranha. (Filipe Furtado, Cinética, 11/032013, Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/o-som-ao-redor-de-kleber-mendonca-filho-brasil-2012>)

^{iv} Interessante notarmos a presença furtiva e por vezes ameaçadora de empregados, formais ou não, ao longo do filme, bem como os diversos atritos que ocorrem entre esses e os patrões (por exemplo, o descaso da madame ao celular que acabara de passar por uma sessão de acupuntura - o que notamos ao ver os curativos em sua orelha ao sair do edifício - em relação ao guardador de carros, e que, portanto, provoca sua revolta e o leva a riscar seu carro)

^v Os pesadelos de Fernanda (Clara Pinheiro de Oliveira), João, bem como o susto dos seguranças Fernando (Nivaldo Nascimento) e Ronaldo (Albert Tenório) mostram bem isso. Nessas três sequências nhoque compõem o mesmo *tableau* (*Guarda Costas, Parte 3*), quase em continuidade, o diretor cria uma confusão entre pesadelo e realidade, o que narrativamente e formalmente não apenas acentua a relação entre eles, mas também reforça a atmosfera de terror dentro do filme.

^{vi} Podemos complexificar tal quadro, associando-o ao plano no qual a câmera enfoca o tênis *all star* do filho de Maria, depois do mesmo ser acordado por João pois dormia no sofá da sala de seu apartamento.