

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

***O SOM AO REDOR: LEITURAS, MEMÓRIA E RUÍNA*  
Laura Josani Andrade Correa**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Luiza Andrade**

**Florianópolis  
2017**

**Laura Josani Andrade Correa**

***O SOM AO REDOR: LEITURAS, MEMÓRIA E RUÍNA***

Tese submetida ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Luiza Andrade, para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

**Florianópolis**  
**2017**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Correa, Laura Josani Andrade  
O som ao redor: leituras, memória e ruína / Laura  
Josani Andrade Correa ; orientador, Ana Luiza  
Andrade - SC, 2017.  
215 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Programa de Pós-Graduação em Literatura,  
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura. 3. Cinema. I.  
Andrade, Ana Luiza. II. Universidade Federal de  
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Literatura. III. Título.

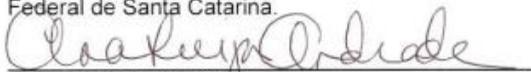
"O som ao redor: leituras, memória, ruína".

Laura Josani Andrade Correa

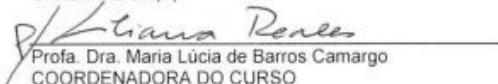
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTORA EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

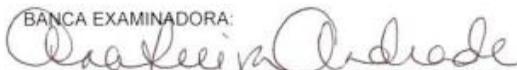


Profa. Dra. Ana Luiza Andrade  
ORIENTADOR(A)

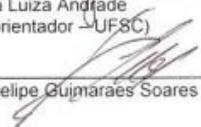


Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



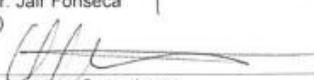
Profa. Dra. Ana Luiza Andrade  
(Presidente e orientador - UFSC)



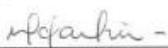
Prof. Dr. Luis Felipe Guimarães Soares  
(UFSC)



Prof. Dr. Jair Fonseca  
(UFSC)



Prof. Dr. Andrea Santurbano  
(UFSC)



Profa. Dra. Monica Fantin  
(MEN-UFSC)



Profa. Dra. Marta Martins  
(UDESC)



Profa. Dra. Maria Salete Borba  
(UNICENTRO)

## AGRADECIMENTOS

A realização desta tese não seria possível sem a colaboração de algumas pessoas. Agradeço à professora Doutora Ana Luiza Andrade pelas aulas enriquecedoras que me abriram o caminho para a literatura; pela orientação, generosidade, dedicação e disponibilidade, sem ressalvas, em colaborar com a confecção deste trabalho. À professora Doutora Monica Fantin pelas aulas esclarecedoras e por aceitar fazer parte da banca avaliadora. Ao professor Doutor Luiz Felipe Soares pela gentileza em colaborar com a lapidação deste trabalho e por aceitar o convite para participar da banca avaliadora. Às professoras Doutoras Marta Martins e Maria Salete, os professores Doutores Jair Tadeu Fonseca e Andrea Santurbano por aceitarem o convite para participar da banca avaliadora. Aos professores e servidores do programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, que colaboram direta e indiretamente para minha formação acadêmica. Ao meu orientador anterior, Yuji Gushiken, que trilhou comigo os caminhos da graduação e do mestrado. Ao meu marido, Robson, pela compreensão, apoio, companheirismo e paciência. Às minhas amigas Márcia, Daniele, Silvana e Lucienne, pela valiosa colaboração. À minha mãe, ao meu pai e aos meus irmãos, pelo carinho.

Agradeço-os, carinhosamente, um a um.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Grade em espiral. ....	29
Figura 2: Crianças na área de lazer do condomínio. ....	32
Figura 3: Retrato de Johannes Gump. ....	45
Figura 4: Frame do filme <i>Tempos modernos</i> . ....	50
Figura 5: Peça de metal. ....	51
Figura 6: João. ....	51
Figura 7: Através das grades I. ....	54
Figura 8: Através das grades II. ....	54
Figura 9: Sebastião Salgado - <i>Trabalhadores</i> . ....	58
Figura 10: Colisão entre carros no bairro vigiado. ....	66
Figura 11: Entre as grades. ....	67
Figura 12: De-gradação I. ....	69
Figura 13: De-gradação II. ....	69
Figura 14: De-gradação III. ....	69
Figura 15: <i>Enjaulado</i> I. ....	70
Figura 16: <i>Enjaulado</i> II. ....	70
Figura 17: Área urbana de Recife. ....	71
Figura 18: Área externa do prédio mostrado por João. ....	78
Figura 19: Sebastião Salgado – <i>Trabalhadores</i> . ....	81
Figura 20: João. ....	84
Figura 21: Papa Inocêncio, de Francis Bacon. ....	84
Figura 22: Liquidificador. ....	91
Figura 23: Aspirador. ....	92
Figura 24: Máquina de Lavar. ....	92
Figura 25: Santuário eletrônico. ....	94
Figura 26: Marcando o tempo. ....	95
Figura 27: Personagem Bia – atriz Maeve Jinkings. ....	97
Figura 28: Personagem Bia e seus filhos. ....	111
Figura 29: Foto <i>Happy Days</i> da Série fotográfica <i>Domestic Bliss</i> . ....	113
Figura 30: Máquina tipográfica. ....	130
Figura 31: Aspirador II. ....	136
Figura 32: Engenho Contendas, Município de Escadas – PE. ....	149
Figura 33: Solo rachado. ....	151
Figura 34: Casa grande do Engenho Contendas, Município de Escadas – PE. ....	154
Figura 35: Casa Grande do Engenho desativado Nova Conceição – PE. ....	155
Figura 36: Engenho desativado Nova Conceição – PE. ....	159
Figura 37: Engenho Gurjaú de Cima – PE. ....	160
Figura 38: Coruja. ....	162
Figura 39: Mariposas. ....	164
Figura 40: Canavial pernambucano. ....	168

Figura 41: Plantação de cana-de-açúcar.....	170
Figura 42: Paleta de cores da cana.....	171
Figura 43: Francisco, Sofia e João, casa do antigo engenho.....	172
Figura 44: Capa <i>Calunga</i> , Argentina.....	176
Figura 45: Calunga da artesã alagoana Dona Irinéia.....	177
Figura 46: Senhor Francisco e o segurança.....	180
Figura 47: Seguranças particulares durante a vigia noturna.....	181
Figura 48: Seguranças oferecendo os serviços de vigia.....	182
Figura 49: Tipos de açúcar.....	185
Figura 50: Obra do artista Plástico Waldomiro de Freitas Sant'Anna.....	192
Figura 51: Formas de purgação dos pães de açúcar.....	196
Figura 52: Escultura Torso do artista Vinicius Consales Rodrigues.....	199
Figura 53: <i>Cabeças de açúcar</i> .....	201

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	11
<b>ABSTRACT</b> .....	12
<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	13
Ficha Técnica: <i>O som ao redor</i> .....	15
Elenco .....	16
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	19
<b>CAPÍTULO 1 – A GRADE BENJAMINIANA E A ESPIRAL FREYRIANA</b> .....	28
Grade e espiral: literatura e geometria .....	29
O olhar dialético da montagem-grade.....	35
Imagens para além do retrato.....	41
Montagem-grade: fragmentos e choque.....	46
Montagem-grade: das fotografias ao cinema com a reprodutibilidade técnica.....	52
Registros da açúcarocracia.....	56
Do materialismo histórico à percepção em grade .....	61
Os retornos da violência em grade e espiral .....	65
A grade como a violência materializada.....	68
O encontro da montagem-grade e da narrativa-espiral com as paisagens des-montáveis.....	71
A narrativa-espiral freyriana.....	73

**CAPÍTULO 2 – RELAÇÕES RESIDUAIS DA CASA GRANDE  
NO SUBÚRBIO DE RECIFE.....86**

Bia: a dona de casa.....	88
O curta-metragem como um ensaio .....	89
Bia em Eletrodoméstica .....	92
Colorindo com mel a rotina doméstica .....	96
Um contexto sonoro para Bia.....	102
Entre o ronco e o latido .....	105
Objetificação e ritualidades.....	106
Maquinização do cotidiano .....	109
A organização do espaço doméstico .....	110
Tentando preencher o vazio? .....	116
A invenção na intimidade do lar .....	121
Os modos kafkianos de Bia.....	123
Contato erótico maquinizado: um “erotismo” que nem Freud explica .....	125
A rotina virando fumaça .....	135
As cicatrizes do patriarcado na sexualidade feminina.....	139

**CAPÍTULO 3 – ENTRE A DECADÊNCIA DO BARRO, A  
TÉCNICA DO METAL E OS RESÍDUOS DO  
AÇÚCAR.....147**

Conexões textuais: fílmica e literária.....	148
As ruínas do engenho, <i>Surrão</i> e <i>Santa Fé</i> .....	149
O desfazimento enquanto potência .....	152
Intertextualidades: <i>O som ao redor</i> , <i>O fiel e a pedra</i> e <i>Fogo morto</i>	156
Sentindo ao redor: a paisagem sonora do engenho .....	160
Imagem enquanto som: o “pio da coruja” e as mariposas.....	161

Fruindo o engenho sinestesticamente .....	166
A cor da cana .....	167
Francisco: o senhor de engenho.....	171
A memória .....	172
O barro.....	174
A vingança.....	178
Gesto antigo e o gesto novo.....	184
Os resíduos da civilização do açúcar .....	188
Entre o barro e o metal.....	192
<b>CONSIDERAÇÕES .....</b>	<b>202</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>206</b>

## RESUMO

O objetivo da tese é propor modos de leitura para o filme *O som ao redor*. A análise é realizada a partir das noções de arquivo, tempo e imagem, formando uma teia literária de suporte para pensar a complexidade do filme. Para lançar hipóteses de leitura e interpretação para o filme mapeamos textos filosóficos, sociológicos e poéticos, que se conectam para pensar as relações residuais da casa grande no subúrbio de Recife. Forma-se uma teia de apoio teórico-crítica para pensar a complexidade do filme do qual se seleciona personagens-chave (Bia e Francisco) e figuras imagéticas recorrentes (a grade e a espiral) para nos auxiliar a perceber as passagens e as discontinuidades nos gestos (do antigo ao novo, da manufatura ao industrial) dos tempos (do arcaico ao atual) e dos contextos (regional ao global, das cenas enquadradas às contínuas). No filme estudado, a narrativa se desenvolve pela conexão espiralada dos fatos, assim, percebemos as idas e vindas do tempo, trazendo as transformações na passagem passado/presente na memória de uma açucarocracia, cujo impacto se sente nos dias de hoje.

Palavras-chave: memória; ruína; tempo; açúcar; resíduo

## **ABSTRACT**

The objective of this thesis is to propose modes of reading the film *O Som ao Redor*. The analysis is made having in mind the notions of archive, time and image, in order to form a literary net which allows us to think about the complexity of this film. In order to interpret it we map some philosophical, some sociological and some poetic texts which interconnect so that it is possible to notice the residual relations between the Masters and the Slaves in the suburbs of Recife. A network of both critical and theoretical support is then created to think the film's complex editing. Key-characters (Bia and Francisco) and imagetical figures which are recurrent, respectively, the square and the spiral, help us to perceive the passages and the discontinuities in gestures (from the old one to the new, from manufacture to industrial) difference in times (from the archaic to the present) and contexts (regional/global, square scenes do continuous). In this film, narrative develops itself by the spiraled connections of facts, and thus we can perceive the tos and fros in time, bringing transformations in the bygones of a sugar-cane aristocracy whose impacts are felt today.

Keywords: memory, ruin, time, sugarcane, residue

## APRESENTAÇÃO

Como doutoranda do Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, linha de pesquisa “Arquivo, tempo e imagem” acredito que devemos registrar, arquivar, e também, disponibilizar a trajetória percorrida para chegar a determinado destino, qual seja a escrita dessa tese que ora apresento: “*O SOM AO REDOR: LEITURAS, MEMÓRIA E RUÍNA*”.

Portanto, cabe destacar alguns pontos: sou Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Radialismo, e mestre em Cultura Contemporânea, ambos estudos realizados na Universidade Federal de Mato Grosso. Após esse período de experiência com a comunicação e a cultura resolvi enfrentar o risco de passar para essa área mais abrangente que é a literatura. Assim, enquanto recém-egressa da área de Comunicação, no início do doutorado, em 2012, a tese teria um enfoque de evidenciar o videoclipe como uma ferramenta didático-literária que permitisse conexões com textos teóricos e poéticos. Como resultado do esforço para construir o objeto teórico produzi três artigos para disciplinas do doutorado: “Contaminações: literatura e videoclipe”; “Sinestesia e poética do limite em *água viva*” e “O videoclipe como instrumento da mídia-educação”. Além disso, destaco minhas participações em seminários apresentando o desenvolvimento do projeto, e ainda, o estágio na disciplina Comunicação e Educação da 7ª Fase do curso de Pedagogia.

Já em 2013, optamos por uma construção mais poética e literária da tese, abandonando a experiência didática. Desse modo, as pesquisas anteriores foram deixadas de lado e a escrita tomou outro rumo: o videoclipe seria investigado pelos fios multidisciplinares de Benjamin nas áreas comuns entre filosofia, poética e história. Nessa nova empreitada foi produzido o artigo “Memória e ruína: videoclipe *Segue o seco*” apresentado no Congresso Internacional de Letras, Artes e Cultura, em São João Del Rei, MG. Entretanto, ao final de 2013, após quase sete anos, cheguei a um impasse com o tema, não podia mais continuar com o videoclipe.

O ano de 2014 foi um grande recomeço. Depois de muito refletir, partimos do zero com a análise literária do filme *O som ao redor*. A partir de então, a proposição seria uma leitura benjaminiana desse filme que trata do cotidiano e da história da cidade do Recife, das pessoas marcadas pelas cicatrizes do patriarcado e da açucarocracia pernambucanas, uma época marcante no Brasil de modo geral. Como

recomeço, elaborei um artigo para a Semana de Letras, no qual relacionei o filme com as escritas de Osman Lins e José Lins do Rego. Durante os processos de escrita, com o passar do tempo, percebemos a necessidade de realizar uma leitura multidisciplinar norteada pelas leituras de Walter Benjamin, mas que deveria ser acompanhada pelo olhar, também múltiplo, entretanto, regional/global de Gilberto Freyre que nos guia por este Pernambuco do passado que está no presente.

Assim, tendo em vista que a leitura proposta na tese foi feita neste momento de passagem da área da Comunicação à Literatura, talvez eu tenha visto alguma semelhança na trajetória trilhada pelo diretor do filme Kleber Mendonça Filho que trabalha entre as áreas da Comunicação, Literatura e Cinema... Desse modo, é preciso também falar um pouco sobre a trajetória dele, que nasceu no Recife em 1968, cursou jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco, e que hoje é diretor, produtor, roteirista, crítico de cinema. Além disso, é curador dos cinemas da Fundação Joaquim Nabuco. Escreveu para o Jornal do Commercio de Recife, Revistas Continente, Revista Cinética, jornal Folha de S.Paulo e em seu site CinemaScópio.

O propósito desta tese é evidenciar *O som ao redor* como uma ficção que motiva intertextualidades. Desse modo, mesmo que a filmografia de Kleber Mendonça Filho não seja nosso objeto de estudo, optamos por estabelecer um diálogo, ao modo de uma conexão textual, com outras produções desse diretor em trechos e notas. Esse registro faz parte de nosso trabalho para apontar os traços da memória.

**FICHA TÉCNICA: *O SOM AO REDOR***

**DIRETOR:** Kleber Mendonça Filho

**ROTEIRO:** Kleber Mendonça Filho

**PRODUÇÃO:** Emilie Lesclaux

**EQUIPE TÉCNICA**

**Diretor de fotografia:** Fabricio Tadeu

**Diretor de fotografia:** Pedro Sotero

**Montadores:** Kleber Mendonça Filho e João Maria

**Diretor de Arte:** Juliano Dornelles

**Diretor de elenco:** Daniel Aragão

**1º Assistente de direção:** Clara Linhart

**Cameraman:** Pedro Sotero

**Cameraman:** Fabricio Tadeu

**Desenho de som:** Kleber Mendonça Filho e Pablo Lamar

**Produtor de elenco:** Daniel Aragão

**Preparador de elenco:** Leonardo Lacca

**Produção:** CinemaScópio

**Distribuidor brasileiro:** Vitrine Filmes

## **ELENCO**

**Irandhir Santos**

Personagem: Clodoaldo

**Gustavo Jahn**

Personagem: João

**Maeve Jinkings**

Personagem: Bia

**Waldemar José Solha**

Personagem: Francisco

**Irma Brown**

Personagem: Sofia

**Mauricéia Conceição**

Personagem: Maria

**Sebastião Formiga**

Personagem: Claudio

**Clébia Souza**

Personagem: Luciene

**Lula Terra**

Personagem: Anco

## PREMIAÇÕES<sup>1</sup>

- 36ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo: Melhor Filme, 2012
- Prêmio Itamaraty: Melhor Filme, 2012
- Festival do Rio: Melhor Filme, 2012
- Festival de Gramado: Melhor Filme; Melhor Som e Filme da Crítica, 2012
- International Film Festival Rotterdam: Crítica, 2012
- Festival de Cinema da Polônia: Melhor Filme, 2012
- Copenhagen International Film Festival: Melhor Filme, 2012
- BFI London Film Festival: Sutherland Award, 2012
- Festival de Cinema da Sérvia: Melhor Filme, 2012
- 3º Prêmio Cinema Tropical: Melhor Filme, 2013
- Associação de Críticos de Toronto: Melhor Filme, 2013
- 40º Festival Sesc Melhores Filmes: Melhor Filme, 2014

---

<sup>1</sup> Estabelecemos como critério para fazer essa lista das premiações a categoria “Melhor Filme”, entretanto, o filme também foi vitorioso em outras categorias desses mesmos festivais. Informações disponíveis em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/04/03/o-som-ao-redor-leva-sete-estatuetas-no-premio-de-melhores-do-ano-do-sesc.htm>

## FILMOGRAFIA DE KLEBER MENDONÇA FILHO:

- Longa-metragem: Aquarius de 2016
- Curta-metragem: A Copa do Mundo no Recife de 2015
- Longa-metragem: O Som ao Redor de 2012
- Curta-metragem: Recife Frio de 2009
- Documentário: Crítico de 2008<sup>2</sup>
- Curta-metragem: Noite de Sexta, Manhã de Sábado de 2006
- Curta-metragem: Eletrodoméstica de 2005
- Curta-metragem: Vinil Verde de 2004
- Curta-metragem: A Menina do Algodão de 2002
- Média-metragem: Enjaulado de 1997

---

<sup>2</sup> Documentário no qual Kleber Mendonça Filho entrevistou cineastas e críticos que passavam pelos festivais cinematográficos de premiação. Nessa produção são investigadas as relações entre críticos, cineastas e público, abarcando os envolvidos com esse bem cultural que é o cinema nas esferas de produção, circulação e recepção. A busca por relatos e memórias dá ao documentário um tom de investigação benjaminiano.

## INTRODUÇÃO

O texto apresentado a seguir tem como objeto de estudo o filme *O som ao redor*. A hipótese da tese, indicada de acordo com as intertextualidades literárias do filme, busca evidenciar o contexto trazido pela poética da cana de açúcar ao estabelecer relações literárias, conectando a leitura do filme a seu contexto cultural e partindo dos elementos dessa ficção, tais como fragmentos do roteiro e edição. O objetivo geral é analisar o filme no panorama da modernidade ao examinar sua memória cultural.

Refletindo sobre os limiares da análise literária observamos que, para tratar da complexidade dessa obra em sua construção narrativa, seria necessário buscar uma leitura calcada na percepção sensorial. Nesse caso, parece que a análise profunda poderia ceder espaço para o pensamento germinado na leitura dialética de imagens. Lançamos um olhar literário sem a pretensão de desvendar o filme por inteiro, mas através de alguns recortes, com a proposta de criar correlações como hipóteses de interpretação para o filme. A ideia é evidenciar a potência ativadora de questionamentos que acreditamos compor o filme. Assim, com a finalidade de manter essa proposta de referencial teórico benjaminiano, em especial o texto no qual ele trata da reprodutibilidade técnica, optamos por salientar alguns trechos específicos do filme para que as conexões literárias com obras poéticas saltem no texto ao trazerem a tradição da cultura açucareira na passagem de um tempo arcaico à modernidade, de uma sociedade rural a uma urbana, de um contexto agrário a um industrial. Desse modo, a análise literária de *O som ao redor* pode chegar a ser aquela que desperta novas leituras, que convoca textos literários e imagéticos. Ela pode ser o fio condutor a uma constelação de sentidos.

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sistema de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante

tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens. O cinema revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética (BENJAMIN, 1994: p.194).

O filme de Kleber Mendonça se apresenta de um modo fragmentário, com a leitura voltada para a percepção sensorial, o método que utilizamos para essa análise literária baseia-se nas intertextualidades, nas contaminações e nas desconstruções textuais. Pensamento que converge com o entendimento de Vanoye e Galiot-Lété: para interpretar um filme é preciso impor limites a ele, desconstruí-lo e reconstruí-lo. É preciso buscar entre os fragmentos, os atravessamentos e os deslocamentos. É preciso perceber o despedaçar, o descosturar, os movimentos de cisão: desunir, extrair, separar. Após esse entendimento que parte da fragmentação, cabe buscar o entendimento a partir da totalidade do filme. As pesquisadoras apontam que devemos partir do texto fílmico como um conjunto de cenas, depois para a desconstrução e por fim, chegar à análise com a obtenção de um conjunto que se apresenta diferente do próprio filme (VANOYE & GALIOT-LÉTÉ, 2002: p. 15).

Salientamos que aquilo que nos importa é o esgarçamento dessa ficção para extrair dela aquilo que acreditamos ser a proposta: fazer pensar, trazer questões. Portanto, para fazer uma leitura que contemple a complexidade desse filme é preciso perceber o demorar das palavras, e seus efeitos, para dar espaço ao pensamento. É preciso lapidar e refazer para formar um entendimento sobre as nuances que nos chegam por esse filme. Destacamos a fruição como modo de olhar, de contemplar e de sentir esse texto fílmico. Para tanto, pensamos a fruição como coexistência de linguagens que labutam lado a lado. Roland Barthes descreve essa capacidade, ou ainda, essa possibilidade interpretativa:

Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (BARTHES, 2010: p. 09).

Para evidenciar o transbordamento da análise norteada pela fruição, em certa medida, podemos fazer algumas apropriações, dentre elas tratar o filme como um discurso, um texto:

O brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas (BARTHES, 2010: p. 20).

Para realizar essa análise, a tarefa de ler deve ser realizada levando em conta que se trata de um filme carregado de potências e proliferações de sentidos. Assim, podemos ser guiados pela seguinte proposição de Roland Barthes sobre o ato de ir ao cinema:

(...) Mas há outra maneira de ir ao cinema (diferente de ir armado com o discurso da contra-ideologia); deixando-se fascinar duas vezes, pela imagem e pelo o que está em torno, como se eu tivesse dois corpos ao mesmo tempo: um corpo narcísico que olha, perdido no espelho próximo, e um corpo perverso, pronto para fetichizar não a imagem, mas precisamente o que a excede: a textura do som, a sala, a escuridão, a massa escura dos outros corpos, os raios da luz, a entrada, a saída, em resumo, para distanciar-me, “decolar”, complico uma “relação” por uma situação (BARTHES, 2004: p. 432-433).

Além de fruir o filme como quem sorve um texto, é necessário o entendimento de que ele não tem um mapa. O filme tem uma narrativa esparsa e descentralizada, algo que nos lança numa busca sem uma estrada pré-definida. Assim, a noção de rizoma<sup>3</sup> será nossa guia para

---

<sup>3</sup> O conceito de rizoma está explicitado em: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 1995.

enfrentar a narrativa fragmentada de *O som ao redor*. Para Deleuze e Guattari o rizoma conecta um ponto qualquer a outro ponto qualquer, ele não se deixa reconduzir. Não é feito de unidades, mas de dimensões ou direções moveáveis. Ele não tem começo nem fim, tem meio pelo qual cresce e transborda. O rizoma é feito de linhas de segmentaridade, de estratificação, de fuga ou desterritorialização. Ele é um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com linhas de fuga. Para finalizar, eles afirmam que o rizoma está em relação com todos os tipos de devires: sexual, animal, vegetal, mundo, política, livro, coisas da natureza e do artifício (DELEUZE; GUATTARI, 1995: p. 32-33). Desse modo pretendemos esgarçar os sentidos dos sons e das imagens para entender o filme partindo da leitura deleuziana para deambular por entre cenas de um cotidiano comum e de imagens dialéticas de significado múltiplo e profundo.

A proposição é revelar a potência literária do filme estudado como um despertar para a história, a poética e a política na cidade do Recife, elementos trazidos pelas idas e vindas do tempo, da memória, do resíduo e da ruína. Nosso método de análise passa por evidenciar o filme *O som ao redor* como um detonador de possibilidades para leituras intertextuais. Tratar o filme como constelação, mônada, leque, mosaico, caleidoscópio, rizoma. Propomos pensar o filme como um mote para um estudo literário guiado pelas escritas de Walter Benjamin e Gilberto Freyre, com um referencial teórico que abarca questões globais e regionais. Buscando a reflexão e o pensamento crítico, destacamos o filme como benjaminiano na medida em que nos utilizamos de uma noção de tempo que traz o retorno do passado no presente<sup>4</sup>. Mas, principalmente, atentando aos modos de percepção possíveis com a reproduzibilidade técnica que são fundamentais para esse entendimento.

Esse exercício literário, de tom ensaístico, está ancorado na elaboração e na compreensão vindos de uma noção de memória que registra e anota a partir dos resíduos e das ruínas. Buscamos representar esses elementos que trazem o passado para o presente (resíduos e ruínas) no modo de apresentação das imagens inseridas no texto: elas são reveladas com a falta de bordas, ou seja, sem as delimitações entre a imagem e a página em branco. Usamos esse recurso para dar a ideia de

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Primeira versão. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994. Prefácio a esta edição de Jeanne Marie Gagnebin.

que a imagem está quase se desfazendo nas extremidades para evidenciar as noções contrastantes, mas ao mesmo tempo, complementares: memória/esquecimento e presença/ausência.

A tese é composta por três capítulos que estruturam nossa proposta de uma análise literária do filme *O som ao redor*: 1) A grade benjaminiana e a espiral freyriana; 2) Relações residuais da casa grande no subúrbio de Recife e 3) Entre a decadência do barro, a técnica do metal e os resíduos do açúcar.

No primeiro capítulo, temos um tecido teórico que entrecruza desenhos em grade e espiral utilizados para analisar intertextualmente *O som ao redor*. Essa ilustração calcada nas formas simétricas é um método para organizar o entendimento sobre este filme que carrega tanta multiplicidade. Portanto, torna-se primordial um enfoque que acomode tantas possibilidades como os olhares multidisciplinares trazidos pelas escritas de Walter Benjamin e Gilberto Freyre. O pensamento teórico de Walter Benjamin nos serviria de apoio estrutural para pensar a montagem de imagens pautada pela nova percepção possível com a leitura teórica sobre a reprodutibilidade. A filosofia benjaminiana atua como estrutura geral norteadora para o entendimento que construímos a partir de nossa leitura do filme. A grade, como o próprio desenho geométrico sugere, é uma estrutura fixa que vai funcionar para pensar a montagem no que se refere ao sequenciamento de cenas. No filme estudado, a montagem ou a junção de cenas não está pautada pela linearidade. Ela está realizada pelo avesso da junção, ela é realizada pela desconexão das cenas ou descontinuidade das ações. A montagem-grade é feita por choques como se cada cruzamento das linhas da grade fosse, ao mesmo tempo, esse choque que mantém a tensão durante o filme. Em nossa leitura, Gilberto Freyre seria um norteador da pesquisa no sentido de buscar o contexto cultural complexo e específico recifense: portanto, ele move a espiral do conhecimento que nos guia por entre os caminhos e descaminhos da cana. O pensamento gilbertiano atua como aquele que dá o chão do Recife canavieiro como uma base que se abre em leque: os desdobramentos históricos, socioculturais, econômicos e políticos da passagem do engenho à usina e das cicatrizes da escravidão ainda presentes no cotidiano das grandes cidades. Ele é a espiral regional que vai indicar os traços culturais do Nordeste brasileiro na narrativa do filme e na interação dos personagens. A espiral funciona como a condutora da narrativa, uma vez que o desenrolar das ações não se dá com acontecimentos em sequência. Em *O som ao redor*, a narrativa é entrecortada e a continuidade dos fatos não acontece de modo sucessivo,

e nem tampouco aleatório. Há pontos de fuga em que as ações se bifurcam dando lugar a outras. A narrativa se desenvolve pela conexão espiralada dos fatos. Assim, a espiral da narrativa é o tempo agindo de variados modos, intensidades e velocidades. Ela prende o espectador, traz o passado para o presente, e mostra as atualizações e transformações ocorridas na passagem do tempo.

Já no segundo capítulo, vamos pensar as relações residuais da ‘casa grande’ no subúrbio de Recife. Em especial, trataremos da personagem Bia, a dona de casa. É a primeira personagem que aparece no filme e seu comportamento é guiado, até certo ponto, pela estrutura patriarcal. Ela e sua família vivem no subúrbio de Recife. Uma vez que a proposta é trazer do texto fílmico referências para leituras e conexões, trouxemos alguns escritores para tratar de temas que estão contemplados ou são convocados, de alguma maneira, na narrativa do filme, mas apontamos os autores aos poucos, de acordo com os temas. Para ver Bia é preciso estar atraído pelos escritos de Benjamin quando ele se refere à imagem. É preciso dilatar os sentidos e pensar no cinema como estar para além da representação. É também necessário apontar o fato de que essa personagem foi “ensaiada” no curta-metragem *Eletrodoméstica* (2005), nesse caso representada pela atriz Magdale Alves e então, no longa-metragem, *O som ao redor* (2012), quem fez o papel de Bia foi Maeve Jinkings. Portanto, somos apresentados à Bia de *Eletrodoméstica* com a carga maquínica já impressa nas imagens. Enquanto a Bia de *O som ao redor*, nos dá a possibilidade de unir a poética de Manoel de Barros a algumas analogias sinestésicas de Clarice Lispector. Partimos para examinar a sinestesia sonora da personagem comparando a letra de *Musiquinha*, composição de Pedro da Silva Martins, da banda portuguesa Deolinda, ao comportamento da dona de casa. Em seguida, pensamos a inquietação de Bia ao lidar com o ronco do marido e os latidos do cachorro da vizinhança. E dessa abordagem sonora partimos para um tom sociológico a fim de observar a realidade familiar preenchida pela objetificação, ritualidades e tédio. A monotonia empurra a personagem para uma maquinização do cotidiano que pensamos com Felix Guattari. E justamente, a maquinização da rotina dessa dona de casa nos induz à organização do espaço doméstico que verificamos com Susan Buck-Morss no contexto da industrialização do pós-guerra. A organização da rotina dessa família do subúrbio recifense está amparada no consumo de eletrônicos e eletrodomésticos que se mostra como um mecanismo de fuga para Bia. Uma reação ao tédio que pode ser lida como resistência. É aquilo que Michel Certeau nomeia “invenção do

cotidiano” quando a dona de casa dá novas funções aos eletrodomésticos. Ela resiste às regras das tarefas domésticas. É aquele animal que não se deixa aprisionar, o “devir animal” de Kafka. Agindo com a liberdade que têm os animais, ao não cumprir regras sociais, ela se masturba de modo criativo com a lavadora de roupas, semelhante à situação que pode ser observada no conto de Gilberto Freyre: *O mistério do Doutor Engenheiro*. Outra rota de fuga para Bia é fumar maconha, este texto ganha força com a leitura de Susan Buck-Morss, em *Estética e anestésica*, que trata a anestesia como uma inundação dos sentidos. A autora faz comparações sobre os usos de entorpecentes e anestésicos. Fechamos o capítulo tratando das cicatrizes do patriarcado na sexualidade da mulher, traçamos esse percurso com os textos de Michel Foucault, *História da sexualidade* e Gilberto Freyre, *Sobrados e mucambos*.

No terceiro capítulo, analisamos o retorno do passado dos engenhos no cotidiano dos moradores dos arredores da praia Boa Viagem, em Recife. Para isso, investigamos mais de perto o personagem Francisco, um senhor de engenho refuncionalizado na experiência urbana, um senhor cuja função antiga ressurgiu na cidade. Apesar de bem adaptado à vida na metrópole, Francisco carrega a autoridade do coronel de engenho, ele age como se dominasse o bairro suburbano de Recife. Outros personagens que interagem com Francisco, são os vigias do bairro, a relação entre eles está cheia de tensão, temos na trama uma história de vingança. Para pensar esse personagem ativamos uma percepção do engenho em sua virtuosidade sensorial através de analogias sinestésicas. Nesse texto, trazemos à tona aquilo que está “ao redor” do filme e vai ser considerado como o seu contexto: o ciclo açucareiro em Pernambuco. A dimensão literária do açúcar nos aponta para um modo de leitura atravessado pela diversidade poética, então, elegemos autores que evidenciam os resíduos históricos da cana que vieram a propósito. Realizamos leituras intertextuais do filme, conectando-o às obras literárias sobre o fim do ciclo da cana. Essas obras são observadas justamente no contraste entre os gestos antigo e novo: no gesto antigo, do barro, referente ao trabalho manual representado pela prensa no engenho. Já o gesto novo, do metal, é representado pela técnica industrial das máquinas na usina. Assim, buscamos as conexões textuais literatura e cinema diante das referências do gesto, da memória e da ruína. A construção teórica realizada para a análise literária desse antigo senhor de engenho e seu contexto social parte das concepções de Walter Benjamin e de suas leituras a partir de

Susan Buck-Morss. A decadência de Francisco se torna visível ao pensarmos os temas recorrentes do engenho irradiador de modos e modas, de gestos que partem da cana e chegam até o barro, indicando-nos as contaminações entre o filme *O som ao redor* e as obras que marcam o ciclo açucareiro: *Nordeste*, de Gilberto Freyre; *O fiel e a pedra*, de Osman Lins e *Fogo morto*, de José Lins do Rego (dentre muitos outros). Para entender esse personagem, além do ciclo da cana de açúcar, é preciso examinar os resíduos do barro que nos falam da ascensão e decadência dos engenhos. Revolvemos o barro com o olhar do arqueólogo nas obras *Nordeste*, de Gilberto Freyre e *Calunga*, de Jorge de Lima. Procuramos a memória nos registros da cana, do barro e da lama em *Massapê*, texto de Manuel de Maria Araújo e em três poemas de João Cabral de Melo Neto: *A voz da cana*, *Psicanálise do açúcar* e *Paisagem do Capibaribe*. Através desses textos realizamos uma ampla conexão com o filme pesquisado que resultou numa via de textualidades que trouxe um adensamento revelando melhor a complexidade do filme *O som ao redor*.

O filme proporciona conexões entre pensamento, som e imagem. O filme não tem personagem principal, assim como não tem centro. Algo que parece ser revelado, dentre outras coisas, na segunda parte do título: “ao redor”. Ele tem uma abordagem complexa que envolve aspectos antropológicos, sociais, econômicos e culturais de Pernambuco com a cidade de Recife, em especial. Nessa situação, parece mais adequado pensar seus desdobramentos socioculturais como os caminhos que nos levaram às ações dos personagens. Com desdobramentos fazemos referência às dobras e às constelações expostas, ou interpostas, na estruturação do roteiro e na composição dos personagens; tarefas realizadas no intenso panorama passado/presente que ganha visualidade e sonoridade por outros caminhos: os da memória. A elaboração dos personagens, ancorada na longa carreira de crítico de cinema do diretor do filme, Kleber Mendonça Filho, trouxe uma amplitude de percepção, conhecimentos e sensibilidades para a confecção do roteiro.

Existem filmes que tratam de amenidades. Mas este que é tratado aqui é uma ficção que provoca questionamentos, gera debate e motiva críticas. Parece ser uma opção ao cinema comercial do riso fácil. Não que a comédia não seja necessária até como bálsamo para tempos difíceis, mas a comédia produzida e distribuída pelas empresas de mídia dominantes do país não proporciona uma experiência cultural como uma invenção de mundo que se amplie ou que possa indicar um despertar de

um sono capitalista de consumo<sup>5</sup>. Um filme como esse que debatemos faz pensar em temas de difícil discussão como a violência urbana e os resquícios da escravidão no Brasil. Ele não tem final feliz, não tem mocinha nem mocinho que terminam juntos para sempre. Os temas do filme estabelecem amplas conexões entre os termos conhecidos como o espaço urbano, o cotidiano, a especulação imobiliária, o colonialismo, o coronelismo, o individualismo, a situação da mulher hoje, as relações humanas e sociais, em Recife, na atualidade. É um filme político, discursivo, artístico, denso. É para pensar, fruir, ruminar. Uma ficção que aborda o cotidiano ao modo de uma crônica. Ele mostra um ritmo próprio e um sotaque local para falar de problemas globais. Essa densidade impregnada no filme parece indicar que o diretor propõe ao espectador/leitor um esforço crítico para enxergar a potência e os devires de significação, que se abrem, a partir de cada personagem, cena por cena. De certa maneira, temos a sensação de que ele convida o espectador a sentir, pensar, analisar, romper, desdobrar e ruminar os pequenos gestos cotidianos dos personagens, algo que provoca questionamentos com relação aos aspectos culturais enraizados na sociedade classe média burguesa recifense, brasileira e global, que volta a ser contemplada de outros modos através da memória de origens açucarocráticas.

---

<sup>5</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West. Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massa na União Soviética e nos Estados Unidos*. No prelo 2017.

## **CAPÍTULO 1 – A GRADE BENJAMINIANA E A ESPIRAL FREYRIANA**

**Grade e espiral: literatura e geometria**

**O olhar dialético da montagem-grade**

**Imagens para além do retrato**

**Montagem-grade: fragmentos e choque**

**Da fotografia ao cinema com a reprodutibilidade técnica**

**Registros da açúcarocracia**

**Do materialismo histórico à percepção em grade**

**Os retornos da violência em grade e espiral**

**A grade como a violência materializada**

**O encontro da montagem-grade e da narrativa-espiral com as paisagens des-montáveis**

**A narrativa-espiral freyriana**

## Grade e espiral: literatura e geometria

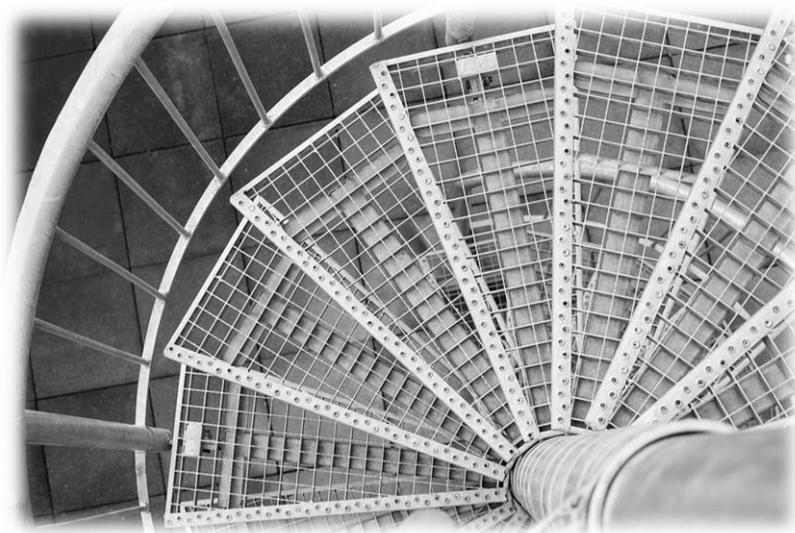


Figura 1: Grade em espiral.

Disponível em: <https://pixabay.com/pt/escada-em-espiral-escadas-ferro-a%C3%A7o-674432/>

Como apontamos no início deste ensaio, com esse estudo que fazemos de *O som ao redor*, propomos testar os limites da crítica ao texto fílmico buscando maneiras de realizar leituras calcadas no ambiente literário, extrapolar a análise e propor um diálogo filme/texto. A imagem acima seria uma espécie de explicação visual para essa articulação teórica entre a grade benjaminiana e a espiral freyriana. Se Walter Benjamin nos aponta que ler é perceber, propomos desencadear um processo de leitura fazendo da percepção um modo de gerar leituras diversificadas que se conectam. O filme nos conduziria, através de suas imagens, a uma constelação literária do ciclo do açúcar. Buscamos o entendimento dos arredores literários e culturais tendo neste filme uma obra nuclear que suscita o debate. Apontamos a interdisciplinaridade como uma interação entre as diversas áreas do conhecimento direcionadas ao estudo da interpretação da cultura. Assim, partimos para um entendimento ampliado da literatura em suas dimensões poética, política e histórica. Passamos a deambular pelos diferentes modos

teóricos de pensar o filme mediado pelas noções de arquivo, tempo e imagem. Com a noção de arquivo nos referimos ao registro e à memória. O tempo nos faz pensar sobre as passagens de um passado escravocrata de trabalhos manuais no engenho ao presente de trabalho assalariado e maquinizado nas usinas. Já a imagem funciona para impulsionar nosso debate uma vez que é através dela que aguçamos a percepção e partimos para as demais análises.

Com a finalidade de ressaltar o intertexto literário a partir da obra cinematográfica *O som ao redor*, os desenhos geométricos da grade<sup>6</sup>, assim como da espiral<sup>7</sup>, nos servem também como arquitetura a partir da qual se pode construir ou, para precisar melhor, desconstruir e reconstruir, um entendimento para atender a essa proposta. Para nosso estudo, a grade e a espiral podem ser pensadas como antagonistas complementares, num jogo de aproximações e equivalências que nos permitirá compreender contrapontos geométricos norteadores da nossa análise literária. Parte-se assim, de um pensamento voltado para o antagonismo dessas figuras, como o de Marta Martins ao analisar a obra

---

<sup>6</sup> Nosso referencial teórico para a montagem-grade é Walter Benjamin, entretanto, quando nos referimos à grade recorremos a Rosalind Krauss em seu texto *El inconsciente óptico*, ela realiza um estudo sobre a grade tomando como referência as artes plásticas. Investiga a filosofia e a fisiologia do olhar diante dessa estrutura geométrica rígida. Para isso, traça um percurso histórico do uso da grade como expressão do modernismo, contrapondo essa forma dura às formas maleáveis da natureza.

<sup>7</sup> Do mesmo modo, a referência cultural para a narrativa-espiral é Gilberto Freyre, um escritor e também jornalista em suas tendências barrocas, mas quando nos referimos à espiral visualizamos a experimentação literário-geométrica de Osman Lins, em *Avalovara*: ao desenvolver a prosa em espiral dentro do quadrado essa construção imagética nos serve de analogia para pensar *O som ao redor*. Passamos a uma sequência de trechos da análise de Ana Luiza Andrade sobre a espiral em *Osman Lins: crítica e criação*. ANDRADE, 2014: p. 195-198: “Nesta linha narrativa há um entrelaçamento entre a parábola de onde se origina a configuração estrutural romanesca assinalada e a postura crítica e criativa”; “Desta parábola antiga sobressai o entrelaçamento da estrutura romanesca ao paralelismo das relações que se repetem e se renovam”; “esta parábola identifica-se à configuração romanesca da espiral sobreposta ao quadrado no diálogo crítico entre a escravização da mente e sua libertação através da criação”; “O duplo significado da frase palíndroma (...) simboliza a fertilidade agrícola da natureza cósmica que se transfere a criação literária”.

do artista plástico Tunga: “a espiral seria o Outro da grade” (2005: p.252). Buscando inspiração nesta relação em contraponto entre a grade e a espiral, seu funcionamento partiria de:

Formulações de um passado ao mesmo tempo próximo e distante e que muitas vezes se encontra sequestrado dentro de linhas específicas da discursividade, tanto em relação ao que consideramos como moderno, como em relação à arte e ao pensamento de nossos dias (MARTINS, 2005: p.06).

No entanto, estas figuras geométricas não nos chegam gratuitamente, mas aos poucos, no demorar das palavras e na contemplação das imagens de Kleber Mendonça. Vamos saboreando o filme na pauta do arquivo e do tempo e só então terá sido possível chegar a elas. O início do filme vai passar a impressão de que ele vai tratar do passado, revolver memórias e trazer lembranças. As imagens fotográficas mostram aqueles arredores de um Recife ainda do tempo da escravidão, mais precisamente focalizam um fim de ciclo canavieiro das origens agrárias que tinham a entrada das terras sinalizadas com porteiras e as atividades manuais na lida com o barro, a renda e o engenho de cana. A exibição do arquivo fotográfico interrompe-se abruptamente e o filme continua dando um salto para a modernidade com um plano-sequência das crianças brincando nas áreas comuns do prédio. Essa quebra da narração que passa das fotografias para um movimento frenético ilustra o contraponto que engendramos a partir da grade e da espiral. Esse encadeamento de cenas tão distintas, as fotografias antigas em cenas de arquivo e a brincadeira das crianças, que saltam respectivamente do passado ao presente, já indicam o caráter dinâmico do filme. As crianças patinam e pedalam por entre as vagas dos carros e os pilares da garagem. Depois dessa intensa movimentação, elas vão em direção à quadra de esportes do condomínio.

No plano-sequência das brincadeiras, Mendonça torna evidente o tom que vai prevalecer em *O som ao redor*, as atualizações do passado no presente, as características dos engenhos que permanecem ou que foram atualizadas, que sugerimos aqui serem percebidas com o apoio das figuras da grade e da espiral. “Não há atualidade sem consciência da dimensão histórica no presente” (BARRENTO, 2013: p.87). O momento lúdico das crianças na área de lazer de um condomínio suburbano, em

Recife, desenha o movimento da cena. O diretor, então, nos indica sugestões em contraponto dos movimentos do círculo (a espiral) com os enquadramentos das cenas e os engradados (o quadrado): o círculo sendo evidenciado pelas atividades infantis de recreação - o girar das rodas dos patins, dos pneus das bicicletas, dos bambolês, as bolas. Os quadrados aparecem nas figuras geométricas da garagem com as vagas para os carros, as colunas de sustentação, os ladrilhos nas paredes, o revestimento do piso, a quadra de esportes com as demarcações de limites e as telas de proteção. Entretanto, analisando um pouco mais, percebemos que as figuras da geometria plana, o círculo e o quadrado, poderiam ser limitadoras ou, talvez, não alcançar a complexidade que Mendonça imprime nesse filme.



Figura 2: Crianças na área de lazer do condomínio.

*Frame do filme O som ao redor*

Então, para conseguirmos uma aproximação com o que foi realizado pelo diretor, a grade e a espiral valeriam como instrumentos de leitura ou um modo de pensar a equivalência representativa de um contraponto entre a montagem e a narrativa. Os limiares da interpretação e das intertextualidades para o filme podem ser pensados como um jogo entre a grade e a espiral: a grade no traçado da montagem cunhada pela escrita benjaminiana, ao traçar limites ou até “limiares”; e a espiral com a narrativa pautada pela obra freyriana, quando se pensa nos ciclos sociais, biológicos, históricos, culturais, enfim, e principalmente no

papel do fim do ciclo da cana de açúcar. Freyre nos aponta quando o limiar adquire o sentido de um fim ao qual se sobrepõe ou mesmo de onde ressurge como um recomeço espiralado. Inspirada por dois eixos em movimento, a montagem do diretor Kleber Mendonça fica ao sabor dos recortes que nos levam, pois, à imagem dialética de que fala Benjamin, e a narrativa no movimento dos retornos através da memória. Marta Martins, quando propõe seu estudo sobre Tunga, nos sugere esse movimento:

O atravessamento por estes dois eixos constitutivos da linguagem e da arte, aqui nomeados de grade e espiral, visam esboçar alguns dos limites inconstantes e fugidios aos quais os processos culturais em nosso meio são submetidos. Nestes processos, se elaboram as evoluções e rupturas da grade em par com os retornos da espiral. (MARTINS, 2005: p.07)

As figuras geométricas representam então a tentativa de encontrar um modo de investigação que seja compatível com a complexidade de *O som ao redor*. A grade e a espiral, enquanto desconstrução ensaística no estudo de Marta Martins, tornaram-se iluminadoras do trabalho do artista Tunga. Assim revelaram-se então fundamentais quando percebemos a dinâmica visual geométrica dos quadrados e círculos presentes no filme. Ora, eles também funcionam como moduladores de um pensamento adequado para a sua análise:

Quando reunimos alguns ensaios a partir da ideia de uma basculação entre as formas da grade e da espiral, onde abordamos alguns tópicos sobre arte e literatura, buscamos uma possibilidade de agregar distintas concepções, formando um espaço de pensamento a partir destas duas formas. Valeria novamente frisar que, estas duas figuras geométricas que à primeira vista parecem tão distantes uma da outra, servem-nos como uma espécie de pretexto para a elaboração teórica deste trabalho. Entre estas duas formas, ou entre estes dois conceitos, é formulada uma tentativa de estabelecer contrapontos sobre imagens visuais e literárias que produzam um regime de significação através de uma sobrevivência ou de uma sobre-

vida. A “grade” e a “espiral” se movem em direção ao infinito da linguagem de maneiras diferentes, e não contém em si um sentido unívoco, pois são ambas alguns entre muitos outros veículos de atravessamento da linguagem na potência infinitamente criadora da arte e da literatura (MARTINS, 2005: p.73).

Essa interpretação ilustrada pelas figuras geométricas funciona como um método de estruturar o pensamento sobre esse filme de densidade transbordante. Assim, torna-se primordial um enfoque que acomode tantas possibilidades como os olhares teóricos/multidisciplinares trazidos respectivamente pelos fundamentos teóricos de Walter Benjamin e os cruzamentos interdisciplinares de Gilberto Freyre<sup>8</sup>.

A escrita benjaminiana funcionaria como uma estrutura teórica para estudar os sentidos do filme por meio da técnica, principalmente em relação à montagem de imagens pautada pela nova percepção possível com a reprodutibilidade. O pensamento de Walter Benjamin atua como norteador para a construção da leitura dessa ficção. A grade é o caminho para a elaboração literária que fazemos sobre a montagem, o sequenciamento de cenas, de *O som ao redor*. Essa montagem é caracterizada pela desconexão ou pela descontinuidade entre as ações. Seria, portanto, uma montagem-grade realizada através de choques, como se cada cruzamento entre as linhas da grade fosse, ao mesmo tempo, detonador de choques que, ao causarem interrupções, mantêm a tensão durante o filme.

Já a escrita freyriana funcionaria como um vetor cultural, que se definiria como um mapeador regional da pesquisa para desvendar a complexidade do contexto cultural nordestino em sua modernização. Ele

---

<sup>8</sup> Esses cruzamentos interdisciplinares são apontados pelo estudo de ANDRADE, Ana Luiza. *Outros perfis de Gilberto Freyre: voltas duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin, 2007.

vai movimentar essa espiral da narrativa pelos trilhos de um fim de ciclo da cana de açúcar. A perspectiva de Gilberto Freyre atua como o referencial desse Recife canavieiro decadente trazendo consigo os resíduos da escravidão que ainda permanecem, os desdobramentos históricos, socioculturais, econômicos e políticos das passagens do engenho à usina. A espiral regional que se abre a todo o território brasileiro, indica, portanto, os traços culturais que se espalham a partir do Nordeste brasileiro na narrativa do filme e na interação dos personagens. A espiral vai funcionar como a condutora da narrativa que vai se desenrolando pela conexão espiralada dos fatos. Assim, a espiral da narrativa é o tempo agindo com variação de intensidades e velocidades. Nas voltas da narrativa-espiral temos um passado que não passa, ele apenas ganha novos contornos.

### **O olhar dialético da montagem-grade**

Assim, para testar nossa ferramenta de leitura do texto fílmico, propomos, como exercício de abstração, pensar que a montagem do filme foi realizada a partir da imagem da grade. Ela seria, ao mesmo tempo, um elemento que se faz presente e um dado subjetivo, até metafórico. A montagem-grade é amparada pela noção da imagem dialética de Walter Benjamin.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra agora um lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde a encontramos é a linguagem [Despertar] (BENJAMIN, 2006: p.504 [N2a,3]).

Para o filósofo a imagem dialética envolve uma leitura a partir da inscrição dessa imagem no tempo, trazendo a demarcação de época que

a história pode dar. Ler imagens é como passar pelo portal do tempo para buscar o entendimento: o tempo presente (o tempo da leitura) e o tempo da produção ou captura da imagem (o tempo passado). Portanto, para a leitura dialética é preciso encontrar o agora entre o passado e o presente inscritos na imagem. Como mencionamos no início desse capítulo, a teoria benjaminiana é norteadora devido a um cruzamento de possibilidades. Na imagem dialética temos essa característica evidenciada pelas convergências entre história, conhecimento e imagem germinando no pensamento filosófico.

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006: p.504-505 [N3,1]).

Interessa-nos pensar teoricamente a montagem-grade como uma forma de deciframento, ou como uma forma de análise que nos permite ler ou pensar com imagens. Olhando para o filme através da montagem-grade podemos perceber esses movimentos de sonho/despertar numa cena muito particular: os meninos descendo da árvore. A filha de Bia

parece estar entre o despertar e o sonho, mais para pesadelo, quando parece ver os meninos descendo da árvore. É uma quantidade assustadora de meninos agindo num movimento incessante. Com essa cena perturbadora, talvez, Kleber Mendonça estivesse retomando uma lenda urbana de Recife referente à “Praça chora menino”<sup>9</sup>. Sendo este o caso, retomar uma lenda urbana é trazer os fragmentos da memória pela tradição da oralidade<sup>10</sup>. Para tanto, Mendonça utiliza os elementos sonoros e visuais para dar uma transcendência ao filme, sem deixar de lado a crítica, ele registra a passagem do tempo trazendo a narração popular. Nessa cena, em especial, a visualidade ganha protagonismo com a descida ininterrupta desses meninos que parecem assombrar a personagem infantil. Na lenda urbana o enfoque é sonoro, mas a leitura do diretor dá outra dimensão e amplifica esse sentido usando essa imagem revelada no panorama do despertar ao sonho. Assim, ao enfatizar o movimento (de descida) ao invés do som (choro dos meninos) seria como atualizar essa lenda. Voltemos, então, a citação da página anterior, (BENJAMIN, 2006: p.504 [N2a,3]), para pensar essa cena no limiar sonho/despertar. Para chegar a essa leitura realizada na passagem passado/futuro a palavra ‘despertar’, colocada em destaque ao final da citação, acomoda o sentido de entrelugar (SANTIAGO, 1978) temporal remetendo a noção de dialética para Benjamin: utilizar os elementos do sonho ao despertar é a tarefa que cabe ao pensador.

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre”. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o

---

<sup>9</sup> Segundo relatos populares há choro de meninos após certas horas da noite, numa praça nas proximidades da praia da Boa Vista, vizinha da locação do filme. A ‘explicação’ para essa assombração é que por volta de 1831 a cidade de Recife enfrentou uma revolta violenta de tropas insubordinadas. Soldados e civis saquearam a cidade e assassinaram centenas de moradores, dentre eles muitas crianças. O choro é desses meninos que foram sepultados na mesma praça.

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. *O narrador*. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

historiador assume a tarefa de interpretação dos sonhos (BENJAMIN, 2006: p.506 [N4,1]).

Justamente, partindo de uma leitura de imagens realizada por Susan Buck-Morss ao desbravar e articular as anotações de Benjamin em “Passagens” destacamos: “a sensibilidade estética de Buck-Morss leva-a corajosamente a ler filosofia através das imagens quando escreve sobre a dialética do olhar de Walter Benjamin” (ANDRADE, 2001: p.11). Buck-Morss considera os diagramas um marco conceitual para pensar as imagens dialéticas e por isso foram referências para apresentar os conceitos trazidos por Benjamin no *Projeto Passagens*. A autora enfatiza:

Essa trama conceitual não é completamente significativa, no entanto, até considerarmos o segundo nível temporal do *Passagen-Werk*: a própria época histórica de Benjamin. Toda a elaborada estrutura do *Passagen-Werk* deve ser vista dentro do eixo temporal que liga o século XIX com o “presente” de Benjamin, dimensão que, ao transformar a representação emblemática em filosofia da história e a imagem histórica em educação política, proporciona a carga explosiva às imagens dialéticas (BUCK-MORSS, 2002: p. 260).

Na visão de Susan Buck-Morss as imagens dialéticas são o marco conceitual do *Projeto Passagens* de Benjamin. Para nós, além de marco, elas serão nosso mapa, ou nos servirão de guia, por se tratar de um filme tão descentrado e fragmentado. Seus fragmentos se tornam então provocadores de pensamento. Além de tudo, *O som ao redor* apresenta um mosaico de personagens: o senhor de engenho, agora realocado em território urbano; o corretor de imóveis, que trata dos bens da família equivalente aquele que antes cuidava das casas grandes e demais propriedades no engenho; a dona de casa, que subverte as tarefas domésticas; as crianças suburbanas que aprendem chinês; os seguranças particulares que protegem o bairro. As histórias de cada um dos personagens se entrecruzam pelo viés das atividades rotineiras, mas as cenas não são apresentadas de maneira trivial. Elas são apresentadas de modo a parecerem buscar um estímulo ao pensamento e indicam desdobramentos possíveis diante de cada situação. O que nos guia nesta

proposta é perceber o filme como quem o vê de dentro e de fora, simultaneamente, o que nos leva a buscar o apoio teórico de um olhar benjaminiano que aponta para a imagem dialética, imagem que vai justamente chamar a atenção para as possíveis des-conexões entre o passado e o presente:

(...) a passagem para o “novo” olhar produz-se por choques imagísticos descontínuos dos modos de produzir da fábrica, aproximando as crônicas de viagens às fotografias, e até as crônicas de um modo geral, em suas interrupções maquínicas, a fragmentos fílmicos, como resíduos congelados entre passado e futuro (ANDRADE, 2007: p. 16-17).

Desse modo, a montagem-grade vem representada com o pensamento do filósofo no sentido de mostrar uma passagem do tempo histórico que, ao ser atravessado por imagens anacrônicas em forma de choques que de repente revelam o passado no presente. Para enxergar este filme em sua potencialidade, circularidade e complexidade é preciso ver com os olhos de Didi-Huberman, que busca a inscrição do visível pensando a imagem dialética.

Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios) (DIDI-HUBERMAN, 2010: p.169).

Iniciando pelo sentido de origem, Didi-Huberman nos mostra seu entendimento dos escritos de Benjamin, no que se refere às imagens dialéticas. Para ele, a origem é a ponte que marca a dupla distância dos sentidos, como um paradigma histórico, como imanência do próprio devir (DIDI-HUBERMAN, 2010: p.171). Com este ensinamento, propomos revolver as camadas de significados trazidos pelos personagens de *O som ao redor*, para construir uma análise do cotidiano desses moradores do subúrbio recifense.

Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas deformações. No nível do sentido, produz ambiguidade (...) (DIDI-HUBERMAN, 2010: p.173).

A partir da imagem dialética, investigamos as relações residuais da ‘casa grande’ no subúrbio de Recife: o senhor de engenho refuncionalizado em perímetro urbano; a dona de casa que reinventa tarefas domésticas, a *sinhá*<sup>11</sup> atualizada, também ao ser deslocada para a periferia da cidade; além de examinar os “novos” papéis do corretor dos imóveis da família e dos seguranças “particulares” do bairro. Propomos considerar as ambiguidades dos personagens e esgarçar os sentidos destas relações sociais contaminadas pelos resíduos da açúcarocracia, através das imagens propostas pelo filme. Utilizamos o conceito da imagem dialética como uma ferramenta que dilata as possibilidades dos significados, ao acompanhar um encadeamento de palavras e ideias.

Poderíamos, então, dizer que é com um olhar dialético que Kleber Mendonça, o diretor, propõe nessa ficção o uso político desta forma cultural que é o cinema. Para falar deste cotidiano na intimidade dos lares, ele remonta ao passado canavieiro de Pernambuco, mostrando os traços e resquícios de antigos engenhos que ainda ressoam nos subúrbios de Recife. É esta a conexão com a imagem dialética, por que ele mostra o aspecto sociocultural de atualização nas relações sociais. Ele faz esta captura do passado com a memória para falar da mulher suburbana de agora. “Não há, portanto, imagem dialética sem um trabalho crítico da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2010: p.176). De acordo com ele, a lição deixada por Benjamin sobre a imagem dialética foi nos prevenir de que a dimensão própria da obra de arte moderna não está na novidade absoluta, porque poderíamos esquecer. Esta dimensão artística também não pode ter a pretensão de retorno às origens, porque seria possível a sua reprodução. Diante deste panorama, em que pensamos as pontes nas relações sociais que retomam o passado da cana de açúcar, as questões econômicas e culturais da passagem do engenho à usina, os deslocamentos de um cotidiano rural para uma vivência

---

<sup>11</sup> Quando fazemos a aproximação da dona de casa Bia à *sinhá* da casa grande fazemos referência às relações sociais que Bia estabelece, é necessário frisar que a situação econômica da dona de casa é outra, bastante diferente da *sinhá*.

urbana, nesse terreno de ambivalências da imagem dialética, faremos conexões com os novos significados advindos de uma imagem, arqueológica, trazida pela memória e revelada para o momento atual, da sinhá da casa grande à dona de casa suburbana e do senhor de engenho ao grande proprietário de imóveis na cidade.

### **Imagens para além do retrato**

De fato, o retrato fala, ele já está prestes a falar, ele nos fala a partir da sua privação de fala. O retrato nos faz ouvir um falar antes ou depois da fala, o falar da falta de fala. E nós o compreendemos, ele nos comunica esse dizer, seu sentido de verdade. De maneira simétrica, desejamos entender a voz da ausência ou a ausência. Podemos carregar conosco seu aspecto em uma fotografia, ver em um filme, no qual, aliás, pode estar associado o registro da voz. Mas a escuta disso resta sempre de outra ordem que não é a ordem da visão. A ressonância nos afina a uma ordem do sentido e da verdade, cuja essência difere da ordem visual do reconhecimento (NANCY, 2015: p.55-56).

Para usufruir desse modo de pensar a montagem-grade a partir do olhar dialético benjaminiano recorreremos às fotografias do início de *O som ao redor*, e elas nos remetem ao retrato. Mas não a um retrato qualquer, seria um retrato que aciona a audição e a fala, para além da visão. Trata-se da escuta do passado no presente.

A ressonância da imagem é tão sonora quanto visual e ressoa tanto na ordem do sentimento quanto na ordem da ideia. Mas esse ferimento da alma e da cor juntos é fricção de um sentido contra ou outro, uma mistura do sonoro e do visível (NANCY, 2015: p.71).

Assim, para pensar essa imagem que fala, precisamos das imagens dialéticas que não trazem um resultado visual final. Elas remetem a muitas possibilidades de leitura. Não aquele retrato que registra o momento presente. Estamos tratando do retrato que carrega

consigo um passado que não passa, um passado que continua, um passado não resolvido na memória, um retrato que fala. Jean-Luc Nancy, em seu livro *La mirada del retrato* (2006), explica esse retrato, que parece ser algo próximo ao que espera o diretor do filme *O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho, para a recepção de seu filme. Na ocasião do lançamento e no decorrer das participações em festivais de cinema, Mendonça concedeu várias entrevistas; numa delas<sup>12</sup> ele afirma a relevância que tem para ele, como diretor, filmar na rua em que mora, artifício utilizado para o curta-metragem *Eletrodoméstica* (2005) e repetido no longa-metragem *O som ao redor* (2012).

O cineasta afirma que prefere falar daquilo que faz parte de seu cotidiano para trazer uma visão genuína para o filme e caracterizar aquilo que ele próprio nomeia como crônica cinematográfica. O ponto de vista das captações de imagens: as tomadas, no geral, são das casas para a rua indicando que esse é o olhar do morador daquele bairro. Mesmo fazendo um filme de ficção, Mendonça preza por elementos que tragam o cotidiano em Recife, como o cachorro que incomoda tanto a dona de casa, Bia, o bicho pertence à vizinha do diretor. Nesse sentido, de trazer para as telas algo mais próximo possível da realidade local, ele afirma em entrevista<sup>13</sup> que a vingança dos vigias contra Francisco foi inspirada no semidocumentário: *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Kleber Mendonça Filho concede entrevista às repórteres Bia Rodovelho e Laura Rebessi da Associação Autres Brésils, Paris 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jt9shAGe7tk>

<sup>13</sup> IDEM

<sup>14</sup> O filme se desenvolve a partir de uma narrativa semidocumental sobre a vida de João Pedro Teixeira, um líder camponês da Paraíba que foi assassinado em 1962. As filmagens iniciaram ainda na década de 1960, entretanto, em 1964, foram interrompidas devido à censura decorrente do Golpe Militar. O engenho da Galileia, um dos cenários do filme, foi cercado por policiais que prenderam parte da equipe sob a alegação de "comunismo". Então, passados 17 anos, as filmagens foram retomadas a partir de depoimentos dos camponeses que trabalharam nas primeiras captações e da viúva de João Pedro, a senhora Elizabeth Altino Teixeira. Desse modo, a narrativa buscou reconstruir a história desse líder popular. O diretor viu nesse filme a inspiração para cena de vingança dos seguranças do bairro contra Francisco justamente por essa conexão com a temática do engenho.

Na mesma ocasião dessa entrevista, quando ele ressalta o fato de sempre estar em busca de um cinema de tom verídico, ele provoca alguns pares da profissão, dizendo que ele não quer fazer um roteiro de um filme que se passa na favela enquanto toma vinho com o condicionador de ar ligado sem nunca ter botado os pés na favela. Ele precisa estar conectado de alguma maneira com o filme. Ao apontar como primordial essa questão de fazer parte daquilo que leva às telas, Mendonça nos leva ao paradigma da arte representativa. *O som ao redor* não é documentário, é uma ficção que poderia ser considerada talvez até como uma crônica. Nesse sentido vai além do que entendemos como retrato. Portanto, seguindo com uma dilatação de sentidos, o retrato nos levaria ao autorretrato, e poderíamos, nesse caso, fazer uma aproximação e dizer que se aplica na relação do diretor do filme com seu espaço residencial. Então, uma vez que ele trata das pessoas que interagem no mesmo espaço que o dele, ele está quase falando dele próprio, fazendo referência a um re-trato, tratamento de novo, um retratar o seu espaço. Como o contexto da cidade e dos problemas trazidos pela expansão imobiliária aparecerem em algumas produções cinematográficas de Mendonça: *O som ao redor*, *Aquarius* e *Recife Frio*. A repetição desse tema nos revela uma coerência estética que se mostra a partir da preocupação com os espaços urbanos. Não por acaso, essas produções nos levam a pensar sobre a região que ficou conhecida como Cais Estelita. Gerando um debate político-econômico que surge sobre esse local de antigos depósitos de açúcar. Esse é um espaço visado pelas construtoras para levantar um conjunto habitacional monumental com prédios de mais de 40 andares. Mas apesar da especulação imobiliária, existem opositores que querem uma conservação dessa estrutura de depósitos do século XIX com uma reconstrução de um espaço cultural como tem sido feito em portos como os de Boston e de Buenos Aires (uma revitalização do espaço urbano). A pressão das construtoras traz uma ameaça de descaracterização da cidade, o que nos faz pensar que mesmo sendo produzido em 2012, “O som ao redor” nos fala do Recife de hoje.

Nancy (2006) parte de três noções para falar do retrato: a semelhança, a evocação e o olhar. Ele afirma que retratar é tornar presente. Retratar é tirar a presença para fora – seja ela a presença de uma ausência. Diante de um retrato somos postos em contato com um jogo paradoxal, que nos remete à presença do modelo, e à sua ausência. O retrato nos traz realmente uma presença, mas é a presença da ausência do retratado.

Nesse ponto, retomamos um trecho da entrevista citada anteriormente, em que Mendonça afirma: “a ideia do filme é transpor o engenho para uma rua da Zona Sul do Recife”<sup>15</sup> para indicar qual seria a ausência presente no filme: o engenho. De certo modo, quase todas as relações dos personagens parecem ter origem nos engenhos de cana de açúcar. Nancy fala do retrato de indivíduos, e mesmo atentando para o possível autorretrato de Mendonça (a utilização do espaço residencial como local do filme), estamos utilizando a leitura de um modo ampliado, aplicamos a noção do retrato para estabelecer uma conexão com a crônica apresentada no filme levando em conta as relações sociais. Neste sentido, numa primeira leitura do retrato conectamos o autorretrato de Mendonça a partir da ausência dele próprio na trama do filme.

Pensamos o retrato com a noção da semelhança que está relacionada à ausência do rosto. Para tratar dela a partir do retrato, Nancy usou o exemplo do retrato de Johannes Gump. É preciso que o rosto realmente não esteja ali, para que sua imagem possa ser semelhante a ele, e neste retrato encontramos essa ausência que permite a semelhança. Não vemos o próprio rosto a não ser em algum espelho, foto ou retrato. Temos a própria imagem sempre mediada por um outro suporte. O rosto de cada um de nós nunca foi visto verdadeiramente por nós mesmos. Essa ausência de rosto reforça a ausência real do retratado: ele realmente não está no retrato, temos ali só uma imagem, e Gump afirma essa ausência ao representar a si mesmo de costas: no retrato, nem o retratado, nem o pintor estão realmente presentes. Essa é a sensação que temos ao pensar na relação do engenho com *O som ao redor*: o engenho está de costas, mas está ali nas ruínas, fragmentos e resíduos de cada cena. O diretor estaria virado de costas, mas está ali no local que é o bairro suburbano de Recife.

Outro ponto importante da semelhança no retrato é a questão do tempo, podemos perceber esse reenvio de semelhanças que acontece quando pensamos no envelhecimento. A fisionomia vai sofrendo alterações ao longo do tempo. Como manter a semelhança diante da transformação? Um retrato vai captar um aspecto do modelo, num dado momento. Porém, com o passar do tempo o retrato vai se desassemelhando da imagem da pessoa. O retratado vai estar mais

---

<sup>15</sup> Kleber Mendonça Filho concede entrevista às repórteres Bia Rodovelho e Laura Rebessi da Associação Autres Brésils, Paris 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jt9shAGe7tk>

velho, com traços marcados. O retrato pode guardar alguma semelhança com seu modelo na atualidade, entretanto, é uma semelhança paradoxal, pois o referente já não existe mais. Não existe a possibilidade de um referente absoluto, todos se transformam com o tempo. Dessa maneira, a semelhança não é algo determinado pela exatidão, ela é construída a partir das ausências e dos fragmentos de algo que está além ou aquém da exatidão das formas físicas. Portanto, a exibição dos retratos no início do filme poderia ser vista como uma maneira que Mendonça encontrou para expressar esse passado do ciclo açucareiro que não passa, mas que continua e que às vezes surpreende.



Figura 3: Retrato de Johannes Gumpel.

Disponível em: <http://voandoespm.blogspot.com.br/2010/11/voo-n1.html>

Para tratar da imagem e semelhança, destacamos a cena da visita às ruínas do engenho. Há uma imagem contundente que vai chocar o espectador/leitor pois ela vai se referir a um retrato ausente que é violento, cru, muito sangrento. Trata-se de um retrato da escravidão que aparece num momento inesperado do passeio das personagens pelo engenho. É também um retrato transitório, mas de enorme impacto. Ele remete ao sofrimento do passado escravocrata nordestino. Trataremos da força dessa imagem ao descrever e analisar os resíduos do engenho em “A narrativa-espiral freyriana”.

### **Montagem-grade: fragmentos e choque**

Pensar a edição com a ferramenta de leitura montagem-grade é perceber a imagem para além da representação. Por isso, buscamos aproximar a teoria benjaminiana da grade com a finalidade de aplicar ao entendimento do filme como um projeto artístico que desperta o interesse literário, ou mesmo, motivador de provocações filosóficas, remetendo ao interesse desse filósofo pelos detalhes. Os detalhes, nesse caso, poderiam ser os fragmentos do tempo, anunciados pelos choques que mantêm a tensão, e, às vezes, até o caráter sombrio dessa ficção.

A grade, nesse sentido, além de representar a imagem dialética que enfatiza o cruzamento entre presente e passado, aprofunda-se com a noção de retrato de Nancy, podendo também representar o pensamento benjaminiano sobre a reprodutibilidade técnica em que ele analisa a história dos avanços da modernidade em contraponto à experiência com o passado. Tomamos a liberdade de trazer o pensamento de Benjamin ao modo dele: por recortes, colagens e, principalmente, por montagens. Dessa forma, ao trazer a interpretação do filme para a montagem-grade podemos imaginar o andamento desse processo de edição sendo realizado de modo a acomodar interrupções.

Mas, voltando à grade, ela seria como os cruzamentos e intersecções das linhas horizontais com as linhas verticais. Seria pensar nos momentos de junção de quadrados ou retângulos que podem ser colocados lado a lado, mas que têm a possibilidade de terem seus lugares alterados. Essa seria uma junção que não é uma conexão absoluta porque ela se dá por choques. Pensar a grade significa perceber o tempo incrustado em cada parte dela e a sua utilização nos serve também para entender a montagem como o processo de atravessamentos desse tempo. Assim, para desenvolver nosso modo de analisar o filme e transformá-lo naquele que desperta a sede literária pelas imagens e

palavras, a grade pode funcionar como uma equivalência para a composição de uma estrutura visual da montagem fílmica como processo de leitura filosófica de imagens.

As sequências das ações nas cenas poderiam ser coincidentes aos quadrados da grade, às vezes, são interrompidas por continuações de ações de outras cenas. Ou seja, essas interrupções ou cortes entre as cenas desencadeiam fragmentos que a partir da metáfora da grade, seriam vistos isoladamente ou em outro quadrado de imagem, em sua junção com outra cena para uma passagem ao próximo quadrado. A intersecção dos quadrados de cena se aproxima muito mais da cisão, do corte, da interrupção do que propriamente de uma união. Essa junção/cisão é o atravessamento, a suspensão, um corte de tempo que se manifesta em determinados momentos do filme, como o pedaço que se desprende do passado. Portanto, a junção paradoxal das figuras quadriláteras das cenas carrega a potência do fragmento, de uma justaposição que se dá através dos choques modernos (Buck-Morss)<sup>16</sup> por uma união que não vem da sequência, mas que vem da tensão que contamina todo o filme. Uma tensão que está sustentada pela permanência dos intervalos, da descontinuidade dos atos, das suspensões do tempo. Portanto, a montagem do filme é realizada para evidenciar o tempo no entremeio dos recortes, para ressaltar os fragmentos do passado no presente.

No primeiro momento do filme, os fragmentos do passado aparecem como registro em imagem, fotografias dos antigos engenhos pernambucanos. A impressão é de que o filme vai tratar do passado, revolver memórias e trazer lembranças, parecendo até um documentário. Daqueles com pouco conteúdo em audiovisual baseado em relatos e registro fotográfico. Então, o Recife canavieiro da escravidão, das porteiras, das atividades manuais volta ao presente em imagens fotográficas em preto e branco que ao trazerem novamente esse tempo que parecia ter ficado para trás efetuam resgates em imagens de arquivo. São fotografias que além de representarem o passado representam a ausência de movimento.

---

<sup>16</sup> Como veremos adiante no capítulo sobre a personagem Bia: BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. TRAVESSIA. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura - ISSN 0101-9570 - Revista nº 33 – Agosto a Dezembro de 1996.

Entretanto, na cena seguinte a conexão se dá através do contraste entre passado e presente e ainda, inércia e movimento quando passa das fotos ao plano-sequência das brincadeiras na garagem de um prédio moderno. As crianças patinam e pedalam por entre as vagas e os pilares que as separam. Depois dessa intensa movimentação na garagem elas vão em direção à quadra de esportes do condomínio. Esse encadeamento indica o caráter dinâmico do filme, são recortes de cenas tão distintas que saltam das conexões contrastantes. Mas são justamente esses saltos realizados na edição que nos permitem entrar no terreno das equivalências para pensar a montagem em grade.

Numa das fotos em preto e branco temos uma grande extensão de terra sendo capinada por vários homens, evidenciando o trabalho manual nas áreas rurais. Na cena seguinte, o som da serra elétrica de um trabalhador do prédio vizinho, invade a brincadeira das crianças na quadra de esportes. Elas param para ver de onde vem aquele barulho estridente do esmeril. Temos um golpe do tempo, uma passagem, do trabalho braçal de esforço físico, no campo, ao trabalho da máquina conduzida pelo homem para cortar os ferros, na cidade. A transformação dos instrumentos de trabalho evidencia um progresso da técnica, mas a condição humana permanece desfavorável. O sol escaldante é o mesmo no engenho e no pátio do prédio, não há uma preocupação com a saúde das pessoas.

Por isso, o ensaio sobre a obra arte de Benjamin<sup>17</sup> é primordial: aí ele aponta para o fato de que os avanços tecnológicos não devem ser tratados exclusivamente como soluções para problemas modernos. Eles são parte do progresso, porém os problemas possuem causas antigas, por vezes arcaicas, especialmente nesse caso, pois possibilita perceber que o que permeia as duas situações é a origem comum escravocrata. Esse assunto evidentemente não foi resolvido em todo o Brasil, mas ainda ressoa mais forte em Recife. Kleber Mendonça nos permite pensar os impasses dos engenhos pernambucanos com a chegada da era da reprodutibilidade. Benjamin nos indica que no lugar teórico que seria ocupado pelo progresso está uma noção de processo histórico desenvolvimentista, ou seja, um materialismo histórico desacompanhado da sua crítica.

---

<sup>17</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Primeira versão. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

Para o filósofo, para tratar da técnica deveríamos estar impregnados de uma distância crítica que afugentasse qualquer deslumbramento pela “magia técnica”, essa seria uma das causas do enfraquecimento da luta operária contra o fascismo na Alemanha. Mais ainda em se tratando do caso específico das produções cinematográficas, o fascínio pela técnica não deve ser maior que o registro do passado.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas intensidade crescente (BENJAMIN, 1994: p. 166).

Podemos pensar o fascínio pela técnica com o filme *Tempos modernos*<sup>18</sup>. Como mencionado noutro ponto, Kleber Mendonça tem uma história com o cinema, trabalhou como crítico por um longo período. Tendo em vista esse fator, poderíamos supor que a cena em que João (neto de Francisco - espécie de corretor de imóveis da família) observa a cidade do topo de um prédio com uma peça de metal na mão possa ser uma citação ou até uma referência ao filme de Chaplin.

A cena tem planos gerais da edificação na vizinhança. É uma sequência de imagens urbanas que se encerra na porca (peça de metal) que João segura enquanto fala ao telefone. Essa é uma cena que não determina a narração do filme, entretanto, adiciona elementos de metonímia. Tendo em mente essa figura de linguagem, a cena parece indicar que toda a cidade de Recife está nas mãos de João, evidenciando

---

<sup>18</sup> Filme mudo de Charlie Chaplin produzido no ano de 1936 que mostra um andarilho tentando se adaptar à vida mecanizada na era da industrialização, evidenciando a passagem do artesanato para a produção em série, e principalmente, os choques maquímicos que destacam o próprio modo robotizado de Chaplin de mimetizar máquinas. Na cena destacada a seguir, o personagem “vagabundo” é uma peça da engrenagem na linha de montagem.

os deslocamentos do domínio econômico dos engenhos ao ambiente urbano das usinas.

O personagem João é aquele que sai de Recife e conhece o mundo. Ele tem referências culturais de várias cidades em outros países. Ele faz a conexão entre a tradição da açucarcracia e a modernidade da especulação imobiliária, na passagem de um tempo arcaico ao atual, de uma sociedade rural a uma urbana, de um contexto agrário a um industrial.

Além da metonímia, poderíamos pensar que essa mesma cena promove a metalinguagem, o cinema falando do cinema, ou ainda uma intertextualidade fílmica. Isto porque a porca simbolizaria a ligação metonímica entre a máquina do cinema e a máquina da usina, que representa essa passagem engenho-cidade. Nesse sentido, a cena em que João segura essa peça de metal poderia ser lida como uma citação do filme *Tempos modernos*, indicando de modo bastante sutil a passagem da produção artesanal dos engenhos para a produção industrial das usinas.



Figura 4: Frame do filme *Tempos modernos*.

Disponível em: <https://www.google.com.br/http://content/uploads/2014/06/tempos-modernos>



Figura 5: Peça de metal  
*Frame do filme O som ao redor*



Figura 6: João.  
*Frame do filme O som ao redor*

Portanto, na medida em que a base dos processos culturais parece ligada à reprodutibilidade técnica é possível aproximar algumas questões colocadas por este filme como os deslocamentos provocados pelos antigos senhores de engenho com a especulação imobiliária<sup>19</sup> atual

---

<sup>19</sup> A urbanização, a ocupação geográfica, o patrimônio cultural imobiliário de Recife parecem ser temas de grande relevância para Kleber Mendonça Filho, a temática aparece no curta-metragem *Recife frio* (2009), em *O som ao redor* e na nova produção: *Aquarius* (2016) que abordamos, brevemente, no subtítulo: *As*

porque são donos da cidade quase inteira. Percebemos as pontes passado/presente graças ao aparato sensorial para leitura das telas de projeção de que fala Benjamin, uma vez que ele indica a propensão da cultura contemporânea em aliar o apelo sonoro ao visual no cinema, tanto o arcaico como o moderno.

### **Montagem-grade: das fotografias ao cinema com a reprodutibilidade técnica**

Observando o desenvolvimento da reprodução aliado ao esforço de buscar um entendimento norteado pela montagem-grade, percebemos no início do filme uma metalinguagem que se revela quando há uma passagem do registro fotográfico para o registro cinematográfico. Há uma espécie de auto referência ou até uma homenagem à história do cinema. Kleber Mendonça, como mencionado anteriormente, expõe uma série de fotografias históricas de Recife. Com o pensamento voltado a escrita do alemão que narra o percurso histórico do desenvolvimento das técnicas de reprodução de imagens, podemos perceber o quão benjaminiano é essa ficção que elegemos como objeto de estudo.

Como o olho apreende mais depressa que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível da palavra oral. Se o jornal ilustrado estava virtualmente contido na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia (BENJAMIN, 1994: p. 167).

Tecnicamente reproduzida, a arte pode dar-se a ver a um número maior de pessoas, que agora tem uma possibilidade de acesso às obras. Reproduzir era uma maneira de aprender difundida pelos grandes pintores. Houve um grande caminho até a chegada da fotografia, passando da xilogravura até a litografia. Ambas as técnicas poderiam ser consideradas como artesanais, métodos de produção manual, com as cópias realizadas por desenho. Para Benjamin, a fotografia liberta as mãos da reprodutibilidade e captura o olhar. É com essa captura do olhar voltada à percepção que voltamos à cena das crianças que observam o

---

*cicatrices do patriarcado na sexualidade feminina*, do capítulo: *Relações residuais da casa grande no subúrbio de Recife*, desta tese.

operário na reforma do prédio ao lado, como comentamos há poucos parágrafos. Nessa cena, as crianças assistem, atentamente, o trabalho do homem com a serra que corta as grades de uma janela.

Nesse ponto, cabe salientar o quão político é esse filme ao tratar da violência de modo bastante abrangente. A violência de Recife, que poderia ser atribuída, entre outras coisas, a uma triste herança da escravidão imposta pela cultura da cana que aparece sutilmente na negligência com a segurança do trabalhador. Entretanto, nesta tomada das crianças focalizadas ao observarem o operário da construção, a violência aparece de maneira acintosa: as grades. Grades que funcionam para trazer aos pais uma ilusão de que seus filhos estão seguros nas áreas comuns do condomínio. Esses meninos brincam encarcerados na quadra de esportes, um ambiente externo totalmente cercado de grades por todos os lados. Ora, brincar numa prisão é um paradoxo. É a grade da grade da grade. É a de-gradação.

Benjamin não levanta apenas questões relativas ao fato da possibilidade de reprodução com a reprodutibilidade técnica. Temos também as teses relativas à autenticidade e à “destruição da aura” da obra de arte. Sobre a autenticidade, ele é categórico: o que se perde é o caráter de autoridade, visto como um testemunho histórico: é este testemunho que se perde. O que realmente desaparece é a autoridade da obra como objeto que carrega uma tradição. Entretanto, mesmo com essa perda, fica a possibilidade de acesso à obra. A possibilidade de uma aproximação do indivíduo à obra (1994: p. 168).

A reprodutibilidade quebra a tradição da obra de arte como aquela peça singular e provoca a perda ou destruição da aura. O declínio da aura é resultante da difusão e intensidade do consumo mercadológico de massas que faz com que o valor de troca substitua o de culto, na busca de aproximar-se das coisas com a reprodução, com as cópias. E das cópias das cópias ... Algo que rompe com o fato de as obras terem sido uma vez objetos únicos (1994: p. 170).



Figura 7: Através das grades I  
*Frames do filme O som ao redor*



Figura 8: Através das grades II  
*Frames do filme O som ao redor*

De acordo com o ensaio benjaminiano, por outro lado, a reprodução técnica e a abertura para as artes industriais, com novas maneiras de fruição, aproximam o indivíduo da obra de outros modos. Assim, podemos entender que novas formas de ver são possíveis com a reprodutibilidade, ou seja, se por um lado há uma perda com o declínio da aura; por outro temos um ganho com a aproximação do indivíduo da obra. Para nosso estudo específico, essa proximidade da obra cinematográfica fica muito mais palpável que com as outras produções artísticas, por exemplo, das pinturas, confinadas nos museus e galerias

de arte. Sobre o acesso à obra de arte, e, no nosso caso o cinema em particular, o filósofo aponta a necessidade de larga difusão do filme devido ao custo da produção: “A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória” (1994: p. 172).

Neste ponto, Benjamin acrescenta mais densidade às técnicas de reprodutibilidade: ele vai acentuar o viés político deste gesto. “No momento que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda função da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (1994: p. 171-172). Kleber Mendonça parte de uma abordagem crítica para mostrar uma sociedade que enfrenta a violência da metrópole buscando proteção entre muros e grades. A crítica social de Mendonça implícita nesse gesto se aproxima da denúncia como um gesto político.

Em *O som ao redor*, a ritualidade do cinema cede espaço para uma atuação política bem no sentido apontado por Benjamin em seu ensaio sobre a arte. Esse apelo vem através de uma expressão artística transformadora: a arte cinematográfica. Percebemos a dimensão estética e política que o cinema pode alcançar ultrapassando a noção de registro, apesar de também fazê-lo. O gesto de Mendonça vai além de recuperar a memória e trazer lembranças de arquivo, ele torna visível essa transitoriedade dos cruzamentos e das interrupções temporárias, quando o passado retorna para o presente nas refuncionalizações<sup>20</sup>.

Fixamos nossa atenção na produção artística, a cinematográfica, mediada pela tecnologia, uma situação dicotômica entre a alienação e a libertação. Para Benjamin a força de vitalidade dos objetos artísticos está na representação cultural que contém a crítica política de sua época. Então, importa salientar que a atualização dessa crítica seja direcionada aos modos de produção ou aos modos de utilização.

No filme estudado, Mendonça destaca o tempo como se ele estivesse em camadas. Algo que é realizado com referências às atualizações como o senhor de engenho refuncionalizado enquanto um habitante da cidade, porém detentor de seu antigo poder. Além do tempo histórico como experiência com o passado, ele também mostra o próprio

---

<sup>20</sup> O emprego de “refuncionalização” se baseia na ideia benjaminiana de “reutilização” entre os meios de produção cultural. Ver BENJAMIN, Walter. *Autor como produtor*. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

tempo presente em suspensão. Essa marcação da passagem do tempo fica aparente na edição que convencionamos chamar de montagem-grade. A cena da bola é um exemplo representativo do tempo em suspensão, fechando a continuidade nas descontinuidades como se pode constatar. A bola é arremessada em uma cena do filme, em seguida, há um corte para outra ação que não tem conexão nem com a bola e nem com quem a jogou. Essa é uma espécie de marcação dos intervalos de tempo. Somente em outra cena, que não está na sequência, ou seja, não é antecedida pelo arremesso da bola, aparece a queda da bola, como se ela estivesse aguardando entre as cenas. Portanto, Mendonça sublinha os interstícios, o registro do tempo no fragmento, e dá prosseguimento ao ato da queda da bola somente após uma espécie de suspensão do tempo. Como se mostrasse que, durante o trajeto da bola, várias ações da trama podem acontecer, ou ainda, seria uma marcação do tempo de ação do objeto do arremesso até a queda.

Em *Blow Up* de Antonioni, há uma famosa cena em que os atores jogam tênis sem a bola, mas o espectador sabe que ela está “em ausência” pelo som que emitiria se estivesse ali fazendo parte da cena. Aqui, em *O som ao redor*, após o arremesso vem a interrupção do ato e o espectador também pode “completar” o que estava faltando – depois das cenas de entremeio – quando vê finalmente a bola cair em cena, depois de ter sido arremessada anteriormente. A mesma coisa acontece com o retrato “em ausência” da escravidão na cena da cachoeira que se transforma em sangue. Assim, quando pensamos sobre a ficção *O som ao redor* a partir da montagem-grade benjaminiana atentamo-nos, simultaneamente, aos movimentos da técnica cinematográfica e ao registro da memória.

## **Registros da açucarocracia**

Partindo da análise realizada através da montagem-grade acompanhamos o registro do tempo com os fragmentos do passado no presente, tentando captar o devir histórico benjaminiano no filme estudado. De acordo com entendimento de Jeanne Marie Gagnebin<sup>21</sup>,

---

<sup>21</sup> Na apresentação do livro: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

Benjamin trata do conceito de história pelo viés do devir histórico como uma reflexão crítica do discurso conectado à prática, entretanto, mais especificamente, a escrita como a narração em conjunto com a prática política. O historiador deve construir uma experiência com o passado – princípio destacado por Gagnebin como central para a filosofia benjaminiana que vai atravessar toda a obra do escritor.

Portanto, a partir da grade, quando se reflete sobre a edição do filme, fazemos uma aproximação da referência de Gagnebin sobre o devir histórico de Benjamin “escrita como a narração em conjunto com a prática política”. Essa aproximação se abre como uma possibilidade na medida em que Kleber Mendonça traz elementos que retomam o fim do ciclo canavieiro e evidenciam as transformações históricas apresentadas nas situações cotidianas.

O passado da cultura da cana de açúcar é trazido à tona nas primeiras cenas através do som: a marcação do tambor traz para o presente o fragmento do passado que dessa vez é sonoro. O som da batida de tambor é inserido na exibição do registro fotográfico que temos no início do filme, as imagens retomam o arquivo do ciclo da cana de açúcar. Esse mesmo som perdura no plano-sequência das brincadeiras infantis; na cena do beijo às escondidas; no plano aéreo das ruas de Recife e na colisão de automóveis.

Podemos pensar que esse som aparece de um modo espectral, uma vez que funciona como um recurso de aumento da potência desse passado sombrio trazido pelas fotografias em branco e preto lembrando o trabalho de Sebastião Salgado em *O sal da terra*<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> As imagens de arquivo de Kleber Mendonça então se assemelham às de Sebastião Salgado pela dimensão do registro em se tratando de imagens de arquivo em branco e preto que retomam a fotografia social. *O sal da terra* é um documentário sobre a longa carreira desse fotógrafo brasileiro.



Figura 9: Sebastião Salgado - *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial.*

Entretanto, a marcação de tambores<sup>23</sup> atravessa o tempo, e permanece nas imagens recentes como se fosse a materialização sonora do passado no presente. O som do tambor traz para o presente os fragmentos do passado açucareiro. Desse modo, a narração enriquecida pelo atravessamento do recurso sonoro marca a tonalidade filosófica e política que será dada ao filme. O som das cenas do registro fotográfico que invade as cenas seguintes parece anunciar que as experiências no contexto sociocultural de Recife sempre estarão dentro e “ao redor” do passado do açúcar que volta para o presente. E, de fato, esse “ao redor” começa então a adquirir o sentido cada vez mais definido de “passagens”, deslocamentos entre um tempo e outro, e também de um a outro espaço... O som interconecta, inclusive, o passado representado pelas fotografias e o presente da brincadeira das crianças.

Lançando um olhar benjaminiano sobre a reconstrução de uma experiência com o passado e pensamos que Kleber Mendonça Filho faz esse movimento. Ele realiza essa busca na medida em que recupera o passado do Recife arcaico e traz evidências de suas refuncionalizações. Portanto, tratando da experiência com o passado, essa experiência deve ser colocada em ampla conexão com a memória. Assim, com o enfraquecimento da experiência no capitalismo moderno<sup>24</sup> ele passa a utilizar a experiência vivida que caracteriza o indivíduo solitário. Nesse ponto, ao pensar sobre a necessidade de reconstrução da memória, diante da desagregação social, podemos identificar no filme, uma reconstrução da memória dos engenhos, mas isso agora tem lugar no subúrbio recifense. Mendonça promove um retorno ao passado mostrando, por exemplo, temas recorrentes na cultura nordestina como a vingança pela posse de terras. Sentimento que foi herdado por outra geração, e, às vezes, a vingança ultrapassa o tempo e dura por várias gerações. Esse ódio aparece no filme com os seguranças do bairro que estão apenas disfarçados como tais para vingarem a morte do pai assassinado a mando de Francisco. Desse modo, narrar essa trajetória

---

<sup>23</sup> O som dos tambores remete ao maracatu, música de ritual religioso pernambucano, um som ancestral, primitivo. Salientamos que ‘remete’ por não ser exatamente a melodia dessa prática cultural de sincretismo religioso porque o andamento da batida está um pouco mais lento justamente para dar o tom de tensão que permanece no filme.

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

pernambucana do engenho até a usina, por meio da vivência cotidiana, é difundir experiências que deixaram marcas e repartir os fragmentos do passado.

Segundo a leitura de benjaminiana, o fracasso da experiência e o fim da arte de contar compartilham o mesmo enredo, uma vez que a arte de contar depende da transmissão de uma experiência em sentido pleno. O enfraquecimento da arte de contar surge da decadência de uma tradição, de memórias partilhadas, que afirmem a experiência coletiva de tempo e de trabalho aliado à prática e à linguagem. Benjamin alude ao cinema como o fim das artes de narração, fim que se explicaria com o advento da técnica cinematográfica, a narração a partir desse momento, passa a ser realizada através das imagens. No mesmo texto, *O narrador*, ele relata uma perda dolorosa atribuída à violência da guerra, a perda da oralidade. Já no texto *A obra de arte*, o reconhecimento da perda leva a outra prática estética que busca uma nova objetividade oposta ao sentimentalismo burguês de preservar a aparência de intimidade intersubjetiva. Para tratar da experiência vivida, Benjamin parte dos escritos de Proust que não utiliza a figura da memória, mas a analogia e a semelhança entre passado e presente, através da memória dos sentidos. A presença do passado no presente. Portanto, o método do historiador materialista, em Benjamin, está ancorado na estética proustiana que salva o passado no presente diante da percepção de semelhança que os modifica: um passado com novas formas que poderiam desaparecer no esquecimento e o presente como realização desta promessa, inscrita no atual.

Gagnebin, ainda relata sobre a memória de Proust, em relação à perda do narrador oral, a recuperação de uma parte da memória através dos sentidos, uma memória involuntária que mesmo ao tratar de perdas diferentes, inclui também o esquecimento provocado por Franz Kafka, este último resultante do sentido de uma escrita como perda de experiência. Desse modo, a memória a partir dos sentidos, a memória involuntária e o esquecimento decorrente da perda da experiência são as bases para se ler essa mesma falta da experiência moderna de que fala Benjamin. A autora descreve a grande admiração do filósofo tanto pela escrita proustiana como pela kafkiana. Mas “(...) a obra de Kafka, maior narrador moderno, segundo Benjamin, representa uma experiência única: a da perda da experiência, da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial” (GAGNEBIN, 1994: p.18). Ela complementa:

Kafka conta-nos (...) que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente, uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações (GAGNEBIN, 1994: p.18).

A volta do passado e o esquecimento na escrita benjaminiana trazem noções de primordial relevância para uma análise desconstrutiva de *O som ao redor* porque remetem à história do engenho como uma dor que reemerge desses tempos arcaicos, uma dor ressurgente, para nunca/sempre esquecida, por ter deixado uma indelével cicatriz, uma ferida que não fecha.

### **Do materialismo histórico à percepção em grade**

Uma das proposições de Walter Benjamin foi pensar as mudanças que configuram a modernidade a partir da percepção, aliando o que se passa nas ruas ao que se passa nas fábricas e nas salas de cinema e, também ao que acontece na literatura, sobretudo aquela que a outros olhos seria considerado “menor”. Ele extrai da reprodutibilidade técnica os princípios para aguçar essa abertura às novas formas de percepção. Destacaremos, a seguir, a multiplicação como uma característica marcante do cinema: “No centro de sua argumentação está o conceito de reprodutibilidade, que designa a possibilidade de ampla multiplicação de uma obra” (SCHÖTTKER, 2012: p. 67). O autor coloca que Benjamin trazia uma abordagem de como os meios técnicos influenciaram a percepção, a arte e a cultura. E, principalmente, a mudança que as imagens fabricadas provocaram na percepção e na arte, proporcionando novas formas de experiência da modernidade. Para ele, Benjamin produziu um momento de inflexão na história da estética ao articular a teoria da arte com a teoria da percepção (2012: p. 43). Noutro momento, ao tratar das tentativas de publicação de *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, ele ressalta que ao contrário dos demais críticos, Benjamin não se interessava pela questão artística do cinema, ele estava mais interessado nos novos modos de experiência na modernidade: a percepção no cinema.

Como ressaltamos anteriormente, Kleber Mendonça classifica seu próprio filme como crônica, então, a percepção do diretor cinematográfico aliada à crítica defendida na leitura benjaminiana sobre a reprodutibilidade técnica indica por onde trilhamos a análise de *O som ao redor*. De acordo com esse entendimento, só com a reprodução técnica a arte estaria independente da existência simbiótica de partícipe do ritual, a arte teria autonomia. E ao desprender-se do culto sagrado da religião a arte teria fundamento político. No trecho seguinte, Schöttker reitera, o “valor de exposição” é trocado por “valor de culto” na medida em que a arte se torna independente do panorama religioso. Em *A obra de arte*, Benjamin realiza um grande inventário histórico da arte na modernidade defendendo a tese de que as formas de exposição da fotografia e do cinema modificaram a arte e seus modos percepção. No caso da fotografia, com a possibilidade de reprodução de obras existentes. Já no caso do cinema, as inúmeras possibilidades devido às técnicas de montagem: como a aceleração da sequência de imagens; imagens de uma realidade que não poderia ser captada a olho nu (inconsciente óptico); como variadas formas de captação de imagem (lente de aumento: tomadas em primeiro plano e *close up*) dentre outras técnicas cinematográficas.

Assim, o filósofo alemão demarca o pensamento histórico guiado pela percepção, trilhando o caminho que está entre a percepção contemplativa da arte autêntica e original à percepção distraída das cópias amplamente disseminadas. Esse olhar dialético que aglutina a percepção contemplativa à percepção distraída traduz a figura geométrica da grade que adaptamos como nosso modo de pensar teoricamente sobre a edição de *O som ao redor*: a montagem-grade.

Além de prezar pela percepção crítica, Benjamin não investiga a partir de um lugar fixo, ele toma a realidade como algo descontínuo e descentralizado. Essa dissolução do centro, utilizada como método, é o que indica seu interesse pelos temas que estão à margem, seja por uma abordagem política ou artística. Ele se interessa pelas artes “menores”, os relatos, as coleções, a fotografia, os detalhes do dia a dia dos espaços urbanos. Assim, pensar o filme estudado com a escrita benjaminiana é um encaminhamento de abertura a múltiplas bifurcações e, portanto, poderia ter na grade uma estrutura constelacional, na medida em que o filme se desenvolve sem centro, sem personagem principal, sem a necessidade de desenvolver um enredo com uma temática central. Essa ficção trata de um cotidiano dos moradores de Recife que se abre a partir das relações sociais decadentes e residuais do histórico

escravocrata, da realização de tarefas domésticas subvertidas, das relações familiares e das ruínas dos engenhos. Portanto, para uma leitura baseada na percepção, essa abordagem sobre a experiência atende à nossa proposição. Queremos olhar para o cotidiano dos recifenses como quem vivencia a experiência desses moradores na rotina de cada dia.

É necessário pensar a experiência como forma de atingir aquilo que interfere na relação da história com as massas e as questões técnicas. Se não partimos dessa relação histórica, não é possível entender o que ocorre no aspecto cultural com as massas sem pensar a experiência, uma vez que, de modo contrastante, se na alta cultura o ponto de chegada é a obra, para a massa o ponto de chegada são os modos de percepção e os usos. Alejandra Uslenghi<sup>25</sup> ressalta que, em debates sobre a arte moderna, o texto de Benjamin é referência para discussões nos territórios de filosofia, de história da arte, da crítica literária e dos estudos culturais. Ela diz ainda, que há um volume de trabalhos que tratam da estética da mercadoria, suas instituições sobre a sociedade do consumo de massas, sua análise do desenvolvimento da metrópole moderna, sua investigação sobre o fascismo, e talvez, sobre todo o pensamento acerca da estética e da política na modernidade – termos quase inseparáveis depois da contribuição de Benjamin como um legado definitivo. Segundo a autora, as palavras de Benjamin chegam apropriadas para fases da humanidade na era moderna: pós-guerra na Alemanha, vanguarda em Paris, pós-revolução em Moscou e fascismo na Europa. As palavras continuam apropriadas, são dizeres perenes para os contextos teórico-político contemporâneos. Ela é enfática: “Benjamin se convertió entonces en el referente privilegiado de todo teórico, crítico e intelectual que buscase orientación en una historia materialista de la producción cultural” (2010: p. 9). Ela aponta um modo de leitura para os escritos de Benjamin: é tarefa do leitor dos textos de Benjamin pensar perante a indecidibilidade que esses escritos podem apresentar, estar pronto para confrontar questões ético-políticas, uma vez que a própria crítica do filósofo e toda noção produtiva de cultura é avaliada pela capacidade de evidenciar aquilo que é próprio da cultura dizendo dos contínuos deslocamentos e inversões (USLENGHI, 2010: p. 12).

---

<sup>25</sup> A organizadora da coletânea de artigos trata na introdução desse livro sobre o texto: *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. USLENGHI, A. *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

Para ler Benjamin, de acordo com Uslenghi, não basta pensar nos deslocamentos e inversões, há também as questões ético-políticas implicadas no contexto da produção cultural. Além destas, que já dão conta da complexidade, ainda temos:

Leer culturalmente desde una perspectiva histórico-material, nos recuerda Benjamin, no es una tarea exenta de responsabilidad, sino una forma de posicionarse en cada acto de lectura frente al estado de desintegración y la fragmentariedad de nuestra cultura, en un campo de fuerzas heterogéneas donde las diferencias que constituyen el texto de esa cultura amenazan su legibilidad (USLENGHI, 2010: p. 13).

Desse modo, é justamente nosso interesse fazer uma leitura de abordagem cultural pelo viés do materialismo histórico como um gesto de posicionamento perante a fragmentação dessa cultura da cana de açúcar nos arredores de Pernambuco. Na leitura que mencionamos está contida a noção de percepção, primordial para a análise desse filme. Na mesma coletânea sobre as culturas da imagem, Howard Eiland<sup>26</sup> trata da recepção na dispersão, tema que é abordado no texto reprodutibilidade técnica. De acordo com Eiland, Benjamin deixa claro que a dispersão deve ser entendida de um modo dialético, tratando-se de um contexto verdadeiramente moderno, algo que seja pensado além da oposição simplificada dispersão versus concentração. O desafio da teoria da dispersão é apreciar os valores da dispersão associada à convergência de valores educativos e de consumo para um novo modo de aprendizado (EILAND, 2010: p. 60). Mais adiante, o autor aborda a percepção/dispersão sensorial que Benjamin sugere para pensar a experiência de ir ao cinema:

Y su recepción en la dispersión, como la del público de cine, no es meramente visual sino táctil o visceral; implica todo su aparato perceptivo, está iluminada por la memoria (porque la experiencia en la experiencia de embriagues es experiencia

---

<sup>26</sup> *Recepción en la dispersión*, In: USLENGHI, A. *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

prolongada). Su lucha contra la dispersión solo tiene éxito porque se abandonan a ella de manera calculada y esta es la fuente de su presencia de ánimo como algo corporal (EILAND, 2010: p. 67).

Para realizar a leitura desse filme, pensamos a recepção através da dispersão que pode ser observada nos domínios da arte. A partir desse entendimento, notamos as transformações profundas nos modos de percepção, principalmente no cinema. Nas salas escuras onde os espectadores buscam a distração se faz notável uma reestruturação da percepção. Os efeitos dos choques com o sequenciamento de imagens no cinema apontam para a contradição complementar representada pelo entendimento conjunto: percepção/distração. Para abarcar a complexidade do filme, não é possível pensar de modo linear é preciso convocar outros modos de leitura: como a montagem-grade e a narrativa-espiral. Nesse sentido, a leitura dialética benjaminiana faz pulsar significações a partir da experiência cotidiana. Assim, testamos as ferramentas de análise: a montagem-grade e a narrativa-espiral.

### **Os retornos da violência em grade e espiral**

Por uma questão de organização metodológica e textual separamos o entendimento da grade e da espiral. Para a organização dos temas, nesse trecho falaremos apenas de Benjamin com a grade, como modalidade de investigação literária para a montagem do filme. Pensamos, por outro lado, a escravidão com Freyre, em espiral. Mas é necessário que fique claro: o entendimento que propomos para o filme se dá justamente no entrelaçamento das ideias de Benjamin com a grade e de Freyre em espiral. Contudo, para pensar sobre a violência e suas reverberações parece quase impossível separar as figuras geométricas que funcionam como a imagem do nosso suporte teórico.

Em alguns trechos do filme, Mendonça mostra, em outros sugere, situações de manifestações de ódio através da violência. São colisões de trânsito, arrombamento de veículos, presença constante de grades, cachoeira de sangue. Ele opta por um modo de abordar o tema bastante divergente da postura nacional, baseada em valores cristãos, que nega a

existência da violência. Uma vez que os números de mortes por acidente de trânsito são maiores que o número de mortos em guerras civis<sup>27</sup>.



Figura 10: Colisão entre carros no bairro vigiado.

*Frame do filme O som ao redor*

Mendonça adota uma condução para essa ficção que poderia ser entendida até como filosófica, na medida em que lança os tópicos como se fossem provocações, sem resposta pronta ou lição de moral. Ele propõe uma percepção para as atividades da rotina doméstica no subúrbio de Recife. Ele lança um olhar sobre os desdobramentos da cultura da cana, trazendo, de maneira sutil, as marcas da escravidão, um assunto que até hoje não foi enfrentado de modo eficiente. A sutileza para tratar da escravidão está no modo como ele articula a temática. Ele mostra a violência em níveis de percepção como se a aproximasse e a distanciasse em movimentos de surgência e ressurgência. Esse é um tema que atravessa o filme. Ela aparece de modo bastante claro nas grades dos prédios e das casas. Mas em outros momentos, ela aparece como insinuações, a exemplo do caso das atualizações da escravidão com a faxineira tratada aos gritos. O diretor destaca a vida comum, a partir dos fragmentos do cotidiano que nos chegam com uma “mostragem-mosaico” (PAIS, 2003).

---

<sup>27</sup> O número de mortos no trânsito, em 2013, segundo informações da OMS ultrapassou 40 mil. <https://nacoesunidas.org/oms-brasil-e-o-pais-com-maior-numero-de-mortes-de-transito-por-habitante-da-america-do-sul/>

A edição do filme que nomeamos montagem-grade atende a complexidade deste cotidiano entrecortado sugerido pelo sociólogo. Estar no trânsito caótico nas grandes cidades é parte do dia a dia. Temos mais uma cena que traz situações corriqueiras dos cidadãos em contexto urbano: uma colisão de veículos. Recorremos à sociologia do cotidiano, na qual Pais sintetiza os pensamentos simmelianos, para pensar a situação. Para ele, Simmel procura preservar, quando observa a realidade, o que é único e transitório enquanto capta o essencial da forma que é a tipicidade. Na sociologia de Georg Simmel tudo parece provisório e experimental, nada é produto finalizado, são retratos da realidade nos quais se abstrai a totalidade, mas demonstrando atenção aos fragmentos. Seria uma ambivalência do social na qual a realidade apenas se insinua, não se dá a ver.



Figura 11: Entre as grades.  
*Frame do filme O som ao redor*

Na perspectiva de Simmel, a realidade deve ser imaginada, descoberta e construída (PAIS, 2003: p. 27). Justamente esses fragmentos da teoria simmeliana que nos interessam, a partir deles desvendamos os fragmentos cotidianos e os fragmentos do passado no presente chegando ao entendimento desse Recife de agora. Percebemos onde estaria a origem do mal-estar tendo por base a montagem-grade para analisar o trabalho do diretor. Ele nos leva a conhecer a trajetória da violência originária da escravidão que ainda está presente no cotidiano seja pelo assujeitamento do corpo do operário na construção, seja pela imprudência no trânsito.

## **A grade como a violência materializada**

Façamos uma pausa nessa grade que nos serve de metáfora para pensar a montagem do filme para tratar da grade que materializa a violência. Ora, não é possível tratar somente da grade como ferramenta de leitura e suporte teórico, uma vez que a grade desempenha outro papel bastante contundente: ela é um elemento visual que compõe parte dos cenários e locações como a presença da violência. Portanto, também é um objeto de representação simbólica, e justamente por isso, é uma das condutoras da espiral da narração. A grade que se apresenta como presença física atua para manter a tensão e mostrar que a violência permanece.

A grade é o grito e o silêncio. É o silêncio daqueles que tentam se proteger, mas é o grito dessa brutalidade que continua. Tomamos alguns exemplos no filme: quando João e Sofia saem do apartamento para constatar o arrombamento do carro e o furto do aparelho de som. Antes de chegarem até o veículo, eles estão diante das grades. Como se elas estivessem ali para marcar a presença da hostilidade, da falta de segurança, para dizer que as agressões não estão perto do fim.

As grades podem parecer ter sempre a mesma função, mas temos a grade de segurança e a grade de contenção. A grade evidenciada nesse caso é a grade de segurança. Quando o filho de Bia volta das brincadeiras ele entra em casa e parece protegido pelas grades. Em um dos *takes* ele fica literalmente atrás das grades, como um prisioneiro em sua própria casa. A captação de imagens mostra as duas formas do olhar entre as grades: a de dentro para fora, semelhante à visão do prisioneiro; e a de fora para dentro, como aquele que não participa da ação, mas vê por entre as grades.



Figura 12: De-gradação I  
*Frames do filme O som ao redor*



Figura 13: De-gradação II  
*Frames do filme O som ao redor*



Figura 14: De-gradação III  
*Frames do filme O som ao redor*

Os *frames* que destacamos do longa-metragem analisado, dialogam com o média-metragem *Enjaulado*<sup>28</sup> nas duas produções as grades sugerem, paradoxalmente, que os personagens tentam fugir da violência trancados em suas próprias casas, como prisioneiros do próprio medo.



Figura 15: *Enjaulado I*  
Frames do filme *Enjaulado*



Figura 16: *Enjaulado II*  
Frames do filme *Enjaulado*

---

<sup>28</sup> Média-metragem de Kleber Mendonça Filho produzido em 1997. Neste suspense, o protagonista vive atormentado pelo medo da violência, a paranoia da classe média. Ele fica em casa trancado esperando que grades e cadeados garantam sua segurança.

## O encontro da montagem-grade e da narrativa-espiral com as paisagens des-montáveis

Utilizar os recursos visuais da grade para a montagem e da espiral para a narrativa do filme é olhar para uma paisagem moderna, como aquela explicitada por Georg Simmel<sup>29</sup>. Segundo a escrita simmeliana, com a filosofia da paisagem moderna há uma possibilidade de percepção da paisagem através do afeto, também provocados pela distância e a aproximação dos objetos, o que se dá nos deslocamentos espaço/tempo, na passagem de um horizonte momentâneo até a mobilidade de uma paisagem situada entre a moderna e a pós-moderna. Desse modo, há uma relativização num mapa de deslocamentos entre a proximidade e a distância; as lentes trazem uma possibilidade de aumentos e diminuições. Esses deslocamentos provocam uma abertura inédita à diversidade das dimensões da plasticidade da paisagem moderna (ANDRADE, 2016: p.253).



Figura 17: Área urbana de Recife  
*Frame do filme O som ao redor*

Partindo da filosofia da paisagem de Simmel, Ana Luiza Andrade trata das paisagens desmontáveis a partir dos deslocamentos do olhar, da desconstrução e da própria decomposição da paisagem. A paisagem desmontável trazida pelo poema cabralino, em *De um avião*, serve de

---

<sup>29</sup> SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Universidade da Beira Interior Covilhã, 2009.

pretexto para a analogia com a filosofia da paisagem de Simmel. Partindo de seus processos de aproximação e distanciamento, o que se antecipa analogamente aos distanciamentos e às aproximações do conceito de “aura” benjaminiana. Mais ainda, a semelhança com a decolagem de avião e a tomada da vista em voo da paisagem urbana de Recife, também teria um “olho da câmara”, exatamente como um olhar técnico cinematográfico. No entanto, a paisagem desmontável requer um pensamento voltado para a paisagem enquanto arte, mas também, enquanto objeto de afeto. Se a paisagem que se desmonta do poema de João Cabral propõe, similarmente ao filme, uma estrutura de imagens dialéticas contrapostas entre grade e espiral, esta estrutura pode ter tanto um enquadramento, o que se explicaria com uma visão mais formal, distanciada, como também uma aproximação com o olhar técnico do cinema. Ou, ao contrário, a paisagem poderia adquirir um olhar de afeto, quando se aproxima mais intimamente do objeto. Aqui seria o caso de apontar para um “mapa da saudade” que se desenha com as descobertas de um fim de ciclo em que ressurgiriam as lembranças, dolorosas ou não, de um velho Nordeste rural esquecido. No poema de Cabral, as lembranças vão e voltam em rodopios espiralados como sinais de afeto e de distância...

Partindo dessa analogia que torna possível perceber a paisagem com um olhar técnico, em graus diferenciados de distanciamento, ela pode ser visualizada do alto, em seu próprio pretexto de deslocamento. As gradações de distância que permitem essa desmontagem são assim equivalentes à distância que vai desconstruindo gradualmente a paisagem anterior. Esse mesmo desmontar da paisagem acaba por mimetizar o dentro e o fora nesse jogo poético de montar e desmontar a cidade, a paisagem urbana. A composição paisagística urbana de João Cabral evidencia uma paisagem de terra e água que traz um contorno geométrico que neste caso é regido por gráficos. A aproximação da paisagem desmontável de Ana Luiza Andrade com a montagem-grade e a narrativa-espiral para o filme permite uma visão da paisagem urbana de Recife trazendo variações de distanciamento em movimento. A paisagem desmontável desvenda a montagem-grade e a narrativa-espiral na medida em que traz os movimentos do olhar técnico do cinema, a circularidade do sobrevoo de Recife, ao mesmo tempo em que evidencia um Recife mais íntimo, esse que se descortina agora com as imagens de Kleber Mendonça. Esse é o ponto que conecta o des-montável da paisagem à narrativa-espiral no filme. É o de “fora” com as relações dos

personagens com a cidade, e o de “dentro” com as próprias relações sociais que se dão nessa cidade de terras e mares.

A viagem descreve a passagem desse Recife mais íntimo - que foi, de tão conhecido por ele, "vestido por dentro" - ao Pernambuco cartográfico, remetendo, inclusive, ao poema "Pernambuco em mapa"(1966-1974). Porém, ainda "de um avião", a paisagem ganha uma expressão plástica: na proporção em que aumenta a distância, o objeto diminui de tamanho, chegando a ser facetado em um diamante, cuja ponta acaba desaparecendo (ANDRADE, 2016: p.258).

O encontro da paisagem desmontável com a montagem-grade que sugerimos para pensar *O som ao redor* está no movimento anguloso do poema que evidencia as formas quadriláteras naturais e industriais de Recife:

A cidade toda é quadrada  
em paginação de jornal,  
e os rios, em corretos  
meandros de metal.

Ao desenhar o mapa de Recife, por dentro e por fora, João Cabral nos brinda com um poema de traços arquitetônicos delineados com quadrados e círculos que se apresentam pelos movimentos da aeronave, ao trazer para perto e levar para longe, a imagem dos espaços urbanos num jogo de distanciamentos. Uma construção da cidade a partir da visualidade, a urbanidade geométrica, a simetria da paisagem em linhas verticais e horizontais. A geometria que percebemos no poema cabralino coincide com a leitura que fazemos do filme.

### **A narrativa-espiral freyriana**

Pelas linhas da geometria verificamos a proximidade entre Walter Benjamin e Gilberto Freyre. Assim como Benjamin tornou-se o expoente do contraponto a Escola de Frankfurt, Freyre se destacou no

contramovimento ao modernismo. Com uma visão bastante vanguardista, Freyre, incorporou em sua pesquisa a cultura do brasileiro, tendo o Pernambuco da cana de açúcar como eixo central. A principal diferença de pensamento entre ele e os modernistas de São Paulo está no fato destes últimos quererem esquecer ou apagar uma memória relacionada à colonização europeia, ao menos quanto ao movimento antropofágico de Oswald de Andrade. Em contrapartida, Freyre faz reverência à lembrança e à memória destes colonizadores, além de acrescentar a herança dos africanos. Este é o ponto de contato que encontramos entre a escrita gilbertiana e o filme *O som ao redor*: pensar Recife a partir do registro e da memória.

Kleber Mendonça Filho, assim como Freyre, vê a memória como primordial para entender o movimento cultural pernambucano realizado a partir da açucarocracia. Gilberto Freyre partiu de estudos multidisciplinares para pensar a formação cultural nordestina originada das influências africanas, indígenas e europeias. Para isso, ele investigou as manifestações culturais em seu aspecto de diversidade: tradições religiosas, culinária regional, festas populares, literatura e jornalismo. Em sua obra, ele foi descentralizador, evidenciou a diversidade da região Nordeste por meio da leitura das “subjetividades brasileiras”<sup>30</sup>, explicitando as peculiaridades de cada sub-região para marcar essas diferenças. Os estudos freyrianos poderiam ser nomeados sociologia do cotidiano<sup>31</sup> porque trouxeram informações que abarcavam a complexidade das relações sociais dessa região. O Nordeste foi povoado com uma colonização culturalmente diversificada que originou uma sociedade com características próprias, tendo como base três categorias que se entrecruzavam: o latifúndio como forma de propriedade, a monocultura como forma de exploração econômica e a escravidão como instituição de classe social<sup>32</sup>. Assim, se pensarmos que as atividades no

---

<sup>30</sup> Em ANDRADE, Ana Luiza. *Outros perfis de Gilberto Freyre: voltas duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin, 2007.

<sup>31</sup> Com essa classificação corremos o risco de reduzir esse trabalho teórico, entretanto, para reparar tal situação, apontamos algumas outras para a obra de Gilberto Freyre: ciência social, sociologia, antropologia, ecologia, geografia, história, literatura.

<sup>32</sup> FREYRE, Gilberto. *Livro do Nordeste*, in: *Vida social no Nordeste: aspectos de um século de transição*: p. 75-101. Arquivo Público Estadual: Pernambuco, 1979. Edição comemorativa ao primeiro centenário do jornal Diário de

engenho de cana de açúcar se desenvolvem por ciclos, poderíamos estabelecer uma certa equivalência com a sequência de acontecimentos do filme.

Se no ciclo do açúcar temos uma repetição previsível de plantio e colheita, não percebemos essa mesma previsibilidade quanto aos desdobramentos espiralados nos retornos do passado do engenho, ao contrário, as atualizações temporais nos mostram novos sentidos. Dessa maneira, a espiral vai conduzir nossa leitura do filme com o olhar regional e multidisciplinar de Gilberto Freyre. Então, a análise literária da narrativa-espiral nos dará o apoio necessário para ler os retornos do passado no presente na passagem do engenho à usina através dos resíduos escravocratas remanescentes no cotidiano recifense. A narrativa-espiral nos guia por entre os aspectos históricos, socioculturais, econômicos e políticos de Pernambuco na visão freyriana. Portanto, é no viés do resíduo, ancorado na imagem, que buscamos a percepção do dia a dia apresentado em *O som ao redor*. Um exercício seria pensar o filme como quem pensa com os sentidos de Andrade ao tomar a escrita gilbertiana buscando atualizá-la. Pensemos que o gesto cotidiano nessa ficção tem a ver com o contexto cultural de “dureza” e “docilidade”, como os resíduos de uma açucarocracia estudada por Gilberto Freyre como o fundamento social brasileiro.

O açúcar, tendo incorporado consigo a técnica europeia de implantação escravocrata, ou seja, tendo trazido o escravo como “peça de engenho”, gerou a dureza e a docilidade desse sistema. O ferro tendo importado a sua maquinaria técnica diretamente da Revolução Industrial, substituiu a “peça” antiga do engenho, a mão de obra escravocrata, e o modo de produção pela divisão do trabalho industrial da fábrica. Se o primeiro consolida a civilização do doce, a segunda exclui de circulação um aparato sensorial e o substitui por um outro. O doce e o ferro alternam-se, mesclam-se, modificam-se. Voltas e fugas, repetição e diferença, rotina e aventura, padronização, singularização (ANDRADE, 2007: p. 32).

---

Pernambuco. São relatos, recortes de notícias e anúncios, produção realizada por Freyre e outros autores pelo Arquivo Público Estadual.

As relações sociais que se expõem no filme estão mediadas pelas características “nordestinas” coincidentemente apontadas por este sociólogo/historiador/crítico cultural<sup>33</sup>. As relações de mandonismo de senhor Francisco com os vigias, o autoritarismo de Bia com a empregada doméstica, a permissividade com os furtos do sobrinho de Francisco. Assim, podemos analisar certos elementos trazidos pela narrativa do diretor Kléber Mendonça à luz de um cotidiano calcado neste legado cultural duro/dócil da escrita gilbertiana. Andrade nos revela um Gilberto Freyre interdisciplinar capaz de detonar uma proliferação de sentidos ao deambular entre o menor e o maior, e dar ao Nordeste brasileiro a projeção dos olhos de quem vê o mundo.

(...) há, nos ensaios memorialistas de Gilberto Freyre, paradoxos e desproporções que, em vez de desqualificá-lo, teriam por força de considerá-lo uma exceção, à maneira de um João do Rio ou de um Di Cavalcanti, em sua excêntrica singularidade: um *dândi*, *flâneur*, mas que amplia a atuação destes outros dois, entre altas e baixas rodas, para uma mais vasta, entre intelectualidade e elite burguesa, entre a mulata e a sinhazinha, a prostituta e a dona de casa, o *flâneur* e o *voyeur*, erotismos orientais e ocidentais, sensualidades e sexualidades, as consideradas “normais” e “anormais” (FOUCAULT), ecologias e ecosofias, provincianismos e estrangeirismos, duro e doce, o anguloso do sertão e o gordo do massapé, ruralismos e urbanismos, engenhos artesanais e engenharias industriais, artes plásticas e industriais, modos e modas, elegâncias e cafajestismos, masculinismo e feminismo, região e metrópole, ortodoxias europeias e heterodoxias brasileiras, homogeneidades, homossexualidades e hibridismos etc (ANDRADE, 2007: p. 28).

Freyre tem uma visão multifacetada para tecer as linhas desse cotidiano entrelaçado de texturas, cores, sabores e saberes. Um olhar que nos guia pela narrativa-espiral para desvendar o contexto complexo

---

<sup>33</sup> Destacamos alguns títulos de Gilberto Freyre que destacam a cultura açucareira nordestina: *Sobrados e mucambos*, *Casa grande e senzala*, *Nordeste e Livro do Nordeste*.

desse Recife canavieiro. A multi/interdisciplinaridade é apontada pela autora que ressalta:

A verdade é que Gilberto Freyre escapou de classificações acadêmicas, por suas idas e vindas interdisciplinares, descentralizando questões exclusivas desta ou daquela especialidade, para disseminá-las em outro saber. Esse olhar estrangeiro, ou de fora, em parte, é produzido pelo deslocamento geográfico de um pensamento, o que também significou o interesse por outras culturas (ANDRADE, 2007; p.13-14).

Para enfrentarmos esse cotidiano trazido para as telas do cinema precisamos desta amplificação de sentidos que se torna possível com uma visão ampla como a gilbertiana. Portanto, este olhar descentralizador serve-nos de guia diante de um cotidiano descontínuo, fragmentado e entrecortado. Assim, os contornos da narrativa-espiral são desenhados com os resíduos do açúcar nas relações refuncionalizadas de senhores de engenhos e escravos.

Para pensar o resíduo, buscamos apoio no entendimento de Sedlmayer e Ginzburg que organizam uma coletânea de artigos sobre rastro, aura e história, nos escritos de Benjamin. Eles introduzem este trabalho apresentando três conceitos complexos e necessários. No entanto, o “rastro” nos desperta fundamental interesse: *Spuren* (rastro, vestígio, resto) como um conceito que transita entre os campos dos saberes filosófico, literário, psicanalítico, imagético. Nesta amplitude conceitual, o rastro seria um modo para investigar como interpretar o passado que aponta para uma ambivalência: presença-ausência (SEDLMAYER & GINZBURG, 2012: p.8). Rastros são marcas que nos dizem do passado no presente.

Na tradição filosófica e historiográfica, o conceito de “rastro” é caracterizado por sua complexidade paradoxal: presença de uma ausência e ausência de uma presença, o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala. Esse caráter paradoxal também afeta os usos do conceito por Benjamin. Neste texto gostaria de

desenvolver esse paradoxo de maneira mais precisa. Na reflexão de Benjamin, o estatuto paradoxal do “rastros” remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência fugidia, de um lado, e às estratégias de conservação ou aniquilamento do passado, do outro (GAGNEBIN, 2012: p.27).

Na cena recortada, tentamos extrair os resíduos que se acumulam no cotidiano dessa realidade apresentada na ficção estudada. Percebemos duas coroas de flores deixadas na área externa de um prédio residencial. João, corretor dos imóveis da família, neto de Francisco, mostra um apartamento para mãe e filha. Elas desistem do aluguel assim que notam as coroas de flores displicentemente largadas no pátio do prédio. Sem titubear, elas encerram a visita e desistem imediatamente.



Figura 18: Área externa do prédio mostrado por João.

*Frame do filme O som ao redor*

As coroas de flores, restos de um ritual de sepultamento, jogadas em um canto qualquer, nos remetem aos escritos de Benjamin sobre a lembrança apontados por Gagnebin. Ele faz referência à lembrança

como uma forma de sepultamento que contém o gesto de cavar. Ressaltando a ideia de que a aproximação com o passado é feita através da escavação. Portanto, não dar um destino mais apropriado às coroas de flores é como não encerrar o ritual do sepultamento, seria como um funeral inacabado, interrompido. Daí a possibilidade de um morto-vivo a vagar pelas dependências do prédio poderia ser o que as prováveis inquilinas deduziram...

O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado, porque procede não só à sua conservação, mas lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida (GAGNEBIN, 2012: p.35).

É com o resto que Mendonça tangencia a transitoriedade, a provisoriidade e a efemeridade da existência terrena. As flores são como os resíduos de uma vida que se desfez. O cotidiano passou a ser investigado de maneira mais ampla a partir dos rastros. Andrade propõe reler a obra de Freyre fazendo a atualizações a partir de sua leitura de Walter Benjamin. Para tanto, ela parte da visão gilbertiana que interconecta “menor” e “maior”. Menor, no sentido daquilo que poderia ser considerado como sem importância, uma referência a Deleuze em “Kafka: para uma literatura menor”: “a observação do residual como categoria imprescindível para qualquer concepção monumental” (ANDRADE, 2007: p. 17). Para Benjamin é primordial a noção de resíduo ou resto insignificante, de algo que passaria despercebido, ou que está quase apagado. É nesta extensão da desimportância, nesse lugar que seria o da irrelevância, que trazemos para nossa análise os conceitos benjaminianos aplicados ao texto de Gilberto Freyre. Destacamos um trecho dessa leitura feita a partir dos detalhes, quase insignificantes, partindo dessa análise os objetos podem evidenciar o comportamento das pessoas: os modelos dos móveis indicam os modos na intimidade doméstica e desdobramentos sociais desses costumes da família patriarcal nessa época:

Nos tempos patriarcais de antes da abolição vivia-se mais do que hoje a vida em família. E nada o prova melhor que o mobiliário de então – um mobiliário rebelde a muita mudança de casa. Eram

sofás e cadeiras e cômodas e consolos – os dos nossos avós e bisavós – que pareciam criar raízes no chão ou no soalho da casa (FREYRE, 1979: p75).

Freyre recorria aos costumes da época para analisar as mudanças na sociedade patriarcal. Como o modo francês de dar grandes festas com danças ritmadas ao piano e banquetes servidos com utensílios domésticos de prata e porcelana da China. Ora, a tarefa de percorrer pelo terreno da irrelevância ou de andar fora do eixo temático da academia, é, a bem dizer, considerada uma tarefa benjaminiana. Justamente esse é o olhar que nos apoia para pensar modos de leitura e interpretação do texto fílmico. Observamos os gestos da intimidade doméstica nas relações da dona de casa com a faxineira que são o reflexo desse embate senhores/escravos transferido para o território urbano. Também os gestos do corretor de imóveis da família, João, que administra os imóveis como se cuidasse da casa grande. As rajadas do tempo tentam levar para longe esses restos de açúcar, mas a narrativa-espiral freyriana nos devolve as marcas, ainda profundas, e a violência originada desse conflito social ainda permanece. No relato de Freyre<sup>34</sup>, percebemos esse olhar barroco que se move em espiral, entre as dobras leibnizianas, para descrever as profundas transformações da paisagem nordestina passeando por vários aspectos: a paisagem rural em contraponto à paisagem urbana, enfatizando os prejuízos da poluição devido à industrialização. Ele ressalta a mudança drástica na fisionomia da paisagem com a introdução das linhas telefônicas, dos automóveis, das linhas de trem, das ruas pavimentadas, e principalmente, a invasão das usinas: “elevam-se usinas, as arrivistas da paisagem, fumando insolentemente charutos negros, enormes: ostentando letreiros de firmas comerciais das cidades” (1979: p75).

Na foto de Sebastião Salgado notamos a fumaça a que se refere Freyre. Percebemos um olhar melancólico desse escritor que mostra a preocupação ecológica. Justamente no trecho citado, percebemos que a crítica gilbertiana não é explícita, não é dada, não é pronta, ela precisa de um ritmo de entendimento que alie contextos internacionais e regionais, geográficos e sociais. É preciso amplitude, assim como percebemos que deve ser a leitura de *O som ao redor*.

---

<sup>34</sup> FREYRE, Gilberto. *Livro do Nordeste*, in: *Vida social no Nordeste: aspectos de um século de transição*: p. 75-101. Arquivo Público Estadual: Pernambuco, 1979.

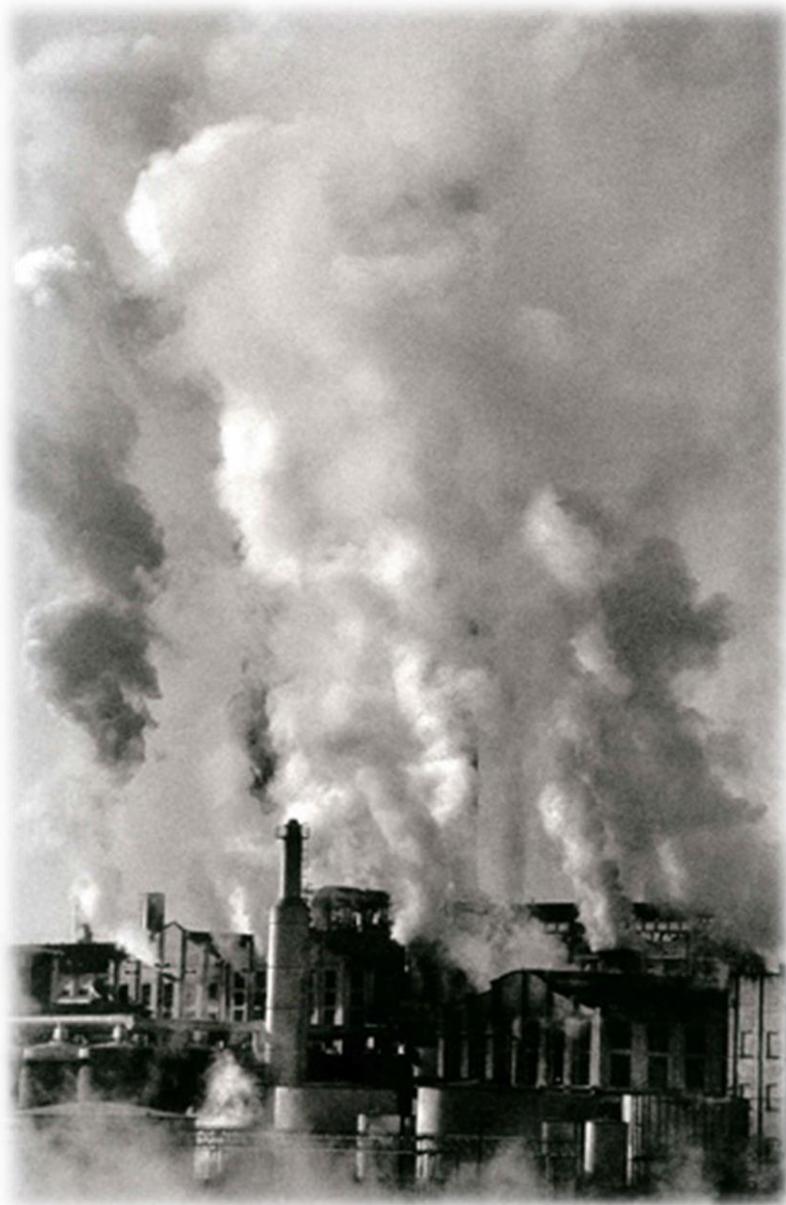


Figura 19: Sebastião Salgado – *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*

Ainda no mesmo texto, Freyre aborda as mudanças na arquitetura de Pernambuco quando o estado adota o estilo americano de linhas retas. Ele mapeia o caminho do açúcar até chegar a “paisagem social” em que evidencia o redemoinho que passou nesse período (e continua passando) desde mudanças climáticas a crises econômicas. Foram intempéries que assolaram a região, trazendo a seca, causando a fome, obrigando esses moradores do sertão a procurarem outros lugares e modos para a sobrevivência. Freyre descreve os corpos desses retirantes, que além de castigados pela seca, são substituídos em nome da luta pela vida. É a dureza do aço da usina penetrando a carne dos antigos trabalhadores do engenho.

E no giro da espiral, ele volta aos tempos de fartura do engenho e relata, com riqueza de detalhes, a docilidade dos tempos passados. Ele trata da prosperidade dos engenhos falando da diversidade da produção agrícola (mandioca, milho, tabaco, algodão e café) e artesanal (marcenaria, carpintaria, caldearia, tecelagem, sapataria) e também das manifestações multiculturais mostrando que nas festas havia traços das culturas africanas, indígenas e europeias. Entretanto, o mesmo engenho que tem a doçura do melado e dos doces caseiros é também aquele que sofre os maus tratos contra os escravos.

São nessas voltas espiraladas, entre a dureza e a docilidade freyrianas (ANDRADE, 2007), sobre as quais giram as cenas que buscam retratar, através de vazios da memória, as presenças em ausência das ruínas do engenho. Neste caso, trata-se do retrato da violência residual do engenho. Enquanto passeiam pelas ruínas do engenho antigo, os personagens Francisco, João e Sofia, resolvem tomar um banho de cachoeira. Nessa cena, a violência cometida contra os escravos, no antigo engenho, parece retornar. A água que cai límpida sobre as cabeças deles, de repente, fica vermelha. O banho de água vermelha é a imagem mais crua da violência no engenho, é a natureza que sangra da paisagem social arruinada pela tortura e maus tratos da escravidão. É o sangue dos escravos que escorre sobre o rosto de João.

A imagem da cachoeira de sangue inunda a tela provocando desdobramentos num portal passado/futuro, mostrando potência de sentidos e construção de significados. Por seu excesso de tinta vermelha, essa imagem crua, quase uma imagem de terror, faz lembrar a pintura de Bacon: um retrato do Papa Inocêncio, retomando a pintura do mesmo papa por Velásquez. O jorrar da tinta se confunde com o da água, uma pintura crua da “vianda” que poderia ter sido a referência de Mendonça. Imagem que reporta a uma catástrofe coletiva: holocausto, escravidão. A

tela de Bacon é um grito expressionista de terror do papa retomado de “O Grito” de Munch. É a crueza como um banho de sangue. É a violência na imagem que ganha expressão na distorção baconiana, o que no filme faz a queda d’água se aproximar de uma enxurrada de sangue despejada na cabeça de João. Deleuze comenta a pintura de Bacon, ao falar do sentido da vianda:

A vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva. Um tanto de dor convulsiva e de vulnerabilidade, mas também de invenção charmosa, de cor e de acrobacia (DELEUZE, 2007: p.31).

Na leitura que faz Deleuze sobre a pintura baconiana ele aponta o modo de pintar as forças daquilo que não é visível. A análise tem início com a decomposição e recomposição dos efeitos de profundidade e movimento, então, ele se depara com a noção do tempo em relação à composição do movimento. Deleuze considera que a pintura de Bacon responde à questão de como tornar visível a força invisível, em especial com a série das cabeças. “É como se forças invisíveis esbofeteassem as cabeças sob os mais diferentes ângulos” (DELEUZE, 2007: p.64). Para ele a pintura de Francis Bacon parte da deformação do corpo e chega à indiscernibilidade. Esse seria o “pintar as forças”. Assim, a deformação enquanto ato de pintura seria retratar as posturas do corpo ao reagir às forças da natureza como vomitar, dormir ou estar sentado por muito tempo. Seria algo bastante distante da transformação da forma e nem tão pouco estaria próximo à decomposição de elementos. A referência deleuzina está na pintura para além da capacidade de discernir.

Nesse ponto, conectamos a leitura de Deleuze sobre a obra baconiana com a presença/ausência que pensamos sobre o gesto de retratar<sup>35</sup> o horror no banho de cachoeira. Na nossa leitura, a imagem do sangue escorrendo no rosto de João tem curta duração justamente para dar uma noção de vaga lembrança, algo de um passado distante. De certa maneira, podemos pensar que a rapidez da exposição dessa cena

---

<sup>35</sup> Fizemos esta reflexão no trecho *Imagens para além do retrato*, deste mesmo capítulo.

evidencia uma ambientação de suspense e terror fazendo uma conexão desse passeio no engenho com a situação remota da escravidão.



Figura 20: João.  
Frame do filme *O som ao redor*



Figura 21: Papa Inocêncio, de Francis Bacon

Portanto, como Deleuze percebe em Bacon uma pintura para além da representação, assim também percebemos esse filme. Ambos escapam às reduções de sentido ao somente retratar. Nesse sentido, o diretor dá amplitude ao filme com o jogo de relevância entre a imagem e o som. Se na cena anterior a violência do engenho é retomada com a imagem, com a cor vermelha da água-sangue, nesta seguinte, é retomada pelo som do terror. Os personagens João e Sofia visitam as ruínas do engenho do senhor Francisco. O local não tem mais o teto, acabou-se com o tempo, as paredes que restam estão danificadas pelo mofo esverdeado, o mato dominou o interior daquele espaço. O que havia ali eram os restos daquilo que já foi um dia uma sala de cinema.

A cena está tomada pela lembrança do medo, Mendonça revela tensão e terror com o aparato sonoro. O que se ouve, aparentemente, são os gritos que ecoavam na antiga sala de projeções. São berros de pavor acompanhados por uma trilha sonora de filmes de terror<sup>36</sup>. João e Sofia estão de pé, atônitos com os sons dos filmes que já foram vistos nesta sala. O enquadramento utilizado para mostrar esta cena não é muito usual, de um giro nasce essa imagem torta, talvez para evidenciar que o terreno está torto, ou ainda, que nada mais está no lugar. De repente, para quebrar o andamento de suspense ocasionado pela trilha sonora e pela tensão dos personagens, Sofia diz: “Boo!” Como quem brinca de assustar.

Esse trecho do filme poderia ser entendido como uma possível citação paródica ao gênero cinematográfico do terror que já virou mercadológico. Essa cena, além de retomar a ruína de uma sala de cinema, retoma a ruína do engenho que já teve lugar ali, retoma a violência que ocorria no engenho, através do som dos gritos dos escravos: “ao redor”. Desse modo, Mendonça constrói essa que denominamos narrativa-espiral com os retornos de um a outro gênero cinematográfico, de um espaço de cinema a um tempo de engenho,

---

<sup>36</sup> Os gêneros terror e suspense também fazem parte da cinematografia de Kleber Mendonça Filho. O curta-metragem *Vinil verde* (2004) é um suspense inspirado na fábula europeia *Lovas verdes*. Na narrativa, a mãe presenteia a filha com uma caixa cheia de antigos discos de vinil coloridos, com músicas infantis. A mãe adverte a criança para não ouvir o disco de cor verde. Entretanto, a criança desobedece e escuta o disco verde... Coisas estranhas acontecem quando ela toca o disco proibido. Já no gênero terror, o diretor realizou o curta *Menina do algodão* (2002/2003). Esse curta-metragem traz para a tela uma abordagem para a lenda urbana da garota de Recife que morreu na década de 1970 e assombrava o banheiro das escolas.

retornos enfim, ou ressurgências do engenho ao cinema, e deste ao engenho.

Após essa verificação dos limiares da imagem a partir dos cruzamentos da montagem-grade benjaminiana e dos rodopios da narrativa-espiral freyriana chegamos ao esboço de nossa ferramenta de leitura do texto fílmico. O próximo passo é analisar como quem olha por dentro e por fora examinando as relações residuais da casa grande no subúrbio de Recife.

## **CAPÍTULO 2 – RELAÇÕES RESIDUAIS DA CASA GRANDE NO SUBÚRBIO DE RECIFE**

**Bia: a dona de casa**

**O curta-metragem como um ensaio**

**Bia em Eletrodoméstica**

**Colorindo com mel a rotina doméstica**

**Um contexto sonoro para Bia**

**Entre o ronco e o latido**

**Objetificação e ritualidades**

**Maquinização do cotidiano**

**A organização do espaço doméstico**

**Tentando preencher o vazio?**

**A invenção na intimidade do lar**

**Os modos kafkianos de Bia**

**Contato erótico maquinizado: um “erotismo” que nem Freud explica**

**A rotina virando fumaça**

**As cicatrizes do patriarcado na sexualidade feminina**

## **Bia: a dona de casa**

Neste capítulo, vamos pensar as relações residuais da ‘casa grande’ no subúrbio de Recife, em especial, vamos conhecer essa personagem que amadureceu ao ser experimentada e ensaiada no curta-metragem *Eletrodoméstica* (2005). Anos depois, no longa-metragem *O som ao redor* (2012), quando o diretor, Kleber Mendonça Filho, resolve revisitar a dona de casa, Bia, a personagem que já havia aparecido nesse curta-metragem e ressurgiu como tal. É importante ressaltar que a personagem é a mesma, mas o trabalho de interpretação é realizado por duas atrizes: Magdale Alves, em *Eletrodoméstica* e Maeve Jinkings, em *O som ao redor*. Também, revelar as possibilidades literárias de pensar Bia com a poética de Manoel de Barros e a escrita metafórica de Clarice Lispector de modo a entrelaçá-las para atingir os vários níveis de percepção sensorial nessa ficção pesquisada. E dando continuidade a essa percepção sensorial, buscamos um intertexto sonoro com uma música (*Musiquinha*, composição de Pedro da Silva Martins, da banda portuguesa Deolinda) que poderia ser lida como um chamado contra uma existência moderna sem sentido, contra a apatia das pessoas em situações rotineiras. No trecho seguinte, o som ainda persiste, evidenciamos a obsessão de Bia pelos ruídos: o cão latindo e o marido roncando. Nesse ponto, saímos um pouco do território sensorial e partimos para uma abordagem sociológica, levando em conta a subjetividade de Bia para construir essa realidade familiar preenchida pela objetificação, ritualidades e tédio. Essa apatia joga Bia numa situação de maquinização do cotidiano que pensamos com Felix Guattari em seu estudo sobre o inconsciente maquínico, no qual ele investiga os vários mecanismos que nos afetam diariamente: imagens, palavras, gestos e objetos que levam o inconsciente a produzir e reproduzir essas linguagens e imagens. O comportamento maquínico nos remete ao ambiente de vivência familiar que motiva essa prática, mais propriamente, a organização desse espaço doméstico que verificamos com Susan Buck-Morss. Em seguida, examinamos os desdobramentos do consumo de eletrônicos e eletrodomésticos na rotina dessa família recifense. Além do mecanismo de fuga representado pelo consumo, Bia, tem outros modos de reagir ao tédio da rotina: ela inventa novas maneiras de fazer as tarefas domésticas, aquilo que Michel de Certeau chama de ‘resistência’. Ao visualizarmos Bia como a dona de casa que resiste às tarefas, também podemos vê-la como um dos animais de Kafka que recupera o instinto animal e não segue regras. Justamente

seguindo esse impulso de não cumprir as regras, ela adota uma masturbação criativa com a lavadora de roupas, comportamento semelhante que pode ser observado no conto de Gilberto Freyre: *O mistério do Doutor Engenheiro* (2003). Outra rota de fuga para Bia é fumar maconha, gesto que observamos com Susan Buck-Morss, em *Estética e anestésica*, texto que traz a anestesia como inundação dos sentidos, comparando os usos de entorpecentes e anestésicos. No trecho que encerramos o capítulo tratamos das marcas do patriarcado na sexualidade da mulher para isso trazemos os textos de Michel Foucault, *História da sexualidade* (1999) e Gilberto Freyre, *Sobrados e mucambos* (1981).

### **O curta-metragem como um ensaio**

Para tratar da personagem Bia, de *O som ao redor*, é preciso pensar nas dificuldades da realização de um longa-metragem no Brasil e mais, é preciso entender como é grande o esforço da produção cultural cinematográfica. Esse não é um cinema de grandes negócios que envolve vultuosos volumes financeiros. É um cinema de expressão artística que conta com poucos recursos governamentais bastante burocratizados. Justamente pensando nesse desafio destaco dois cineastas pernambucanos que fizeram curtas metragens que noutro momento foram adaptados de alguma maneira para um longa-metragem: Kleber Mendonça Filho e Cláudio Assis. O cineasta Kleber Mendonça Filho realizou o curta-metragem *Eletrodoméstica* em 2005, e então, sete anos depois, utilizou a personagem principal do curta, a Bia, como um dos personagens do filme *O som ao redor*. Já o cineasta Claudio Assis que fez o curta-metragem *Texas Hotel*, em 1999, mais tarde, realizou o longa *Amarelo manga*, em 2002. Nesse caso, o curta, como o próprio diretor ressalta na sinopse, foi um estudo dos personagens para o longa. Ambos cineastas são representantes do cinema pernambucano que utilizaram o curta-metragem, de modo consciente ou não, como um ensaio para os longas que fariam a seguir. O curta-metragem como uma prática anterior ao longa que viria. O fato demonstra a obstinação que deve ter o cineasta brasileiro na utilização do “ensaio”, ou treinamento, o curta em sua passagem para o longa-metragem sinalizando esse comprometimento com o cinema. Poderia indicar ainda, que a

dificuldade é tamanha que não há espaço para erros, é preciso treinar <sup>37</sup>. A escolha dos dois nomes para salientar a quase precariedade do cinema nacional não é aleatória, uma vez que Mendonça e Assis têm temáticas em comum: as relações sociais na cidade de Recife e a vivência urbana entrecortada pela violência. Apesar da temática dos cineastas tangenciarem o cotidiano recifense, as opções estéticas para a construção das cenas são bastante divergentes. Cláudio Assis, no curta *Texas Hotel* e no longa *Amarelo manga*, opta por imagens que escancaram a brutalidade com uma violência crua e sangrenta, com um tom que beira a denúncia no caso do abate clandestino de bovinos. Já Kleber Mendonça, no curta *Eletrodoméstica* e no longa *O som ao redor*, tem uma opção mais afinada com o intertexto, com a sinalização que vem a partir do som. Em uma das cenas, de *O som ao redor*, o assassinato de Francisco é sugerido com o som da bomba que foi lançada para assustar o cachorro. Noutras, a violência é sugerida com um elemento visual: a grade. Entendemos que está aí potência do filme *O som ao redor*, ele não traz tudo pronto com início, meio e fim, ele sinaliza apenas com indicações, e joga para o espectador a tarefa de pensar o fechamento de determinadas situações. Desse modo, acreditamos que sugerir teria uma contundência muito maior do que mostrar, como seria o caso um tanto grotesco, das cenas do abate clandestino com as carcaças esquartejadas em *Amarelo manga*. Uma outra cena de *O som ao redor* que poderia ilustrar o poder dessa sugestão é o *close up* do rosto de Bia: as bochechas estão tremendo indicando que o corpo trepida por conta da movimentação da lavadora

---

<sup>37</sup> Para ilustrar a persistência dos cineastas brasileiros separamos alguns dados: A cineasta Anna Muylaerte, em entrevista sobre a produção do filme *Que horas ela volta* (2015), afirma que gravou todo o filme com equipamentos caseiros para fazer um ensaio que seria parâmetro para aspectos técnicos da captação de imagens, da edição e da atuação do elenco. Isso demonstra essa necessidade de estar atento a qualquer falha e corrigi-la com esse mecanismo de treino que antecede a produção do longa-metragem. Outra característica que evidencia esse esforço do cinema nacional é a carreira dos cineastas ser, em muitos casos, dupla ou ainda mais multifacetada: publicidade e cinema, crítica e cinema, videoclipe e cinema. Casos de cineastas que vendem seus bens para produzir seus filmes como Glauber Rocha, o grande expoente do cinema novo. Muitos anos depois, Andrucha Waddington que trabalha com publicidade e cinema, teve que vender seus bens para produção do filme *Eu, tu eles* (2000). Mais tarde, ainda na fase de produção do longa, Andrucha conseguiu captar recursos com produtores executivos e vislumbrar o retorno do investimento, infelizmente, Glauber não teve a mesma chance.

de roupas. Trecho a ser tratado mais adiante no desenvolver desse capítulo no segmento “Contato erótico maquinizado”. No intuito de evidenciar essa leitura de que *Eletrdoméstica* acabou funcionando como um estudo, ou mesmo, um ensaio para a realização posterior dessa mesma personagem em *O som ao redor*, selecionamos alguns *frames* do curta-metragem que auxiliam na compreensão das diferenças na captação das imagens que impactam na percepção geral tanto do curta-metragem *Eletrdoméstica* quanto do longa *O som ao redor*. Enquanto no curta a construção das cenas privilegia uma linguagem cinematográfica mais direta, com desenrolar dos atos diante das câmeras, quase como uma descrição dos acontecimentos.

No longa, *O som ao redor*, a linguagem está mais conectada com a interpretação, exigindo do expectador, em alguns momentos, que ele crie enquanto assiste. Esse modo de construir o filme aparece na sutileza de não mostrar toda a sequência de acontecimentos. Ele invade muito mais a intimidade dessa personagem porque dá opções diversas aos expectadores para que construam no pensamento o modo de agir de Bia. A impressão que temos ao assistir o curta e o longa-metragem é que aconteceu uma espécie de amadurecimento da personagem e da maneira de apresentar essa família deslumbrada pelos equipamentos. Como percebemos adiante, com as imagens recortadas de *Eletrdoméstica*.



Figura 22: Liquidificador  
*Frames* do curta-metragem *Eletrdoméstica*



Figura 23: Aspirador  
*Frames do curta-metragem Eletrodoméstica*



Figura 24: Máquina de Lavar  
*Frames do curta-metragem Eletrodoméstica*

### **Bia em Eletrodoméstica**

Como mencionamos acima, essa personagem não é uma novidade no universo filmográfico de Kleber Mendonça Filho. Bia, interpretada pela atriz Magdale Alves, aparece como a protagonista do curta-

metragem *Eletrodoméstica*, que teve o roteiro escrito na década de noventa, mas só foi produzido em 2005. Essa produção foi bastante exitosa na participação de festivais de cinema nacionais e internacionais, quando foi premiado nas categorias de melhor diretor, ator, crítica e júri popular. Nesse curta, Bia é a personagem principal, o que não ocorre em *O som ao redor*, que tem vários personagens com níveis de importância variados para a trama. Segundo Mendonça, em entrevista para o canal Curta! <sup>38</sup>, a ideia do roteiro aconteceu quando ele voltava de viagem com a família. Era o início da década de noventa, eles estavam no aeroporto de Miami e ele se deparou com uma enorme pirâmide de caixas com eletrodomésticos dos turistas brasileiros. Para ele, isso indicava a relação “meio obsessiva” ou pelo menos um pouco estranha com o consumo desses aparelhos. Ele relata que o filme faz a relação corpo e máquina, liga e desliga. Então, o tema central é a conduta quase deslumbrada da classe média diante da possibilidade de consumir a aparelhagem eletroeletrônica. O comportamento dessa família é atravessado por esses objetos devido à intensidade de interação com eles, assim, os gestos dessa dona de casa e das crianças são cada vez mais mecânicos e frios. A rotina da casa tem cada movimento pautado pela utilização dos eletrodomésticos. Percebemos na sinopse de *Eletrodoméstica* essa clara indicação: “Classe média. Brasil, anos 90. A 220 volts”. Para mostrar que o filme se passa na década de noventa, Mendonça opta pelo recurso sonoro: a introdução é uma paródia musical que cita os personagens da série americana de maior sucesso no Brasil nesse período: *Beverly Hills 90210* (*Barrados no baile*). A citação não é apenas uma questão de ambientação para indicar a década e marcar o período, mas também, evidencia essa característica americana de perpetuar o momento histórico do pós-Guerra Fria da industrialização com a valorização exacerbada da vida doméstica e da propriedade privada como veremos adiante, com Buck-Morss, ainda neste capítulo: “A organização do espaço doméstico”.

A Bia de *Eletrodoméstica*, atriz Magdale Alves, nos mostra uma família absolutamente fascinada pelas tecnologias domésticas. Todas as atividades dessa dona de casa estão pautadas pela utilização de aparelhos eletrodomésticos. A mesa de centro na sala da família mais parece um altar de culto aos dispositivos eletrônicos: controles remotos, telefone sem fio, telefone móvel. Objetos espalhados por toda a casa:

---

<sup>38</sup> O diretor Kleber Mendonça Filho faz uma apresentação do curta-metragem *Eletrodoméstica* para o canal Curta!, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vqB88RMTZ8M>

computador, televisão, vídeo cassete, relógio digital, carrinho de controle remoto, micro-ondas, aspirador de pó, lavadora de roupas, faca elétrica, liquidificador. Preparar o almoço da família é como um culto aos dispositivos: esquentar o frango e depois a torta no micro-ondas, cortar o pão com faca elétrica, olhar para o relógio digital, bater o coco no liquidificador, ir ver a lavadora, aspirar o tapete do quarto, olhar, mais uma vez, para o relógio digital. Os aparelhos domésticos parecem representar entidades quase religiosas, tamanha a importância que têm no cotidiano desses moradores do subúrbio de Recife.



Figura 25: Santuário eletrônico.

Frame do curta-metragem *Eletrodoméstica*

Em *Eletrodoméstica*, percebemos uma Bia aprisionada pelo demorar dos segundos que parecem não passar enquanto ela olha, a todo instante, seu relógio de pulso digital. Ela aguarda ansiosamente o momento da masturbação cronometrando a sua própria sincronia com o tempo de funcionamento da máquina de lavar roupas. Fazendo uma comparação, as cenas de Bia tanto no curta-metragem quanto no longa-metragem *O som ao redor* são muito similares, algumas até se repetem. As diferenças estão na captação dessas cenas, como os ângulos e os pontos de vista na direção de fotografia, e também, a própria atuação das atrizes que dão nuances bastante diferenciadas à personagem. A Bia de *Eletrodoméstica*, Magdale Alves, parece mais distante dos sentimentos, ela está mais apegada às suas sensações, aos seus momentos de prazer

como a masturbação na lavadora de roupas e fumar com o aspirador. Em contrapartida, a Bia de *O som ao redor*, da atriz Maeve Jinkings, se mostra um tanto mais sentimental. Ela é afetuosa, apegada aos filhos e com a sexualidade ainda mais acentuada.



Figura 26: Marcando o tempo.

Frame do curta-metragem *Eletrodoméstica*

Em *Eletrodoméstica*, a cena da masturbação na máquina de lavar poderia indicar o fascínio pelos aparelhos domésticos uma tendência fetichista do mercado de consumo que se observa depois da segunda guerra<sup>39</sup>. Esse fascínio é materializado e realizado como expressão da sensualidade. O desenvolvimento do ato dessa cena é entrecortado pela edição que mistura as crianças fazendo pipoca no micro-ondas, o celular tocando na mesinha, enquanto Bia está sentada na máquina. Essa junção de cenas parece aumentar o clímax sexual inorgânico, de modo visual e sonoro. Percebemos com as imagens que Bia “monta” na máquina como se a cavalgasse, as crianças observam o pacote de pipoca girando, o

---

<sup>39</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West. Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massa na União Soviética e nos Estados Unidos*. No prelo 2017.

telefone móvel pulsa insistentemente como se atingisse o gozo ao cair da mesa e tornar-se, então, o pênis flácido maquínico. É o micro-ondas que anuncia a chegada do orgasmo de Bia: ele dá o sinal sonoro e estampa no visor “final”. As roupas girando devagar enquanto são enxaguadas na lavadora evidenciam o momento após o êxtase e encerram essa produção cinematográfica de curta duração. Na construção dessa cena, cada dispositivo emite os sons de funcionamento: o trepidar da lavadora, o roncar do micro-ondas girando, o celular vibrando. Desse modo, os elementos trazidos pelas imagens e sons das cenas reunidas na edição culminam numa intensidade que coloca no contexto sensual objetos do cotidiano que à primeira vista não teriam essa conexão.

Então, depois de saber que essa personagem já existia, pensemos em Bia, da atriz Maeve Jinkings, no longa *O som ao redor*: ela é a primeira personagem a ser apresentada no filme. Logo após uma pequena introdução e uma sequência em que aparecem as brincadeiras das crianças. Esta dona de casa, calcada na estrutura patriarcal e moradora do subúrbio de Recife, vai se caracterizar por um tédio de viver. Para entender Bia é preciso percorrer um caminho menos trilhado. Para pensar como Bia é preciso sentir o corte da vida em fragmentos. Para enxergar Bia é preciso buscar a inscrição do visível guiado pelos ensinamentos de Benjamin no que se refere à imagem. Para ver Bia é preciso uma dilatação dos sentidos, buscar a imagem para quem e para além do representar, é extrapolar o representar. Pensar essa personagem é, principalmente, rejeitar aprisionamentos da noção de representação.

## **Colorindo com mel a rotina doméstica**

A singularidade e a complexidade de Bia são reveladas sutilmente, como um desvelamento em pétalas. Esta personagem pode ser melhor explorada pela leitura poética sinestésica, com analogias sensoriais porque ela experimenta com seu corpo vários níveis de percepção. Para entender esta dona de casa poderíamos pensá-la como um ruído, um resíduo de linguagem que não teve seu sentido realizado por completo. Faremos a aproximação Bia-ruído, uma sonoridade marginal, desgarrada, destoante, com Júlio Pinto que encontra o ruído na poesia de Manoel de Barros. O livro analisado é *Retrato do artista*

*enquanto coisa*, publicado em 1998<sup>40</sup>. O rastreamento do ruído começa pela metáfora encontrada em “o poema é antes de tudo um inutensílio”: um paroxismo da significação. Uma vez que o utensílio é algo que sirva para algum propósito, logo, inutensílio seria algo que não serve para nenhuma finalidade, ou algo que sirva no sentido negativo, função nula, um ruído na percepção (PINTO, 2002: p.35). Está na contradição, no paradoxo, no desvio o desdobramento de sentidos que traz a personagem: “O ruído é a capacidade de produzir sentido que tem ato falho. O ruído é uma quebra na gramaticalidade que, se bem-feita, garante uma significação ampliada” (PINTO, 2002: p.38).



Figura 27: Personagem Bia – atriz Maeve Jinkings  
Frame do filme *o Som ao Redor*

Bia-ruído está no som que desagrade, que interrompe a sequência de comportamentos esperados, que se instala Bia. Uma dona de casa em processo, incompleta. Aqui, podemos visualizar na escrita de Barros a complexidade e a reinvenção cotidiana:

---

<sup>40</sup> O título do livro é uma referência à publicação *Retrato do artista enquanto jovem*, de James Joyce, de 1916, ano do nascimento de Barros. O livro de Manoel de Barros é separado em dois blocos: *Retrato do artista enquanto coisa* e *Biografia do orvalho*. A temática é recorrente: fauna e flora pantaneiras.

A maior riqueza do homem  
é a sua incompletude.  
Nesse ponto sou abastado.  
Palavras que me aceitam como sou - eu não aceito.  
Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas,  
que puxa válvulas, que olha o relógio,  
que compra pão às 6 horas da tarde,  
que vai lá fora, que aponta lápis,  
que vê a uva etc. etc.  
Perdoai  
Mas eu preciso ser Outros.  
Eu penso renovar o homem usando borboletas<sup>41</sup>.

Bia não é uma dona de casa comum, ela atribui novas formas de usar os equipamentos do dia a dia. Assim como Manoel que quer “renovar o homem com borboletas”, ela dá novas tarefas aos objetos que se tornam seres quase animados. Ela responde ao tédio com a invenção. Nestas reinvenções cotidianas percebemos a contradição, as atitudes travessas e a poética errante em Bia:

Faço outro tipo de peraltagem.  
Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba.  
Mas não havia vizinho.  
Em vez de peraltagem eu fazia solidão.  
Brincava de fingir que pedra era lagarto.  
Que lata era navio.  
Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.  
Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas.  
Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/manoel-de-barros-natureza-e-sua-fonte.html>

É na rotina cansativa e repetitiva, no seu tipo de “escuro”, dado pelo tédio e a solidão, que Bia inventa e renova suas forças. Ela vive um cotidiano sem brilho que pode ser radiante nos momentos de dissonância e transgressão. Mas, mesmo com todos os rompantes, ela é dona de casa, talvez uma figura sem relevância para ser personagem de filme. Mas assim como Barros, Mendonça enxergou a dona de casa, e de repente, ela tem evidência e cor:

O Manoel é aquele poeta do traste, capaz de enxergar e de fazer enxergar no mais ínfimo monte de entulho, na mais pequena criatura, aquilo de brilhante que escorrega por entre as frestas das opacas paredes. É um poeta que faz cosmogonia com lesmas (PINTO, 2002: p.33).

Voltamos nossa atenção ao gesto político para tratar desta questão feminina que poderia ser taxada como menor, ou talvez, sem importância alguma dentro de uma estrutura maior. Além da atenção às minúcias, aos detalhes e aos temas “menores”, Barros dedica-se, também, à liberdade da forte combinação das sensações com jogos sinestésicos na produção de poemas: cor que chama imagem, som que mostra aroma.

Uma Didática da Invenção:

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo, lá, onde a criança diz:

eu escuto a cor dos passarinhos.

A criança não sabe que o verbo escutar não

Funciona para cor, mas para som.

Então se a criança muda a função de um verbo, ela delira. E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –

---

<sup>42</sup> BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior do que o mundo* [Antologia]. São Paulo: Alfaguara Brasil, 2015: p.15. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/manoel-de-barros-natureza-e-sua-fonte.html>

O verbo tem que pegar delírio<sup>43</sup>.

Barros faz uma aproximação da invenção com a sinestesia. Bia inventa que aspirador de pó pode aspirar fumaça, inventa que a lavadora pode servir para masturbação. Ela teima em entorpecer-se, sentir, gozar, para desviar-se do gesto banal da dona de casa, e a cada travessura cotidiana a cada desvio, ela colore sua vida pálida com um pouco de mel. O tom sinestésico de Manoel de Barros parece representar Bia na medida em que ela alterna silêncios pálidos e sons reluzentes. Vai do tédio frio e amargo ao torpor relaxante estrelado. Então, diante de todas essas camadas de sentidos, apresentar essa personagem com a escrita de Manoel de Barros parece adequado porque ela mostra esse modo de viver com o apelo da vida natural e orgânica que observamos no matogrossense. Assim, o apreço pelos eletrodomésticos torna-se um modo que ela encontra para canalizar suas ansiedades e não uma obstinação de valor negativo, mas uma afirmação de vida. Ela torna evidente a capacidade de “transver” os objetos e torna-lós aquilo que quer. Mais ainda, ela aumenta o mundo com suas invenções. Por isso, neste ponto, enlaçamos a escrita de Barros com o traço clariceano para, quem sabe assim, sentir nuances, gestos, odores, temores e rugidos de Bia. A sinestesia como uma transposição entre as impressões sensoriais que originam metáforas. No texto clariceano *Água viva*, a sinestesia poderia estar conectada à alegoria da casa barroca em *A Dobra*, de Deleuze. Na alegoria da casa barroca (DELEUZE, 1988: p. 16) o pavimento inferior comporta cinco janelas, os cinco sentidos, numa alusão à busca pela sensorialidade, desdobramentos da fusão dos sentidos. Em *Água viva*, a escrita está contaminada pela visualidade, sonoridade, sensorialidade, olfatividade e gustabilidade. É um modo de narrar impregnado pela confusão dos sentidos. É a linguagem como imagem, som, gesto, odor e sabor. “Na minha funda noite sopra um louco vento que me traz fiapos de gritos” (LISPECTOR, 1998: p.38). Neste trecho, a personagem clariceana mostra seu estado de confusão, porque enxerga fragmentos de tecido ao invés de ouvir uma voz desesperada. Para Bia os ‘fiapos de gritos’ equivaleriam aos latidos do cachorro no filme, eles são uma algazarra destoante do tédio bege, da falta de perspectiva. São roxos hematomas na sinfonia da monotonia composta por ruídos de máquina

---

<sup>43</sup> BARROS, Manoel de. *Poema: Uma didática da invenção - VII, O livro das ignoranças*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994: p. 17. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/manoel-de-barros-natureza-e-sua-fonte.html>

de lavar, aspirador de pó, panela de pressão... Mas o latido do cachorro é uma mancha que pode ser lavada com sonífero.

Assim, escavando por entre objetos e memórias, buscamos o sentimento de Bia, o “atrás do pensamento” desta dona de casa, e para isso *Água viva*, de Clarice Lispector, pareceu-nos um guia valoroso que pode contribuir com ricas analogias. Antes, uma pequena observação: Antônio Candido parece mapear a obra da escritora ao analisar a primeira obra de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*:

Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela, como para os outros a meta é, evidentemente, busca o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem. Como os outros, ela nada consegue, a não ser esse timbre que revela as obras de exceção e que é a melhor marca do espírito sobre a resistência das coisas (CANDIDO, 1995: p.128).

Em *Água viva*, Lispector desenha o passo para a loucura, entre fronteiras e limiares: lucidez/loucura; prosa/poesia; linguagem culta/coloquial. Uma escrita não linear, fragmentada e híbrida que contempla narração, descrição e experimentação. O texto é um monólogo desenvolvido pela personagem, no qual ela vai narrando e descrevendo fatos entrecortados por repetições que demonstram a circularidade da obra. Essas repetições são sobre a procura pelo “instante já”; morte/vida; “atrás do pensamento”; sangue. Essa é uma obra que questiona a forma linear de escrita para o romance. Mostra a linguagem como personagem principal que vem romper com os parâmetros do enredo e das personagens. Esta linguagem clariceana mostra como, em ambas, há pontos de contato com o filme *O som ao redor* e com a personagem Bia: a circularidade, a ausência de um protagonismo absoluto, uma história narrada pelas margens, “ao redor”. Bia também é assim: marginal, complexa, sem início, meio e fim.

*Água Viva* é um monólogo fragmentado, não linear, pautado pela fluidez e fruição. Clarice Lispector abdica de uma estrutura textual coesa que apresenta início, meio e fim, promovendo uma desconstrução da forma do romance. É uma poética do limite, o resultado é um texto

híbrido que tangencia os limiares linguísticos, formais e racionais. De acordo com Silviano Santiago a literatura de Clarice Lispector, em sua forma radical, é alimentada pela palavra. Ela está baseada na capacidade que tem a palavra de suceder outra palavra sem procurar outros suportes. Esse suporte fica a cargo da sintaxe (SANTIAGO, 2004: p.233). De acordo com autor, a radicalidade do texto clariceano é potencializada pela palavra. Mas aquilo que sustenta esse modo radical é costura das palavras realizada pela sintaxe. Nesse ponto, pensamos na aproximação do texto de Lispector, *Água Viva*, com o filme *O som ao redor*. Salientamos esse entendimento, justamente, pelo filme apresentar as características que atribuímos ao texto: fragmentado, não linear, pautado pela fluidez e fruição. Assim, pensando em Bia, com o que diz Santiago, ela e suas relações sociais seriam a palavra, e a sintaxe seria o cotidiano. Um dia a dia atravessado pelas histórias dos outros personagens. Isso acontece porque a história de Bia não é contada como se ela fosse a única em Recife, os outros personagens também têm relevância para a trama.

As cenas de cada personagem não aparecem em blocos divididos, elas aparecerem misturadas, mostrando e provocando uma desconstrução, assim como no texto de Lispector. Nos contrapontos da rotina doméstica encontramos Bia se animalizando ao se entregar à libido no contato erótico com máquina de lavar. Neste momento, Bia dá vazão ao seu lado bicho. Para Benedito Nunes, os bichos constituem uma simbologia do ser na obra de Clarice Lispector (NUNES, 1976: p. 125). “Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo” (LISPECTOR, 1998: p.49). Quando Bia ouve o bicho que tem dentro de si ela afasta a monotonia da rotina da dona de casa. “Não ter nascido bicho é minha secreta nostalgia” (IDEM: p.52). Apesar de não ter nascido bicho, Bia deixa que, de vez em quando, ele se manifeste ao sabor do prazer.

### **Um contexto sonoro para Bia**

Podemos fazer ressoar a percepção crítica da personagem quando a relacionamos com a letra da canção *Musiquinha*, composição de Pedro da Silva Martins, da banda portuguesa Deolinda. Ao deambular pela composição *Musiquinha* colocamos, a título de dilatação dos sentidos, um contexto sonoro para Bia:

Está tudo morto, não?  
Não há motivação!  
Nada acontece,  
Está tudo à espera,  
Está tudo encerrado, não?  
Não há mais vibração,  
Ninguém se mexe.  
Que grande seca, pois...  
Já que a ninguém espanta ver  
Q' isto já não anda,  
Põe a musiquinha e abana essa anca.  
Já que a ninguém espanta ver,  
Q' isto não avança,  
Ouve a musiquinha e abana, abana, abana.

(REFRÃO)

Está tudo em ruínas, não?  
Não há renovação!  
Ninguém se inquieta,  
Tudo embrutece,  
Está tudo inquinado pá.  
Não temos salvação,  
E esta conversa já me aborrece, e...

(REFRÃO)

Abana quem pode,  
Abana quem deve,  
Abana quem sabe,  
Abana quem esquece,  
Abana quem pensa ou evita pensar,  
Abana o bem para se pôr a abanar.  
Abana o pai,  
Abana a mãe,  
Abana o velho,  
O novo também,  
Abana por bem,  
Abana por mal,  
Abana quem diz,  
Que abanar é banal.

Abana o da frente,  
Abana o de trás,  
Abana o dali,  
Abana os de cá,  
Abana também se me vires abrandar,  
Abana-me bem para eu te abanar.

Esta canção pode ser lida como um desabafo contra a apatia dos cidadãos diante das situações de uma existência moderna sem sentido, sobre a vida invadida pelo tédio. Podemos também perceber que seria um modo de interpretar a vida de Bia que se mantém num cotidiano esvaziado e sem nenhum objetivo. Porém, ao nos atentarmos ao comportamento de Bia, podemos ler algo mais nesta canção. A música “abanar a anca” seria algo equivalente a “dar de ombros”, o que sugere que nada mais tem importância. Bia não dá importância ao marido, não valoriza a relação com os vizinhos, nem com a faxineira, ela “dá de ombros” e “abanar a anca” para quase tudo no mundo ao seu redor. Na relação com os filhos notamos os únicos momentos da valorização de interações.

No início do filme, aparentemente, a ideia que nos chega é que Bia vive o cotidiano familiar de acordo com o regramento patriarcal. Num trecho mais adiante, veremos este modo de organização social com Gilberto Freyre. A partir da estrutura sociocultural descrita em *Casa grande e senzala* e aprofundada nos aspectos do desenvolvimento urbano em *Sobrados e mucambos*. De fato, esta ligação moderna de resquícios também está presente no tédio/apatia do personagem de Herman Melville: Bartleby, o escriturário que “prefere não”. Quando é indagado sobre agir, em algum momento, o personagem diz: “prefiro não (...)”. Bartleby nos traz um paralelo muito expressivo com Bia por representar uma resistência passiva, momentos de indiferença, uma falta de vontade. Parece ressaltar uma apatia, uma falta de crença nas coisas, como se não valesse o esforço, ou pelo menos uma tentativa. Com a personagem Bia o “abanar a anca” equivale ao “prefere não” de Bartleby, quando ela “prefere não” fazer tarefas domésticas ou atividades cotidianas de uma dona de casa. Podemos dizer que ela resiste, ao modo do escriturário, às várias imposições sociais. Uma resistência silenciosa manifestada nas peculiares maneiras de “não fazer” de cada dia.

## Entre o ronco e o latido

Entre o silêncio de “não fazer” e os ruídos da rotina doméstica, pensamos num contexto musical para Bia e ressaltamos o aspecto sonoro para falar de uma obsessão dessa personagem, nesse caso, os latidos do cachorro. Para fazer uma conexão com Bia é preciso pensar na rotina enfadonha e massacrante das tarefas da casa. Para pensar nas reverberações desse latido nos ouvidos de Bia recorreremos ao próprio título do filme: “*O som ao redor*” que mostra como o som tem uma grande relevância na narrativa. Destacamos a passagem de Benjamin referente ao aparato sonoro cinematográfico, apesar dele atentar-se de modo mais evidente à imagem, o filósofo salienta a importância do som no cinema. Ele afirma que com a reprodução técnica, de alta qualidade, do som e das técnicas apuradas da fotografia o mais instrutivo seria estudar como a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica repercutem uma sobre a outra (BENJAMIN, 1994: p. 167). Percebemos que a força do cinema está na conexão entre som e imagem, e devemos isso à técnica da montagem<sup>44</sup>.

Mas, voltando ao desconforto de Bia com os latidos, o diretor do filme, Kleber Mendonça, utiliza dessa conexão som/imagem fazendo do som um recurso discursivo, mas não como uma narração. Ele faz a montagem da cena de tal forma como se ele conseguisse descrever com o som essa obsessão pelos latidos. Ele potencializa o som criando uma dimensão espectral na qual o som atravessa a cena. Há uma inversão da lógica da distância na medida em que o volume dos sons não corresponde ao enfoque da cena. Quando Bia está deitada, ao lado do marido, o som que ela escuta com mais volume é o do latido do cachorro que está longe. Apesar da proximidade, o ronco do marido é percebido com menor intensidade. Nesse ponto, a sonorização, em tom espectral, parece evidenciar uma obsessão da personagem com os ruídos do cão. Pensar a fixação de Bia pelos latidos é buscar uma construção do entendimento de um dos aspectos dessa personagem que são revelados pelos aparatos sonoros. Assim, partimos dessa desconstrução da cena em som e imagem, passamos pela dimensão sonora dessa cena e

---

<sup>44</sup> Por ser tão relevante esta conexão entre som e imagem realizada na montagem que dedicamos uma parte específica do trabalho para tratar da montagem: a montagem-grade. Fazemos a relação da montagem-grade com a escrita benjaminiana no primeiro capítulo para construirmos a base teórica que pensamos para desvendar os ‘arredores’ do filme.

seguimos com uma breve descrição, agora visual, dessa cena em que ela ouve o latido, buscando desvendar essa personagem. Bia se mostra na intimidade de seu quarto. Ela está deitada com seu marido. Mas, essa cena está longe de ser uma cena de amor... Trata-se de uma senhora irritada, entediada por não conseguir dormir. Aparentemente, ela não consegue dormir porque o cachorro da casa vizinha está uivando, contudo, o cachorro não é motivação de tanto dissabor, ele apenas ressalta toda a insatisfação da vida desta dona de casa. Ela respira fundo, olha para um lado e para o outro, como se procurasse no teto uma resposta para uma pergunta que ainda não existe. Ela levanta e vai para cozinha, acende um cigarro, fuma sentada a mesa com os pés em cima da cadeira ao lado. Olha para o vazio. O filho entra e pergunta: “Não está conseguindo dormir mãe? Ele vai ficar latindo...” Ela responde que não. O menino pega a água na geladeira e diz: “toma aquele remédio, tem um dia cheio amanhã...” Bia diz que vai ficar mais um pouquinho. O cachorro uiva. Eles se dão boa noite e o menino vai dormir. O cachorro late e uiva. Ela está com uma faca para preparar um bife com um sonífero para o cachorro. Ela aproveita para tomar o remédio também. Em seguida, chama o cachorro com assobios, joga a carne com remédio pela janela, o animal come. Bia observa. Notamos que há uma impaciência, ou até uma fixação da personagem ao dar importância demasiada aos latidos do cachorro da casa ao lado.

## **Objetificação e ritualidades**

Para falar de Bia, mesmo correndo o risco de tornar o texto um tanto árido, recorreremos à sociologia, pois nela encontramos um suporte para tratar desse cotidiano doméstico. A personagem constrói sua realidade com a família, os objetos da casa, os latidos do cachorro e o grande tédio de estar sempre esperando seus familiares. “A vida cotidiana apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente” (BERGER, 1999: p.35). A atitude de Bia de enfado que a leva a dar a droga ao cão causada pelo que Berger entende como a objetificação do ser humano. Podemos dizer que a realidade da vida cotidiana só é possível por causa das objetivações. A vida de Bia é preenchida por uma objetificação que sucede a outra, com o olhar modificado pela experiência excessiva de manter-se em casa. Inebriada pela monotonia de estar sempre ali, enquanto os filhos e o marido saem e voltam. Mas não é somente esta faceta da personagem que aparece. O

diretor traz para a tela uma dona de casa em camadas, revelada aos poucos. É nas cenas noturnas que observamos com clareza a apatia causada pela rotina monótona e enfadonha. Tarefas maçantes, repetidas e sem cor. Bia está presa ao tempo cronológico, o tempo que assola cada momento com a lentidão do tédio. Percebemos, nos gestos cotidianos, a reação de Bia para lidar com a solidão, as repetições e o tédio. Mas ela não vive só de espera, ela também reinventa a intimidade do lar e encontra companhia e prazer, de maneiras muito peculiares e, um tanto, desviantes.

As cenas nas quais a personagem se mostra privilegiam o ambiente residencial, evidenciando as atividades domésticas de rotina. Parece adequado examinar estas atividades do dia a dia com a sociologia do cotidiano de que trata José Machado Pais<sup>45</sup>. De acordo o sociólogo, cotidiano está proferido como um campo de ritualidades. Ele completa: são nos caminhos de cruzamento entre a rotina e a ruptura que a sociologia do cotidiano deambula (PAIS, 2003: p. 28-29). Bia vive entre os rituais domésticos fastidiosos, mas não se conforma com eles. Temos a rotina como o elemento básico das atividades sociais do dia a dia. A personagem questiona os gestos ritualísticos da dona de casa comum, ela está tomada por uma resistência a esses padrões. Conforme os padrões de conservadores ou patriarcais para uma dona de casa, ela realizaria suas tarefas diárias de limpeza, arrumação dos quartos, preparo da alimentação, cuidados com os filhos e com o marido, etc. Mas Bia não age desta forma. Ela é uma dona de casa que parece não se ocupar inteiramente das lidas domésticas. Algo que estaria fora dos padrões para uma mulher que trabalha somente na própria casa. Diante do que é revelado no filme, Bia parece fazer a opção de pertencer ao lar, então, o esperado é que a ela sinta contentamento em realizar as tarefas da casa. Entretanto, o que é apresentado no filme é justamente o contrário. Bia aparenta não estar satisfeita com a condição da lida doméstica, sinaliza que não gosta dessa rotina. Por isso, ela se distancia do comportamento de uma dona de casa tradicional. Mas aos olhos da vizinhança, ela faz o que é esperado: cuida dos filhos, do marido e da casa. Nas cenas seguintes, notamos que Bia segue boa parte das condutas desse conservadorismo cristão, até então, predominante no Brasil. Mas na intimidade, ela atende seus anseios e se desvia das convenções sociais conservadoras. Ela não é mais uma mulher de vida

---

<sup>45</sup> No fragmento da tese *A invenção na intimidade do lar*, observamos o comportamento de Bia, também pelo crivo sociológico, mas desta vez com Michel de Certeau em seu texto *A invenção do cotidiano*.

sofrida que abdica de sua vida em favor da família. Ela não faz chantagens emocionais com os filhos e o marido por suas decisões. Apesar de sua escolha um tanto convencional, a de ser dona de casa, seguindo os padrões patriarcais, ela mantém sua individualidade fazendo o que tem vontade, mas sem se expor aos olhares alheios.

Uma das tarefas de Bia é ser mãe. Esta, como dissemos anteriormente, parece ser umas das poucas atividades com as quais ela se conecta. Não aparenta ser somente uma imposição social que ela tem que cumprir. Ela demonstra especial afeto e atenção aos filhos. Ela quer prepará-los para qualquer cenário que haja no futuro: as crianças aprendem chinês com aulas particulares. Poderíamos dizer que ela quase esboça sentimentos ou tem uma relação e afinidade com os filhos. Nas organizações sociais patriarcais as mulheres são mais vulneráveis nas relações familiares de acordo com o duplo padrão de moralidade, explicitado por Gilberto Freyre, como veremos adiante. Apesar disso, a mãe segue os preceitos do patriarcado e os perpetua. Bia parece representar, de certa maneira, a memória, em ruínas, dessa mãe patriarcal. Mesmo não colocando tantas regras, ela impõe uma rotina desgastante para as crianças com horas de estudo bastante rigorosas. Elas não brincam como as outras do início do filme. Elas estão na aula quando não as vemos e quando se mostram, na intimidade da vida doméstica, estão aprendendo chinês com a professora particular. A cena das crianças aprendendo chinês é muito peculiar. Esta família não é trivial. Ao mesmo tempo em que mantém o rigor com os estudos das crianças, ela desafia padrões, escolhe uma língua que não é a preferência da maioria dos pais. Para uma pessoa que aparenta não ter tantas leituras ela mostra dar atenção aos movimentos econômicos e culturais escolhendo a língua chinesa. Apesar de muito alheia a alguns processos rotineiros da casa, Bia cumpre esta função social de ser mãe com bastante afinco. Entretanto, quase não tem expressão facial (excetuando os momentos íntimos) quando ela se relaciona com as outras pessoas ela é quase uma máquina agindo por comandos alheios. Bia segue com a face quase imutável, anestesiada, maquinizada, como um robô. Mesmo assim, algo parece indicar uma inquietude. Bia aparenta ser como uma máquina que não funciona bem, Bia degradingola.

## Maquinização do cotidiano

Bia colore e descolore sua rotina. Colore quando exerce sua sexualidade com “peraltagem” no contato erótico com a máquina de lavar. Descolore quando está tomada pelo gesto maquínico, como uma grande expressão do tédio, da morosidade, da repetição, do gesto automático. Félix Guattari ao pensar o inconsciente maquínico, deambula por entre os vários mecanismos que nos afetam diariamente: imagens, palavras, gestos e objetos e levam o inconsciente à produção e reprodução linguística e imagética. Interessa-nos, de perto, o fragmento que Guattari destaca a aparência capitalista afirmando que ela está baseada numa “aparência que “veste” os fluxos decodificados” (GUATTARI, 1988: p.75). As redundâncias de aparência resultam numa tela semiótica vazia. Na tela de ausência se reterritorializa a consciência reflexiva, é um suporte que homogeneiza as significações. Trata-se da maquinização do cotidiano, da transformação das pessoas em indivíduos vazios, tediosos e sem expressão.

O ideal de uma pura forma *a priori* de todos os formalismos, de uma máquina de pura redundância consciente e de uma aparência referencial transcendente, não diz respeito, repito, a um modo de subjetivação universal, mas a todo um conjunto de sistemas de representação, de estruturas sociais e de máquinas produtivas fundadas numa economia de fluxo decodificadas. A aparência se instaura na intersecção da individuação subjetiva consciente e do conjunto dos fluxos materiais, semióticos e sociais participando dos “modos de produção” capitalistas (GUATTARI, 1988: p.77).

A maquinização promove uma sociedade com pessoas sempre iguais que perdem o brilho e não agem naturalmente, elas realizam as tarefas sem pensar, ao modo de máquina. Para estarem adequados à aparência capitalista, todos devem fazer as mesmas coisas e agir de modo parecido, como peças de engrenagem em série. Bia pulsa e se debate entre os dois polos: ora com gestos redundantes de máquina, ora com ímpetos de transgressão. Mas mesmo escapando ao estereótipo Bia é, de certo modo, refém do automatismo doméstico. As pessoas são controladas por seus hábitos e automatismos – seus costumes e suas

sagradas tradições. Por isso e por fim, as encrucas domésticas são muito pouco solúveis, porque ninguém está agindo de fato por querer e poucos, muito poucos, conseguem mudar efetivamente de comportamento.

Bia parece até sem reação, sem expressão, em alguns momentos, seria o resultado desse modo automático de agir e conviver. Ela vive num ciclo entre o entorpecimento, o tédio e o *stress*. Parece ser algo tão banal o tédio da dona de casa, entretanto, são nestes contrapontos que Kleber Mendonça proporciona uma experiência singular com *O som ao redor*. Ele mostra como o tédio é um componente que afeta o cotidiano desta dona de casa, que permeia sua relação com o marido e prejudica a conexão da personagem com um “mundo próprio”, a casa. Bia vive uma rotina aprisionada por tarefas e ritos que não trazem crescimento, nem superação.

Pelo contrário, ela se torna uma alienada de sua própria situação, esperando, ao anestesiar-se, um modo de defender-se de um mundo de choques modernos, daqueles de que trata Susan Buck-Morss em sua leitura benjaminiana<sup>46</sup>. Tradições e regras sem razão de existir, restos da estrutura arruinada do patriarcado. Ela assiste a degeneração, o modo gasto, ultrapassado das relações capitalistas patriarcais. Está rodeada por decadência, tédio e solidão. As vezes, algumas cenas dão uma impressão de que Bia parece não ter sentido de viver, uma existência vazia.

## **A organização do espaço doméstico**

Certamente, nossos aspectos geográficos, históricos e culturais são outros, mas podemos refletir sobre o descontentamento apontado por Buck-Morss partindo dos gestos de Bia no que se refere ao espaço doméstico. A personagem vive um cotidiano saturado por contradições sociais. Por esse mesmo viés, o pensador do cotidiano Michel de Certeau ao tratar sobre os espaços e a transgressão do limite em desobediência à lei do lugar como a traição de uma ordem, ergue também um alhures que extravia, deixa ou faz surgir, fora das fronteiras, a estranheza que era controlada no interior, dá objetividade (ou seja, expressão e representação) à alteridade que se escondia do lado de cá dos limites, de sorte que cruzando a ponte para lá e para cá, e voltando ao recinto fechado, o viajante aí encontra agora o outro lugar que tinha a

---

<sup>46</sup> Adiante, tratando do comportamento desviante de Bia, traremos as considerações de Susan Buck-Morss sobre os choques modernos.

princípio procurado, ao partir e fugir, e depois voltar. No interior das fronteiras já está o estrangeiro, exotismo ou sabbat da memória, inquietante familiaridade. Tudo ocorre como se a própria delimitação fosse a ponte que abre o dentro para o seu outro (CERTEAU, 1994: p.215).



Figura 28: Personagem Bia e seus filhos.  
*Frame do filme o Som ao Redor*

A resistência de Bia é representativa de um histórico moderno de industrialização que tem suas origens no conflito da Guerra Fria como nos alerta Buck-Morss<sup>47</sup>. Enquanto nos Estados Unidos da América havia uma valorização da vida doméstica em prol da propriedade privada, na União Soviética a vida nas fábricas era enaltecida, o cotidiano coletivo no trabalho era mais importante que o lar familiar. Apesar de representarem visões político-econômicas antagônicas, capitalismo e socialismo, as nações tinham ambas uma postura progressista ao aderir à indústria de eletrodomésticos. A diferença estava na relação com a vida íntima do cidadão. O governo americano, nos moldes capitalistas do consumo e dos bens privados, priorizava a vida

---

<sup>47</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West. Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massa na União Soviética e nos Estados Unidos*. No prelo 2017.

individual e a intimidade doméstica dos cidadãos, e do outro lado, com um enfoque diametralmente oposto, o governo soviético elegia espaços domésticos compartilhados, com uma política “antilar” na qual tudo que fosse íntimo seria refutado. O espaço doméstico tinha a marca diferente de cada postura política. Os EUA priorizavam a família promovendo o consumo de eletrodomésticos para facilitar as atividades na intimidade do lar. Com a industrialização voltada a maquinizar as tarefas cotidianas da casa, os americanos seriam pautados pela “economia doméstica”. Já a URSS impôs os apartamentos comunais onde intimidade e convivência familiar perdiam a importância, tudo deveria ser partilhado por todos, independente de laços familiares. Assim, a vida pública seria a realização pessoal. Susan Buck-Morss analisa as mudanças da vida na intimidade residencial com o advento do consumo de máquinas que facilitavam a realização das tarefas da rotina doméstica:

As mercadorias foram inseridas em cada interação humana da vida doméstica estadunidense, atuando como mediadores em todo o tipo de afeto humano: a criação dos filhos, o amor, o cuidado, a educação, a socialização e as celebrações familiares. Quem suportava a carga desta cultura das mercadorias, aquelas donas de casa estadunidenses que viviam de fato a utopia doméstica, não estavam nem minimamente contentes. Isoladas da sociedade adulta, sobrecarregadas pelas tarefas domésticas que as mercadorias aumentavam mais do que eliminavam, infantilizadas pelos anúncios publicitários, e excluídas do mundo público que tinha alguma importância, as mulheres se encontravam tão desoladas a ponto de questionar a ordem hegemônica por completo (BUCK-MORSS: p.134).

A autora ainda ressalta a grande ironia do século XX: o socialismo vai trair o interesse das mulheres ao desmerecer o espaço doméstico, mas em compensação, esta traição também ocorreu com o capitalismo porque idealizou a dona de casa (BUCK-MORSS: p. 134). Além deste deslocamento social da questão feminina e familiar, temos a industrialização dos lares que provoca uma série de efeitos econômicos e culturais:

A “economia do lar” tornaria o trabalho doméstico científico. As técnicas tayloristas o fariam eficiente. As máquinas automatizariam “o negócio de viver” e eliminariam a necessidade de uma classe servil. A consequência desta ideologia, que continuou sendo um ideal e não uma realidade para a maioria (que não tinha empregados para eliminar em primeiro lugar) era aumentar o isolamento da família nuclear ao fazer do lar um espaço ainda mais contido em si mesmo, e intensificar a feminização do trabalho dentro dele. A ideologia do lar industrializado dava prioridade a mercadorias específicas: máquinas de costura, geladeiras, aspiradores, ferros de engomar elétricos, e, efetivamente, a própria eletricidade. O fato de que cada lar em particular teria a necessidade de possuir essas mercadorias aumentava o mercado potencial. O fato de que a política de trabalho fordista prometia proporcionar salários mais elevados nos bolsos dos trabalhadores parecia assegurar o contínuo crescimento do mercado de tais artigos. (BUCK-MORSS: p.134).



Figura 29: Foto *Happy Days* da Série fotográfica *Domestic Bliss*  
Disponível em: <http://susancopich.com/shows/domestic-bliss/>

Assim como o deslocamento social da questão feminina e familiar no espaço doméstico é um tema relevante para Susan Buck-Morss ele também se fez presente para a fotógrafa Susan Copich. Na série, a fotógrafa produz cenas do cotidiano familiar, com sua própria família: marido e filhas. Eles querem mostrar esse outro lado que pode haver naquela família perfeita. Copich utiliza as figuras da metáfora, ironia e sátira para fazer indagações sobre os temas atemporais da família: paternidade, relacionamentos, contexto social atual como a luta de classe e a perda de privacidade. Essa foto, *Happy Days*, em especial, nos remete a uma família em que a mãe prepara tudo para todos. Cada um com seu pedido especial: para o marido o ovo é cozido e servido com casca; uma filha, o ovo é frito e encosta no pão; já a outra, o pão não encosta no ovo frito. A mãe não senta para comer, ela alimenta a família e está pronta para servir mais suco. O pai mal se importa com o que acontece, ele só quer ler o jornal. Entretanto, um detalhe foge a propaganda da família feliz: a força no canto direito da imagem. A morte do sonho de felicidade no lar. Ao contrário da dona de casa da foto, Bia é o ruído, ela não assume para si a idealização de uma família feliz. Ela inventa. Apesar de muito conectada à industrialização, com a automatização das tarefas do cotidiano doméstico, podemos perceber que, dentro de um contexto histórico brasileiro, Bia lida com outra fonte de problemas, a saber, os resquícios da escravidão açucareira. Estes aparecem no que aparenta ser uma relação residual escravocrata estabelecida com a sua faxineira. Se por um lado, ela vive intensamente o consumo de eletrodomésticos evidenciando modernidade e progresso advindos do pós-guerra, por outro, há o retrocesso à escravidão observada na origem de uma relação social de desigualdade entre patroa e empregada. No Brasil, por conta da recente história de escravidão, há, como se fosse uma reação anti-escravocrata, uma supervalorização das máquinas do lar, o que representa uma libertação destas mãos que seriam aprisionadas pela lida doméstica. Para Bia, os eletrodomésticos exercem mais funções além daquelas que foram programados para fazer. Eles a libertam da rotina de algumas das tarefas do lar enquanto labuta, e dão “*status* burguês” à dona de casa, como se estivessem comprovando uma maior renda da família. Bia está confusa: um turbilhão de emoções e sentidos, no qual ela tenta distinguir valores, tarefas e lugares sociais. Ela demonstra o conflito pelo qual passam as mulheres que abriram mão de sua individualidade em prol da construção de uma família.

A construção desta personagem vai formando uma figura ambígua. Ela é a dona de casa que exerce atividades femininas

acomodadas dentro de ideais conservadores. Mas ela é também aquela mulher poderosa com desejos avassaladores quase incontroláveis e um comportamento violador. Bia não é uma figura banal, uma dona de casa qualquer. Ela não realiza essas tarefas como quem depende delas. Ao contrário, ela reinventa uma a uma cada tarefa doméstica: limpar a poeira do chão é um convite para fumar maconha; lavar roupa é um ensejo à masturbação; resolver o incomodo dos latidos do cão é dar sedativos para o animal.

Bia é mãe, esposa e dona de casa em tempo integral. Mas, apesar disso, ela não tem muitas tarefas, porque conta com a ajuda de uma faxineira. Evidentemente que este fato indica os resquícios sociais de um histórico de escravidão. A organização do espaço doméstico tem conexão com a questão da escravidão no Brasil, e, de fato, observamos esses resíduos no filme *Que horas ela volta?*, da diretora Anna Muylaerte. Nesta produção cinematográfica o tema é a empregada doméstica que mora no quatinho dos fundos, cuida dos filhos da patroa e não tem tempo para cuidar de seus filhos, como um retrato, ou mesmo um relato da herança escravocrata. Mas essa estrutura entediante começa a se transformar quando a filha que vem estudar arquitetura chega do Nordeste para ficar com a empregada doméstica, sua mãe, e questiona um a um, cada um dos lugares em que esta antiga e decadente estrutura se alicerçava. Reorganizando o esse espaço doméstico, a personagem coloca em questão a função das donas de casa do passado e do futuro numa espiral abalando as estruturas sociais da figura da mulher contemporânea ao transferir as atividades para a faxineira. E mais, quando executa alguma destas atividades domésticas, Bia subverte cada uma delas. A construção crítica da personagem torna evidentes os descompassos com a realidade social de algumas mulheres. Então, ela percebe que existe uma forma de fugir ao comportamento homogeneizante do contexto sociocultural brasileiro. Acima mencionamos o gesto de subversão e resistência da dona de casa ao realizar as tarefas domésticas. Ela desenvolve atividades pouco usuais para um cotidiano comum. Como já citado: a masturbação com a trepidação da máquina de lavar. Esta personagem parece decompor e refazer as construções de sentido da dona de casa. Pode proporcionar maneiras de reconstruir, em camadas, o que vem a ser uma dona de casa. Pode dar novos significados a quem é uma dona de casa. Ao que ela faz. E do por que fazer as tarefas desta maneira e não de outra?(...) Com questionamentos em mente, estruturamos um contexto para avaliar quem é a dona de casa representada no filme. O que sabemos é que ela

reúne elementos do passado e do presente, aliados no mesmo espaço-tempo. Então, para realizar esta tarefa de contextualização da industrialização da dona de casa, será necessário buscar os arquivos da memória e usá-la numa constelação de sentidos que se cruzam para chegar a esta atualização.

### **Tentando preencher o vazio?**

No filme *O som ao redor*, podemos observar a cena na qual a personagem Bia recebe uma encomenda. É uma televisão muito grande que chama a atenção dos moradores vizinhos do bairro suburbano de Recife. As reverberações nas cenas seguintes à entrega do televisor nos remetem ao sentimento de falta desta dona de casa. Para ela, o consumo pode ser uma maneira de tentar preencher este vazio. Trazemos os escritos de Simmel em *O dinheiro na cultura moderna*, para entendermos como esta falta se preenche, mas ao mesmo tempo se exagera mais com o consumo. O filósofo pontua que na economia do dinheiro há uma mediação que impõe uma distância entre a pessoa e a posse. O dinheiro é o mediador que conecta e separa o proprietário e a posse. Nesta função de mediador o dinheiro atribui outros sentidos às trocas econômicas: impessoalidade, autonomia e independência.

O dinheiro é meramente um meio para obter outros bens - pensa-se nele como se fosse um bem autônomo, quando toda sua significação advém do fato de ser um elemento numa sequência que leva a um fim e a um consumo definidos (SOUZA, 1998: p.10; SIMMEL 1896).

Ele é enfático sobre o que representa o dinheiro: “O dinheiro é, propriamente, nada mais que uma ponte aos valores definitivos, e não podemos morar numa ponte” (1998: p.12; SIMMEL, 1896). Torna-se clara a ressalva que faz o filósofo sobre a inversão de objetivos que ocorre com a introdução do dinheiro na cultura moderna.

(...) o ganho de dinheiro como motivação mais próxima, forma-se a ideia de que toda felicidade e toda satisfação definitiva na vida são ligadas, intrinsecamente, à posse de uma certa forma de dinheiro. O dinheiro, anteriormente um puro meio

e uma premonição, torna-se, intimamente, alvo final. Mas quando este alvo é alcançado, finalmente, surgem, inúmeras vezes, um aborrecimento e uma frustração mortais, que se mostram, de maneira mais acentuada, nos homens de negócios, quando se retiram, depois de ter poupado uma certa quantidade de dinheiro, para gozar a aposentadoria. Quando as circunstâncias que concentram a consciência valorativa no dinheiro não existem mais, o dinheiro começa a revelar o seu caráter verdadeiro como puro meio, o qual se torna inútil e insatisfatório logo que a vida depende, exclusivamente, dele (SOUZA, 1998: p.10-11; SIMMEL, 1896).

Não utilizando propriamente o vocábulo consumo, mas o pensamento do filósofo expressa os impulsos deste comportamento mercantil: “A posição central que o dinheiro assume por meio do crescimento enorme do círculo de objetos alcançáveis por ele irradia a sua influência em vários traços característicos da vida moderna” (1998: p.12; SIMMEL, 1896).

Para trazer a lógica do consumo, temos que verificar os modos de produção capitalista. E tratar das consequências culturais implicadas nas relações com o dinheiro para pontuar as repercussões do consumo. No modelo econômico da modernidade consumista está dissolvida a noção de durabilidade. Para deslocar este paradigma temos outro, dicotômico: a transitoriedade na qual os objetos são destinados ao consumo e desaparecem neste processo por substituição contínua (BAUMAN, 2001: p.141). É algo próprio do capitalismo a substituição dos objetos para obtenção de lucro. O consumo desenfreado é uma característica do sistema capitalista: são trocas e substituições provocadas pelo envelhecimento planejado dos objetos. Neste aspecto, a cena da briga entre as vizinhas, no filme, retrata a inveja despertada pela possibilidade de consumo de uma em detrimento da outra. Zygmunt Bauman, afirma que a sociedade pós-moderna envolve seus membros a condição de consumidores. Ele pondera: “A vida organizada em torno do consumo deve se bastar sem normas: ela é orientada pela sedução, por desejos sempre crescentes e quererem voláteis” (BAUMAN, 2001: p. 90).

Já o estudioso de cultura Nestor Garcia Canclini (2006) ressalta que os processos do consumo são complexos e que não se trata só de uma relação entre meios massivos manipuladores e audiências dóceis.

Ele defende que o tema deve ser tratado de modo multidisciplinar para abordar os processos socioculturais em que se realizam os usos e as apropriações das mercadorias. Ele mostra ainda que consumir é participar de uma disputa pelo produto e pelo modo de usá-lo. Na cena em que a personagem recebe um aparelho de televisão, mercadoria que a outra não possuía, começa a se estabelecer uma confusão entre as vizinhas. Ao adquirir um bem material mais luxuoso do que o dos vizinhos, ela queria mostrar superioridade econômica em relação à outra. Para Canclini, o consumo funciona como reconhecimento de padrões econômicos e mostra a possibilidade de distinção e diferenciação entre classes e grupos. Ele cita os aspectos simbólicos e estéticos da racionalidade consumidora que tecem uma lógica na construção dos signos de *status* e nas maneiras de comunicá-los. Para resumir: “no consumo se constrói parte da racionalidade integrativa e comunicativa de uma sociedade” (CANCLINI, 2006: p.62-63). Poderíamos dizer que o diretor do filme nos convida a pensar o que gera o consumo com a cena da entrega do aparelho de televisão. Mendonça enfatiza os sentimentos de inveja provocados com essa mercadoria desejada. Canclini descreve algumas atitudes desviantes do consumo:

Certas condutas ansiosas e obsessivas de consumo podem ter origem numa insatisfação profunda, segundo analisam muitos psicólogos. Mas em um sentido mais radical, o consumo se liga, de outro modo, com a insatisfação que o fluxo errático dos significados engendra. Comprar objetos pendurá-los ou distribuí-los pela casa, assinar-lhes um lugar em uma ordem, atribuir-lhes funções na comunicação com os outros, são os recursos para pensar o próprio corpo, a instável ordem social e as interações incertas com os demais. Consumir é tornar mais inteligível um mundo onde o sólido se evapora (CANCLINI, 2006: p.65).

Desta maneira, a briga entre as vizinhas estaria colocada para provocar uma reflexão sobre o consumo: como marca de distinção entre classes, maneira de preencher o vazio desta vida tediosa. Canclini complementa seu raciocínio sobre o consumo ressaltando o aspecto político no gesto de comprar:

É neste jogo entre desejos e estruturas que as mercadorias e o consumo servem também para ordenar politicamente cada sociedade. O consumo é um processo em que os desejos se transformam em demandas e em atos socialmente regulados (CANCLINI, 2006: p.65).

Bia coloca em discussão os papéis da figura feminina dona de casa na contemporaneidade, no subúrbio do Nordeste do Brasil. Ela parece enfrentar momentos conturbados consigo mesma e com uma fragmentação de suas tarefas, que tem a ver com sua identidade. Stuart Hall escreve sobre a identidade, ou a crise dela. Para ele “o sujeito, previamente vivido como tendo uma subjetividade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. E continua: “a subjetividade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. Hall entende que subjetividade é algo em processo, que se forma ao longo do tempo, que permanece sempre incompleta (HALL, 2006: p.12). Ele ainda aponta que houve um descentramento do sujeito na modernidade tardia devido a rupturas nos discursos do conhecimento moderno. Entretanto, não poderíamos dizer que Bia tem posicionamentos feministas. Ela não tem uma postura independente ou atividade remunerada para garantir o próprio sustento e nem realiza alguma atividade, voluntária que seja, para ocupar sua vida. A tarefa dela somente é cuidar das crianças, do marido e da casa. Mas nenhuma dessas atividades parece essencial, os filhos estão crescidos, o marido mal aparece e a casa é organizada pela faxineira.

Assim, o consumo salienta a maneira com a qual Bia engendra seu modo de enfrentar o cotidiano comum pautado pelas tarefas da vida doméstica. Beatriz Sarlo, em *Cenas da vida pós-moderna*, faz um retrato do comportamento sociocultural do consumo como uma influência das identidades fragmentárias:

A instabilidade da sociedade moderna se compensa no lar dos sonhos, onde com retalhos de todos os lados conseguimos operar a “linguagem da nossa subjetividade social”. A cultura nos sonha como uma colcha de retalhos, uma colagem de peças, um conjunto nunca terminado de todo, no qual se pode reconhecer o ano em que cada componente foi forjado, sua procedência, o

original que procura imitar. As identidades, dizem, quebraram. Em seu lugar não ficou o vazio, mas o mercado. As ciências sociais descobrem que a cidadania também se pratica no mercado e que as pessoas que não tem como realizar suas transações ali ficam, por assim dizer, fora do mundo (SARLO, 2013: p. 37).

Bia parece representar a mulher que não trabalha fora, que está em conflito com sua identidade. Para tratar do consumo, Sarlo também evidencia a temporalidade citada por Bauman (2008): é a noção do tempo em fragmentos, a transitoriedade. Ela diz que as mercadorias duram o tempo do valor simbólico, porque além de mercadorias, elas são “objetos hipersignificantes”. De acordo com a crítica argentina, o mercado confere aos objetos um algo mais simbólico fugaz que é tão poderoso quanto outro símbolo, e ainda, que a beleza e a utilidade destes objetos são subprodutos do sentido mercantil (SARLO, 2013: p. 42). Os pensamentos de Bia parecem girar. Ela sabe que tem auxílio para as tarefas domésticas, consequentemente, estas atividades que seriam dela ficam a cargo de outrem. Além da diarista, ela tem as máquinas que também realizam muitas das tarefas domésticas. Sobra muito tempo para o ócio, para pensar. E, por vezes, sentir a angustia de escolher não fazer nada. Então, ao analisar os gestos de consumo desta dona de casa em relação a como ela se vê diante de si e dos outros, é como se ela entrasse num redemoinho de palavras e de ideias que a fizesse devanear sobre quem ela é. Sarlo, ao tratar do consumo, parece responder aos pensamentos que atribuímos a Bia, nas linhas anteriores:

(...) os objetos continuam escapando de nós. Tornaram-se tão valiosos para a construção de uma identidade, são tão centrais no discurso da fantasia, despejam tamanha infâmia sobre quem não os possui, que parecem feitos da matéria resistente e inacessível dos sonhos. Ante uma realidade instável e fragmentária, em processo de velocíssimas metamorfoses, os objetos são uma ancora, porém uma ancora paradoxal, pois ela mesma deve mudar o tempo todo, oxidar-se e destruir-se, entrar em obsolescência no próprio dia de sua estreia. Com tais paradoxos constrói-se o poder dos objetos: a liberdade daqueles que os consomem surge da férrea necessidade do

mercado de converter-nos em consumidores permanentes (SARLO, 2013: p. 42-43).

O consumo de eletrodomésticos representa uma face do cotidiano de Bia. De acordo com Gaiarsa, a força que alimenta o consumismo desenfreado é o tédio, principalmente o tédio do casamento. Então, o consumo vem como um mecanismo de fuga que alimenta uma ilusão de que há novidade, uma renovação somente nas aparências, um falso natal (GAIARSA, 1986: p.101). Bia deambula com seus pensamentos na rotina doméstica.

### **A invenção na intimidade do lar**

Os sons ao redor da personagem Bia parecem girar como um fluxo contínuo da antidisciplina de que trata Michel de Certeau, em *Invenção do cotidiano*. O filósofo aborda as práticas culturais contemporâneas pelos fios da resistência, revolvendo as práticas cotidianas e seus “ruídos sociais”. Propomos mirar Bia como quem admira, com a percepção voltada às “maneiras de fazer”, de que fala Certeau, a dona de casa no subúrbio de Recife. Ele nos diz que, quando inventamos novos modos de fazer as tarefas do cotidiano, estamos resistindo a elas.

Assim, apesar de executar ações que seriam atos banais da limpeza diária da casa de sua família, Bia dá seu tom a cada tarefa, revelando uma resistência. Por isso, no trecho anterior, ao interpretar a ação de Bia ao som de *Musiquinha*, usamos o vocábulo “parece” porque ela aparenta não se importar, mas é no mínimo gesto, na dimensão microscópica desta intimidade do lar que a personagem revela sua indignação com o comportamento que “deveria” ter uma dona de casa. É uma personagem complexa que é revelada aos poucos, com uma maneira própria de realizar as tarefas da rotina doméstica, reinventando cada afazer. Ela nos dá novos sentidos aos gestos ordinários de ser dona de casa. Nas palavras do próprio filósofo: “Essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (CERTEAU, 1994: p.41).

Pensando com Certeau, percebemos a perspicácia da personagem diante da imagem opressora de uma dona de casa aprisionada aos rituais de limpeza e afazeres domésticos, ela se torna indisciplinada como sinal

de resistência manifestada na invenção das práticas cotidianas das atividades do lar. Na antidisciplina do filósofo encontramos a referência à disciplina de que trata Michel Foucault em *Vigiar e punir*. A chave para entender a contradisciplina é inventar novos modos de fazer, é romper com os mecanismos de controle. Portanto, ao subverter, repensar, ressignificar a figura da dona de casa, Bia quebra o ciclo da uniformidade, da conformidade e da obediência esperados de uma mulher suburbana que não trabalha fora. Para encontrar o fio condutor desse emaranhado da rotina diária, buscamos o comparativo de alguns estudiosos do cotidiano dentre eles o sociólogo Alípio de Sousa Filho que ressalta a contribuição de Certeau:

Com sua “teoria das práticas cotidianas”, Michel de Certeau trouxe para o centro da análise sociológica do cotidiano práticas desdenhadas, por intelectuais dogmáticos e puristas, como “secundárias”, “sem importância”, juntando-se a uma produção teórica que valoriza a análise da vida cotidiana, ainda que sob prismas divergentes: Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Guy Debord, Henri Lefebvre, Michel Maffesoli. Mas talvez seja abordando o tema da “antidisciplina” que Michel de Certeau nos ofereça uma de suas melhores contribuições. Ao ver nas “maneiras de fazer” dos “consumidores” (ou “dominados”?, pergunta-se o próprio Certeau) mais que apenas relações entre indivíduos e coisas a consumir, o autor fornece elementos para uma verdadeira teoria da contraparte da dominação. Essas maneiras de fazer constituem as mil práticas pelas quais usuários se apropriam do espaço social e seus produtos através de maneiras “quase microbianas”, que proliferam no interior das estruturas do sistema, modificando seu funcionamento, mas também deturpando-o, ressignificando-o, lesando-o. (SOUSA FILHO, 2002: p.5)

A contribuição de Michel de Certeau está na atenção à dimensão micro, na observação dos pequenos gestos de pessoas comuns que resistem às mais diferentes formas de dominação. Bia, dona de casa comum, inventa, rompe e questiona a rotina de afazeres domésticos que

a prendem a um dia a dia repetitivo e sem graça. Em determinadas cenas do filme há destaque para essas “invenções do cotidiano” de Bia: exemplos disso são um aspirador de pó que aspira a fumaça da maconha e uma máquina de lavar que serve para masturbação. Bia realiza reapropriações com os objetos do cotidiano doméstico. Ela reinventa, dá novos usos e significados às interações mulher-máquina.

### **Os modos kafkianos de Bia**

Continuamos falando da dimensão micro dos fazeres cotidianos. Para isso pensamos num desdobramento entre a leitura, a imagem e a palavra, e podemos sugerir que a partir das cenas de Bia, Mendonça realiza uma “literatura menor” contando o outro lado da história de uma dona de casa. Os filósofos Deleuze e Guattari afirmam que uma das características da literatura menor é que nela tudo é político. Eles enfatizam:

a literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque outra história se agita no seu interior (DELEUZE e GUATTARI, 2003: p. 39).

Uma das condições da literatura menor é a dimensão individual ganhar contornos políticos e uma outra é o “agenciamento coletivo da enunciação” que produz uma solidariedade ativa. Trazer para as telas do cinema o cotidiano de uma dona de casa revela um caráter político com diferentes abordagens feitas pelo diretor. Ele evidencia a dona de casa em processo identitário, em conflito com os próprios sentimentos e desejos. Ao fazer o prefácio para a edição brasileira de *Kafka: para uma literatura menor*, Rafael Godinho (2003: p.8), evidencia a leitura que Deleuze e Guattari fazem da obra de Kafka: “é uma força que desloca os problemas tradicionais do ‘trágico’ e da ‘culpabilidade’ para os da alegria e da política”. E se fizermos um exercício de imbricar literatura e cinema, num emaranhado de imagens, pensamentos e leituras, perceberemos que ao colocar na tela a personagem Bia, Kleber Mendonça dá um tom kafkiano à dona de casa, uma vez que ele

provoca, justamente, este deslocamento do ‘trágico’ e da ‘culpabilidade’ para os traços da alegria e da política. Porque Bia não vive a rotina da dona de casa como quem está acomodada a esta situação. Ela resiste, inventa, e atualiza os modos pelos quais podemos ver e pensar sobre o cotidiano da dona de casa na contemporaneidade. Podemos ilustrar os momentos de ‘trágico’ e de ‘culpabilidade’ com a personagem: na tomada noturna em que Bia está deitada, sem conseguir dormir, ela parece deixar-se tomar pelo sentido vazio da vida de uma pessoa que só espera a morte na vida, ou não espera mais nada dela. Ela parece sentir-se culpada por não fazer um pouco mais, talvez. Já os momentos de alegria e de política são representados quando ela deixa o tédio e a apatia de lado e entrega-se ao prazer sexual com a lavadora de roupa. Ela assume uma postura de resistência a este cotidiano submisso às máquinas ao mostrar a “disfuncionalidade” do eletrodoméstico. Conectando palavra e imagem pensamos com Godinho que sintetiza o entendimento de Deleuze e Guattari:

a constelação literária kafkiana, pelo processamento que o sentido sofre adentro da experiência da escrita assim como a respectiva desmontagem da máquina social que a atravessa, pode ser considerada uma autêntica máquina desejante (GODINHO in: DELEUZE e GUATTARI, 2003: p.9)

A escrita kafkiana mostra seu traço nas relações que Bia estabelece nas situações do cotidiano íntimo e nas interações sociais. Esta personagem é uma oportunidade para refletir sobre a situação da mulher que não trabalha fora de casa. Pensar nas consequências que o fato pode desencadear para elas e para a sociedade. Como é participar deste mundo tão individual para exercer uma atividade para a coletividade doméstica? Seria investigar qual a importância da dona de casa para a “máquina social” de hoje. Então, analisar a questão feminina com a personagem Bia, em *O som ao redor*, seria exercitar um olhar kafkiano para explicar um devir animal, um devir máquina como questionamentos que a personagem faz ao sistema em que se insere.

Benjamin evidencia que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, no qual a significação simbólica não está explícita, essa significação aparece após várias tentativas em contextos múltiplos. No texto kafkiano, os gestos seriam considerados estranhos para o

mundo do habitual e extrapolariam para um mundo com maior vastidão. Esse gesto simultaneamente enigmático e simples é o gesto animal. Benjamin finaliza ressaltando que Kafka retira do gesto humano o amparo tradicional e o transforma em temas de reflexões intermináveis (BENJAMIN, 1994: p. 146-147). A concepção do devir animal seria uma chave para interpretar esse modo errante de Bia, o desregramento, a desobediência, a transgressão. Deleuze e Guatarri desvendam a escrita de Kafka em *Para uma literatura menor*. De acordo com os autores o devir animal, em Kafka, é fazer o movimento, é traçar a linha de fuga em toda positividade, é transpor um limiar, é atingir um continuum de intensidades que são válidas por elas próprias, é encontrar um mundo de intensidades puras no qual todas as formas se desfazem como significações, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados. Os animais de Kafka correspondem a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades livres nas quais os conteúdos se libertam de suas formações originais, assim como as expressões do significado que dava a essas formas. Mais adiante, os filósofos completam a ideia do devir animal: “o devir é captura, posse, mais-valia, nunca é reprodução ou imitação (...) o animal capturado pelo homem encontra-se desterritorializado pela força humana” (DELEUZE e GUATARRI, 2003: p.34-35). Para Deleuze e Guatarri o devir animal não é metafórico, nem simbólico e muito menos alegoria. Para eles o devir animal é panorama, é mapa de intensidades, é um conjunto de estados diferentes uns dos outros que são implantados no homem quando ele busca uma saída no devir animal, a dualidade de sujeito de enunciação e sujeito de enunciado está presente. Nesse devir, a dualidade dá lugar para um processo único que substitui a subjetividade (DELEUZE e GUATARRI, 2003: p.69). Assim como os animais de Kafka, com o devir animal revelamos o “mapa de intensidades” de Bia, evidenciamos a ambivalência desta dona de casa.

### **Contato erótico maquinizado: um “erotismo” que nem Freud explica**

Para Bia uma máquina de lavar pode ter outra função: pode ser um eletrodoméstico que a leve ao prazer. Assim, ela encontra satisfação sexual na lavadora de roupas. Enquanto as donas de casa comuns aproveitam o momento em que a máquina está em funcionamento para cozinhar para a família, varrer o chão, passar as roupas, arrumar as camas, dentre outras tarefas, ela aproveita a situação para atender seus

impulsos sexuais. Ela consegue estabelecer relações impensáveis com os eletrodomésticos. A máquina de lavar é objeto de desfrute erótico. Ela estabelece uma relação sensual com a lavadora, aproveitando os movimentos vibratórios de seu funcionamento. Ela adere a esses movimentos incorporando-os ao seu sensorial erótico. Com a manifestação sexual desviante, com uma exceção ao ato masturbatório, Bia desafia o uso convencional da lavadora e resolve sua vontade carnal com a trepidação da máquina de lavar roupas. Uma rota de fuga, um modo próprio de atender os desejos, e talvez, de lidar com o tédio e a solidão. Com os eletrodomésticos ela encontra uma satisfação que se desvia da sexualidade humana “normativa”.

Pensando no contato erótico de Bia com a máquina de lavar, Freud que, vem a propósito em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, mais especificamente no trecho *Excitações mecânicas*. Aí Freud trata das sensações provocadas pelas viagens de trem, das fantasias sexuais que as embalam, das náuseas e angústias decorrentes destas viagens no início do transporte ferroviário. Para ele, a existência de sensações prazerosas denominadas “excitação sexual” e “satisfação” podem ser comprovadas pelo fato de as crianças gostarem tanto das brincadeiras de movimento passivo, serem jogadas para o alto e pedirem que a ação seja repetida. Assim também com a “excitação mecânica” que pode ser observada pelo balanço de carruagens e de trens. Segundo o psicanalista, alguns meninos ficam fascinados pelo trem de tal maneira que as fantasias de simbolismo sexual são ativadas (FREUD: p. 123,124). O psicanalista enfatiza a possibilidade de satisfação sexual com a excitação mecânica: “É evidente que a compulsão a estabelecer tal vínculo entre as viagens ferroviárias e a sexualidade provém do caráter prazeroso das sensações de movimento” (FREUD: p.124). Noutro momento, ele explica que existem maneiras distintas para a realização de estímulos mecânicos:

(...) a produção de excitação sexual pela agitação mecânica e ritmada do corpo, na qual devemos distinguir três formas de atuação estimulatória: no aparato sensorial dos nervos vestibulares, na pele e nas áreas profundas (músculos, aparelho articular) (FREUD: p.123).

Essa relação do ser humano com as vibrações eróticas, tendo o fetichismo da máquina como elemento comum, vai ficar mais clara

quando se pensa num conto muito original de Gilberto Freyre, que trata exatamente desse assunto. A conexão com a escrita freudiana se explica pela opção do diretor de *O som ao redor* em revelar a masturbação de Bia através da sugestão do movimento da máquina de lavar. Ele não mostra, em nenhum momento, a personagem ligada à máquina, e muito menos indica como se serve dela. Há apenas uma indicação, mas que se faz muito elucidativa: o trepidar no rosto de Bia sugere que o movimento e a agitação mecânica da lavadora seriam os causadores do prazer sexual, semelhante ao que se passa com os pacientes descritos por Freud.

Há outros casos ficcionais em que se pode observar o mesmo comportamento desviante de Bia com relação às máquinas de convívio cotidiano. O conto de Freyre mencionado é *O mistério do Doutor Engenheiro* (2003) um exemplo peculiar desta singular conduta de uma dona de casa no filme de Mendonça de que tratamos. O fio da narrativa de Gilberto Freyre se desenrola quando o mordomo, José Anselmo, conta a vida misteriosa do engenheiro José Jorge de Albuquerque e Castro a um dos poucos que compareceram ao seu velório. Segundo o mordomo, o doutor não tinha muitas amizades.

Os que foram ao seu enterro adivinharam pouquíssimo de sua intimidade: uma intimidade fechada. Uma intimidade puritana. Sem toques de presença feminina. Intimidade de homem esquisito. De poucos amigos. Através de seus móveis simples, de suas paredes sem quadros, sentia-se um asceta não por pobreza – ganhava muito bem – mas por temperamento. (FREYRE, 2003: p.34).

É possível uma comparação de José Jorge de Albuquerque e Castro (o engenheiro), um homem enigmático que esconde uma vida erótica *sui generis* com os contatos eróticos de Bia. A aproximação dos personagens pode ser evidenciada com o que César Leal nomeou “imaginação visual” de Gilberto Freyre que o distingue como escritor nesse tipo de criação literária:

(...) o que se deve assinalar em sua expressão literária são os elementos estéticos integrantes dessa expressão, registrando-se as características

do seu estilo, o movimento rítmico, a presença de uma imaginação visual que o torna um grande mago na criação de imagens visuais ou intensificadoras, os movimentos quase coreográficos de sua frase e tudo mais que concorre para transformar qualquer de seus escritos em legítima obra de arte literária. Sua prosa pode parecer ser simples, mas na realidade é complexa e bem elaborada (LEAL, 2003: p.41).

Nesse conto que poderia ser anunciado de um modo generalizado como se tratando de um devir-maquínico que se observa em Freyre, ele trata das máquinas de ‘fazer jornal’ como relata o narrador do conto erótico, senhor Anselmo. Percebemos a maneira discreta e cautelosa com a qual o engenheiro lida com as máquinas tipográficas, o que é, sem dúvida, uma forte indicação fetichista. No entanto, é preciso se contextualizar este conto sobre os amores com uma máquina tipográfica, dentro do contexto do Recife desta época dos anos de 1950 quando o assunto da tipografia se ligava diretamente ao grupo de Recife, pioneiro no Brasil, pelo destaque moderno e ao mesmo tempo crítico do progressismo mercadológico, o Gráfico Amador. Guilherme Cunha Lima inicia assim o seu livro a respeito deste grupo: “Admirável, realmente admirável o que aconteceu em Recife na década de 50.” No primeiro boletim do grupo, assim se auto-justificavam:

O Gráfico Amador reúne um grupo de pessoas interessadas na arte do livro. Fundado em maio de 1954, tem a finalidade de editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores. Os trabalhos são projetados e realizados por Aloisio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Mello e Orlando da Costa Ferreira (LIMA, 2014: p.53).

Talvez por essa razão Freyre tenha escrito esse conto, no sentido de paródia, em tom brincalhão, provavelmente, alusiva ao Gráfico Amador que era o grande acontecimento reunido em torno ao evento tipográfico em sua época. A máquina tipográfica era, então, o seu centro. Mas voltando à trama do conto de Freyre, Jorge de Albuquerque mantinha uma sala reservada somente para as máquinas que eram

tratadas como se fossem seres animados ou até humanos. A existência desta sala era mantida em segredo para garantir que sua relação erótica desviante com máquinas ficasse longe dos olhares alheios. No cômodo o engenheiro sentia que podia agir como queria com as criaturas metálicas: ele banhava, hidratava, perfumava e enxugava cada uma das três máquinas. O doutor dirigia a elas toda sua docilidade, tratava delas como quem, delicadamente, limpava um lustre de cristais.

(...) o Doutor falava para uma das três bonitas máquinas que conservava em casa, num quarto em que não admitia nenhum estranho, por mais amigo. Essas máquinas era o próprio Doutor que limpava, azeitava, às vezes desparafusava para dar – José Anselmo viu! – banhos de azeite fino e até de perfumes nos parafusos. Enxugava-as com toalhas de linho - José Anselmo pegou nessas toalhas! – escovava-as, só faltando mesmo – dizia José Anselmo – penteá-las como se fossem gente a que faltasse a cabeleira (FREYRE, 2003: p.36).

De maneira similar a Bia, o doutor projetava nas máquinas seu desejo sexual. O mistério do engenheiro que primava por sua profissão, pela lógica matemática das coisas, residia numa vida erótica proporcionada por máquinas de ferro (FREYRE, 2003: p.35). A potência sexual de Bia e de José Albuquerque são manifestadas na libido direcionada à máquina.

José Anselmo surpreendeu o patrão falando para uma das máquinas como se falasse para uma pessoa querida. Foi o segundo assombro do malungo. Umas falas, segundo o desde então senhor do mistério do Engenheiro, adocicadas e acompanhadas de afagos de mão do Engenheiro à máquina com que falava, que pareciam afagos de homem a mulher. A peitos, a nádegas, a sexo de mulher (FREYRE, 2003: p.36).

É evidente que estes órgãos humanos de que a máquina não dispõe eram completados pelas deduções do narrador-testemunha: o mordomo. O doutor engenheiro praticaria uma relação erótica maquinizada, na qual a mulher é representada pela máquina, máquina-

mulher. As três com nome próprio que, segundo as intenções dele, merecem ser cortejadas com os mais refinados regalos.

O bom Anselmo descobriu que essas falas doces e esses afagos ternos de mão o Engenheiro os reservava para uma das máquinas. Limpava as outras mas sem carícias: como quem limpasse máquinas de qualidade. Veio José Anselmo a descobrir mais que cada máquina tinha um nome de mulher: Teresa, Lúcia, Dulce. A predileta era Teresa (FREYRE, 2003: p.36).

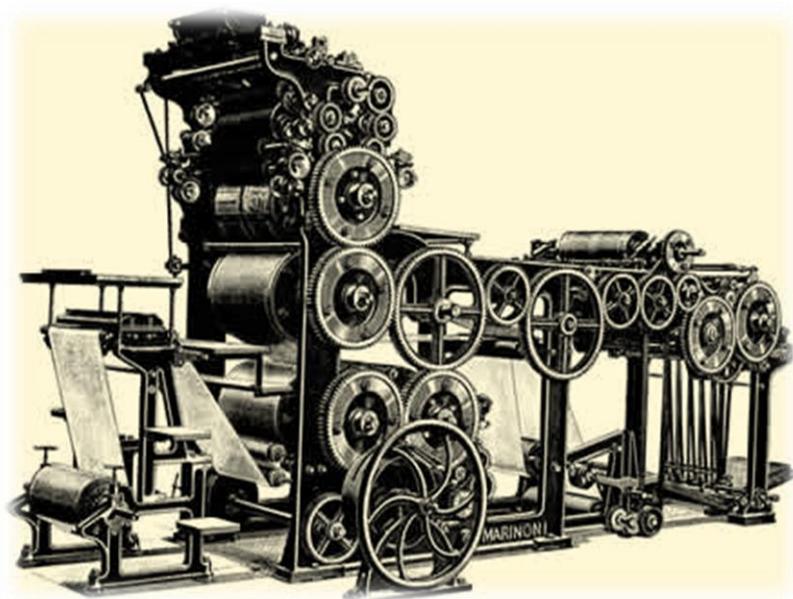


Figura 30: Máquina tipográfica.

<https://nachoherraiz.wordpress.com/2011/12/09/la-prensa-tipografica-de-hierro/>

O mordomo sabe de tudo que se passa na residência do doutor. O leitor fica informado através do amigo do mordomo, aquele que compareceu ao velório no início do conto. José Anselmo vasculha e observa cada cômodo e objeto, ao redor. Ele cuida para que não escape nenhum detalhe da vida íntima do solitário engenheiro. Ele fica

obcecado para descobrir o que faz o reservado doutor. Assim, infringe a intimidade do patrão olhando pela fechadura do quarto das máquinas.

Seguindo o que chamou os chamegos do Engenheiro, seu patrão, com aquelas máquinas, Anselmo viu mais de uma vez o Doutor entrar no quarto das máquinas comuns embrulhos em papel fino. Olhou pelo buraco da fechadura: era companhia que o Doutor abriu sem fazer ruído. Bebeu uns goles da própria garrafa. Depois derramou o vinho sobre a máquina. Mais: Anselmo viu o Doutor vir da rua, mais de uma vez, trazendo flores para Teresinha. Flores lindas! Cheirosas! Caras! Rosas das mais lindas! Flores de que Jose Anselmo não sabia o nome. O Engenheiro, Anselmo viu, pelo buraco da fechadura, as colocava num jarro azul diante de Teresinha. Até parecia, segundo Anselmo, coisa de candomblé (FREYRE, 2003: p.37).

A princípio, o empregado doméstico pensa que o engenheiro trazia flores para colocar num altar como gesto de devoção a algum santo ou coisa assim. Mas logo ele percebe que o patrão estabelece uma relação erótica com as máquinas, uma relação que envolve práticas de galanteio, cortejo e sedução: “(...) os mimos do Doutor com a máquina não eram coisa de devoto com santa. Eram coisa de homem com máquina que para o doutor era como se fosse mulher. Fêmea. Mulher nua” (FREYRE, 2003: p.37). O mordomo José Anselmo revela um doutor que do alto de sua sabedoria numérica não queria a carne feminina para carícias delicadas. Ele queria o ferro da máquina para realizar seus desejos. “Esse poder de visualizar o mundo exterior assegura a Gilberto Freyre um outro poder mais forte: o poder de criar metáforas, imagens, alegorias” (LEAL, 2003: p. 45).

Que viu, certo dia, o bom do José Anselmo? Viu o Doutor, com a braguilha escancarada, o membro todo de fora, esfregando-se em Teresinha. Esfregando-se na máquina como se dominasse mulher nua. Como se a máquina tivesse peitos e – pediu licença para dizer a palavra – tabaca de mulher. Machucava o pênis faminto contra o ferro. E gemendo. Isto mesmo: gemendo. Gemido

de quem começasse a gozar. Até que, sem ver que José Anselmo espiava, o Doutor Engenheiro chegou ao extremo do gozo, estrebuchando como se o ferro da máquina fosse carne de mulher que o excitasse e o satisfizesse. Que o fizesse gozar como se fosse fêmea. No auge do gozo o Doutor Engenheiro só fazia dizer: “Teresinha, Teresinha!” “Tetê!” “Teresoca!” E José Anselmo a ouvir, assombrado. A ouvir e ver pelo buraco da fechadura (FREYRE, 2003: p.37, 38).

Nesse conto erótico, Freyre atribui o gênero feminino a máquina tipográfica para tornar evidente a relação homem-máquina do engenheiro. Ao atribuir um gênero a máquina o escritor dá visualidade a esse contato sexual inovador. Leal utiliza os escritos psicológicos de Ribot para considerar Gilberto Freyre detentor de uma “imaginação plástica” como aquele que se apoia na experiência advinda da incansável observação do mundo exterior. Com uma observação mais calcada na percepção que na sensação.

(...) estou a escrever é sobre a sua capacidade para tornar visível, por meio de palavras, não só o mundo interior de seus pensamentos mas, principalmente o mundo exterior que, desde Locke, está ligado à ideia de percepção mais do que a ideia de sensação (LEAL, 2003: p.46).

Com os apontamentos de Leal podemos palpar esta visualidade presente na escrita freyriana. São as imagens de um engenheiro que se isola escolhendo não ter contato com homens e mulheres, porque prefere a conexão carnal/metálica: homem/máquina-mulher. Como fica enfatizado no comentário do mordomo: “Homem amigado com vaca ele conheceu mais de um. Mas com máquina? Pois era o que sucedia: um homem amigado com uma máquina” (FREYRE, 2003: p.37).

Por outro lado, Bia se entrega à masturbação com a máquina de lavar roupas. É o sexo com a máquina de seu trabalho doméstico do dia a dia. A realização sexual desta dona de casa acontece com uma máquina que facilita seu cotidiano duplamente: não só lava as roupas como também, o seu funcionamento ajuda na masturbação, na busca do orgasmo. O doutor José Albuquerque vê nas máquinas a exatidão matemática da engenharia ao realizar-se sexualmente com a máquina.

Cada qual vê em sua função cotidiana uma forma de representação do prazer. É na rotina doméstica que Bia dá vazão a seus instintos e chega ao gozo. Assim também, no movimento mecânico das máquinas que o engenheiro projeta e realiza seus desejos.

Amor de engenheiro como que fechado na sua matemática, na sua Mecânica, na sua Engenharia. Satisfazendo o sexo dentro da sua especialidade. Fazendo de uma máquina, parece que de imprimir jornal, substituto de mulher. Substituto que não precisava de ser carne para lhe dar gozo, êxtase, delírio, dentro da própria Engenharia Mecânica (FREYRE, 2003: p.38).

Quando Leal refere-se à “imagem visual”, ele evidencia em Gilberto Freyre a pressão psicológica realizada pelas coisas, homens e objetos sobre o sentido da visão. No trecho seguinte, ele enfatiza a conexão imagem e memória como resultado da experiência sensível. Uma vez que a imagem torna-se enfraquecida pelo esquecimento, ela dá lugar às lembranças do passado com a memória. Portanto, com o pensamento voltado para a imagem como potência em desfazimento, ela seria equivalente à memória (LEAL, 2003: p.42,43). Para delinear a crítica ao estilo gilbertiano, César Leal ressalta a visualidade corporificada na escrita.

Quando se investigou a capacidade de Gilberto Freyre para observar e descrever seres e coisas, verificou-se que ele pertencia a uma tipologia de escritor dominado pela “imaginação visual”. O seu oposto é o escritor de “imaginação auditiva”. Mas Gilberto Freyre é tipo bipolar, embora predominante nele o sentido da “visão” (LEAL, 2003: p.45).

No trecho seguinte, podemos tatear as imagens sobrepostas como uma síntese do contato erótico do engenheiro com as máquinas:

(...) com relação a Eros, a própria Psicanálise dos Freud e dos Jung. Não se parecia que qualquer dos dois falasse em homem amigado com máquina. Esfregando-se em ferro para chegar ao orgasmo.

Chamando a máquina por nome de mulher. Azeitando-a com o mais fino dos óleos. Lavando-a com água perfumada. Enxugando-a com toalhas de linho. Oferecendo-lhe flores. Derramando champanha sobre ela. Coisas de homem apaixonado por mulher. Seduzido por seu sexo (FREYRE, 2003: p.38).

Evidentemente, a ênfase visual freyriana está presente nos sensualismos em *Casa grande e Senzala*, como salienta Leal, assim como identificamos a visualidade no conto *O mistério do Doutor Engenheiro*. Nossa investida para revolver as relações e contatos humano/máquina estão calcadas justamente nesta escrita imagética que possibilita o trânsito de impressões e sensações. “A imaginação auditiva, ao contrário da imaginação visual, tende sempre para o domínio das sensações. Assim, uma sensualidade verbal muito ativa pode ser o produto desse tipo de imaginação” (LEAL, 2003: p. 52). Sobre a narrativa do doutor engenheiro, a um certo ponto, o leitor poderia ponderar: quem seria o narrador da história do engenheiro? O mordomo ou o amigo dele? Se for pensar no “desvio” sexual do engenheiro, um “voyeur” é sempre imaginativo. Mas o amigo dele pode ter acrescentado umas “pitadas” mais apimentadas. As narrativas tanto do conto freyriano quanto do filme *O som ao redor*, com a personagem Bia, se entrecruzam pela referência às máquinas que funcionam como fetiche. O protagonismo das máquinas mostra o resultado de um pensamento progressista cuja idolatria revela uma crença de que elas podem ser a solução para os problemas modernos. Como Walter Benjamin, seguindo os surrealistas, poderia ter elaborado na sua análise da sociedade moderna animada por novos poderes míticos localizados na qualidade de toque da imagem mercadológica, a tarefa não é a de resistir nem a de favorecer a qualidade fetichista da cultura moderna, mas, ao invés, ter conhecimento e até submeter-se a ela, aos seus poderes fetichistas, como tentativas de canalizá-los para direções revolucionárias.<sup>48</sup> No artigo de Benjamin mencionado por Taussig, ele vai mencionar Breton, como um adorador desses objetos... Nas palavras de Benjamin

---

<sup>48</sup> Taussig, Michael. *Maleficium: State fetishism in Apter, Emily & Pietz, William. Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993: p.229.

Para o surrealismo, nada pode ser mais revelador do que alista canônica desses objetos. Onde começar? Ele pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução (BENJAMIN, 1994; p.25)<sup>49</sup>.

O autoerotismo de Bia, que se entrega à trepidação da máquina de lavar roupas é, ao contrário de um gesto revolucionário, um gesto quase involuntário, que se rende ao fetichismo, mas que por isso mesmo, vem a ser um gesto paradoxal, que causa certo estranhamento, aparecendo em camadas: mostra uma vivacidade sexual desviante que acopla a mulher à máquina, sem a necessidade de outro ser humano; evidencia também uma “invenção do cotidiano” na qual ocorre uma desfuncionalização da máquina de lavar roupas quando ela passa a ser o objeto de satisfação sexual, numa relação desviante com o eletrodoméstico. Ou ainda, uma resistência da “antidisciplina” da qual falamos antes. Mesmo assim, esse gesto, assim como o da narrativa de Freyre, toca o fetichismo de modo ousado, no dizer de Taussig, apontando, sem dúvida, para um gesto crítico de uma sociologia da modernidade.

### **A rotina virando fumaça**

Bia carrega o aspirador para um dos quartos da casa, deduzimos que ela estaria limpando o chão com eletrodoméstico, mas ao invés disso, ela aspira a fumaça da maconha com ele. De vez em quando, ela traga do entorpecente, mas sempre toma cuidado para não deixar vestígios de fumaça. Para isso, utiliza o aspirador de pó. Bia é assim,

---

<sup>49</sup> *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia.* In Magia e Técnica Arte e Política. Obras Escolhidas Volume 1 Trad. Sérgio Paulo Rouanet e Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

encontra novos usos para os aparelhos domésticos, ela encontra novas formas de resistência. Neste ponto, podemos conectar o comportamento de Bia ao usar maconha aquilo que escreve Susan Buck-Morss, em *Estética e anestésica*, sobre a anestesia como inundação dos sentidos. Ela faz uma comparação deste entorpecimento dos sentidos que agem como o uso dos anestésicos, desde seu histórico médico e suas origens, a esta anestesia que nos serve para suportarmos o choque que nos provoca a indústria capitalista. Para Buck-Morss, o choque significa algo em sentido amplo: são as adversidades da modernidade, é o choque elétrico, é o caos do trânsito, é a rotina frenética, é a instabilidade, é a inquietude. Em breve o *stress*.



Figura 31: Aspirador II.

Frame do filme *o Som ao Redor* - atriz Maeve Jinkings

O entendimento da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológico. Está centrado no choque. Aqui, como raramente o faz, Benjamin baseia-se numa ideia freudiana, a de que a consciência é um escudo que protege o organismo contra estímulos – energias excessivas – do exterior, obstando a sua retenção, a sua impressão

em forma de memória (BUCK-MORSS, 1996: p.21-22).

A industrialização fez do homem um outro homem: um homem maquínico, instável, desregrado, inorgânico, descontínuo, descentralizado. Remédio para acordar, remédio para dormir, remédio para diminuir a tristeza, remédio para conter a euforia. A era da indústria transformou o homem em ser noturno com a luz artificial, o tornou avesso ao equilíbrio. Para suportar tudo isso, há a anestesia como inundação de sentidos e o uso de entorpecentes para facilitar o homem moderno a aguentar todos esses choques. De acordo com o entendimento de Susan Buck-Morss (1996: p.22), nas condições dos choques<sup>50</sup> modernos cotidianos do mundo moderno, tornou-se uma necessidade de sobrevivência responder aos estímulos sem pensar. Ao consumir maconha, Bia parece conseguir suportar o tédio que é ser dona de casa nos dias atuais, mas não só isso, podemos também entender esse como um gesto de resistência. Ela resiste ao padrão de subserviência da dona de casa que obedece a tudo e a todos. Ela transgride, ela desafia, silenciosamente. E mais, ela inventa, dá novo uso ao aspirador de pó. Estabelece uma outra conexão com o aparelho de limpeza, ele agora é seu cúmplice de contravenção, ele guarda a fumaça e os segredos de Bia. É o parceiro que esconde os vestígios que emanam da erva e compartilha o prazer da anestesia necessária para invadir as sensações desta dona de casa e fazê-la relaxar enquanto realiza suas tarefas. Ela leva a efeito a anestesia de que necessita para sobreviver ao tédio.

No caso da fumaça aspirada, além das possibilidades ressaltadas anteriormente, podemos analisar por um outro viés, como se estivéssemos voltados à conduta da mulher na sociedade patriarcal. Apesar da plena decadência dos modos de vida daqueles senhores de engenho e suas famílias, alguns costumes ainda permanecem, as mulheres ainda vivem momentos em que são repreendidas pela sociedade. Como enfatizamos noutro ponto, Bia atualiza os usos dos eletrodomésticos, mas se esmiuçarmos o comportamento, um pouco

---

<sup>50</sup> Paulo Cesar Endo aborda os choques modernos tratando especialmente do contato com as máquinas, ele realiza esse estudo partindo da articulação dos pensamentos de Benjamin e Freud referentes à experiência subjetiva ocorrida durante os processos de dominação nas duas grandes Guerras. ENDO, P. C. *Walter Benjamin, Sigmund Freud e o trauma das máquinas*. In: SELDMAYER, S; GILNZBURG, J. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

mais, isto poderia ser entendido também como um gesto quase paradoxal: ao dar o novo uso aos aparelhos domésticos, ela subverte a regra social patriarcal, mas ainda assim, de alguma maneira, o obedece. Como? Vejamos: o aspirador recolhe os vestígios da fumaça do consumo de maconha. Ela não deixa nenhuma pista para o marido, os filhos, vizinhos, ou qualquer um, que pudesse julgar esta maneira como inadequada. Mas o eletrodoméstico não está lá para isso, está para remover a poeira do chão. Bia tem, realmente, uma ideia brilhante. Ela faz o que quer, de modo clandestino, de modo que ninguém ficasse sabendo. Assim, a linha de fuga desta dona de casa não está sob suspeita ou julgamento de conservadores. Até para transgredir ela pensa e sofre com as cicatrizes de um patriarcado açucareiro pernambucano que paira como uma assombração. O assunto que permeia e conecta os personagens do filme estudado.

Aspirar a fumaça do cigarro de maconha é como apagar um rastro de seu aroma revelador, mesmo que ela tenha uma condição efêmera, pela natureza da fumaça em dissipar-se. A fumaça some, mas deixaria com o cheiro o sinal da conduta “desviante” desta dona de casa. Este seria um exalar de provável acusação. Jeanne Marie Gagnebin mapeia a tarefa do “narrador autêntico” pelos traços do rastro e da cicatriz como metáforas da memória<sup>51</sup>. Ela parte da cicatriz de Ulisses, na *Odisseia*, até os rastros, restos, memória e lembrança. Evidencia a cicatriz como marca, ou representação da experiência. A cicatriz como história, memória e lembrança. A abordagem de Gagnebin para o rastro parte da interpretação de Walter Benjamin para o poema “Apague os rastros”, de Bertold Brecht.

A filósofa destaca três leituras para o poema: na interpretação benjaminiana, o poema pode ser compreendido como “emblema da solidão” e da necessária sobriedade contemporâneas. Ele chega a este pensamento depois de ponderar sobre a falta de experiências partilhadas por todos que proporcionem a reconstrução de um contexto acolhedor após o trauma deixado pela primeira guerra mundial. Poderíamos ver em Bia o “emblema da solidão” quando percebemos indícios da pouca interação com outros. Mesmo tendo uma família, ela parece dispor de muito tempo sozinha. Uma outra forma de ver o poema, como um desdobramento da visão anterior, mas desta vez destacando a agudez artística, seria como um manifesto da arte vanguardista que ressalta a

---

<sup>51</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *O rastro e a cicatriz: metáforas da memória*. Pro-Posições – vol. 13, n. 3 (39) – set./dez. 2002.

solidão, a pobreza, a desorientação, em vez de consolar o indivíduo, torna impossível a retorno de valores seguros. São como tentativas de deixar marcas, ou rastros, ou ainda, tentativas para escapar ao anonimato inerente ao capitalismo moderno. E a última leitura: o poema seria premonitório sobre os mecanismos de abandono e de demissão da responsabilidade individual a serem impostos pelos regimes totalitários do século XX (GAGNEBIN, 2002: p.131). O rastro e a cicatriz trazidos por Gagnebin pela escrita benjaminiana podem estar conectados a Bia na medida em que ela é uma dona de casa que parece precisar apagar os pequenos desvios de seu próprio comportamento, justamente, por trazer na carne a cicatriz do patriarcado. Bia transita entre os vestígios do patriarcado nela impressos e as marcas da solidão de uma mulher abandonada.

### **As cicatrizes do patriarcado na sexualidade feminina**

Isso seria próprio da repressão e é o que a distingue das interdições mantidas pela simples lei penal: a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas. Porém, forçada a algumas concessões. Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos nos do lucro O rendez-vous e a casa de saúde serão tais lugares de tolerância: a prostituta, o cliente, o rufião, o psiquiatra e sua histérica — estes "outros vitorianos", diria Stephen Marcus — parecem ter feito passar, de maneira sub-reptícia, o prazer a que não se alude para a ordem das coisas que se contam; as palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preço alto. Somente aí o sexo selvagem teria direito a algumas das formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discurso clandestinos, circunscritos, codificados. Fora desses lugares, o

puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo (FOUCAULT, 1999: p. 09).

Pensando com Foucault, podemos perceber uma reverberação muito severa da repressão sexual no contato erótico de Bia com a máquina de lavar. Não seria mais fácil possuir um aparato fabricado para fins sexuais? Não, isso não seria mais fácil! Ela poderia ser desmascarada pelo marido, pela faxineira, pelos filhos ou por uma vizinha bisbilhoteira. Ela não poderia arriscar, ela não tem como saber quem está ou não apegado aos rastros tradicionais da organização social do patriarcado. O que ela tem para apresentar aos outros, como dona de casa, são os cuidados com a família. Conservadores poderiam pensar que se ela tem tempo para uma masturbação porque não usa esse tempo com a família? Vamos entender melhor com Gilberto Freyre, a sociedade patriarcal pernambucana, em *Sobrados e Mucambos*. Dentre outras questões socioculturais, ele explica o padrão duplo de moralidade, um exemplo da autoridade doméstica e social exercida pelo grande senhor de engenho, uma horrível lembrança daquilo que representa a repressão sexual feminina:

(...) exploração da mulher pelo homem, característica de outros tipos de sociedade ou organização social, mas notadamente do tipo patriarcal-agrário – tal como o que dominou longo tempo no Brasil – convém a extrema especialização ou diferenciação dos sexos. Por diferenciação exagerada se justifica o chamado padrão duplo de moralidade, dando ao homem todas as liberdades de gozo físico do amor e limitando o da mulher a ir para a cama com o marido, toda santa noite que ele estiver disposto a procriar. Gozo acompanhado da obrigação, para a mulher, de conceber, parir, ter filho, criar menino. O padrão duplo de moralidade, característico do sistema patriarcal, dá também ao homem todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos. E uma vez por outra, num tipo de sociedade católica como a brasileira, ao contato com o confessor (FREYRE, 1981: p. 93).

A perda da força do patriarcado está assinalada na escrita gilbertiana por alguns fatores: com os engenhos desativados os senhores das casas-grandes perdem a autoridade sobre a esposa, a família e os escravos. A igreja vai assumindo uma figura preponderante nesses tempos de fogo morto, as esposas confiam mais nos padres do que nos maridos e as crianças são enviadas para internatos religiosos, fortalecendo a ruptura e quebrando de vez o prestígio e a autoridade dos senhores de engenho. Como consequência do enfraquecimento da figura do senhor de engenho como autoridade doméstica e social, os casamentos não passavam mais pela aprovação do pai e da família, havia rapto seguido de casamento. A sociedade patriarcal já não ditava as regras sobre o casamento, mas a repressão sexual da mulher ainda continuava. Ainda sobre o padrão patriarcal de conservadorismo sobre o ciclo opressor da sexualidade humana, principalmente em relação a mulher, algo que evidencia as conexões pouco faladas e mal reconhecidas entre repressão sexual e organização autoritária das sociedades.

A sexualidade é melhor escola social da hipocrisia, de mentiras e de opressões, todas aprendidas em família, segundo nossas sagradas tradições. A família começa mostrando-se indignada quando se diz que a mãe não tem genitais em um mundo no qual o pior xingamento coletivo dizer que a mãe de alguém tem – e usa! (GAIARSA, 2005: p.8)

A sexualidade criativa de Bia é um contraponto aos casos de misoginia propagados numa velocidade assustadora em tempos de uma onda de conservadorismo hipócrita. O machismo resultante do patriarcado fica escancarado com a repressão sexual feminina. Mesmo nos dias atuais, ainda há uma abordagem muito equivocada para um tema que deveria ser tratado mais livremente: a sexualidade da mulher no âmbito familiar. É a sociedade patriarcal que desperta e cultiva modos de repressão às mulheres. Esse comportamento que pressiona as mães para que elas não possam exercer sua sexualidade, ou ainda, mesmo exercendo, não falar nunca sobre o assunto. Isso poderia ser a origem do conflito sexual que provoca uma luta contra os próprios instintos naturais causando uma cisão entre os familiares, tornando impossível a derrubada do velho pai tirano. Justamente essa luta interna da família faz perdurar este modo decadente de vida. No fundo, eles não

têm forças para unidos derrubarem o patriarca porque cada um quer ocupar este mesmo lugar. De acordo com Freyre, no patriarcado, somente o homem pode exercer sua sexualidade livremente, o prazer da mulher não tinha a menor importância, o ato sexual era uma das obrigações do casamento<sup>52</sup>. Sabemos com Foucault<sup>53</sup> que para chegar ao que temos sobre a liberdade do corpo houve uma repressão muito forte. Na investigação sobre a história da sexualidade, o filósofo chegou a relatos carregados de recato, vigilância constante e repressão. Nos escritos, datados do século XVIII, a prática sexual era regida por lei, inclusive o sexo matrimonial era vigiado por meio de regras e recomendações, ou seja, havia uma grande preocupação com a sexualidade desviante:

No decorrer do século (XIX) eles carregaram sucessivamente o estigma da "loucura moral", da "neurose genital", da "aberração do sentido genésico", da "degenerescência" ou do "desequilíbrio psíquico". O que significa o surgimento de todas essas sexualidades periféricas? O fato de poderem aparecer à luz do dia será o sinal de que a regra perde em rigor? Ou será que o fato de atraírem tanta atenção prova a existência de um regime mais severo e a preocupação de exercer-se sobre elas um controle direto? Em termos de repressão as coisas são ambíguas: teremos indulgência, se pensarmos que a severidade dos códigos se atenuou consideravelmente, no século XIX, quanto aos delitos sexuais e que frequentemente a própria justiça cede em proveito da medicina; mas teremos um ardil suplementar da severidade, se pensarmos em todas as instâncias de controle e em todos os mecanismos de vigilância instalados pela pedagogia ou pela terapêutica. Pode ser, muito

---

<sup>52</sup> A sexualidade do brasileiro é um tema recorrente nos escritos de Gilberto Freyre, principalmente, as relações entre homens brancos livres e as escravas. Em *Sobrados e Mucambos* ele evidencia a repressão contra a sexualidade feminina no patriarcado, em especial, na região Nordeste.

<sup>53</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução: Maria T. C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, RJ. Edições Graal: 1999.

bem, que a intervenção da Igreja na sexualidade conjugal e sua repulsa às "fraudes" contra a procriação tenham perdido, nos últimos 200 anos, muito de sua insistência. Entretanto, a medicina penetrou com grande aparato nos prazeres do casal: inventou toda uma patologia orgânica, funcional ou mental, originada nas práticas sexuais "incompletas"; classificou com desvelo todas as formas de prazeres anexos; integrou-os ao "desenvolvimento" e às "perturbações" do instinto; empreendeu a gestão de todos eles (FOUCAULT, 1999: p. 40).

Cabe ressaltar nesse momento, a grande repercussão da nova produção do Diretor Kleber Mendonça Filho: *Aquarius*, filme de 2016. Um dos motivos que levou o filme a ser bastante criticado pelos ultraconservadores foi a protagonista exercer sua sexualidade de modo natural, algo que deveria acontecer com todas as mulheres de qualquer idade. O fato da personagem ser viúva e dar continuidade às atividades sexuais foi algo que incomodou uma sociedade machista. Também há uma breve cena de orgia, observada por Clara, pela fresta da porta. A orgia foi um dos mecanismos de expulsão utilizados pela grande empreiteira. Eles usaram de machismo para provocar a personagem para que ela deixasse o local. Fazendo barulhos de festa que vinham do apartamento do andar acima. As cenas de ato sexual grupal foram alvo de críticas severas. Talvez esse tenha sido o motivo, num primeiro momento, de o Ministério da Justiça colocar a classificação indicativa para dezoito anos, alegando que o filme continha cenas de "sexo explícito". Entretanto, o diretor e a equipe de produção entraram com três ações de defesa contestando a decisão. Na terceira defesa Mendonça explicou cada cena como crítico provando que não há sexo explícito. São apenas questões de ângulo, lente e distância para a captação das imagens. Após a série de defesas houve a reclassificação etária que passou a ser de dezesseis anos, mas mesmo com toda a polêmica, entendamos bem, esse não é o ponto central do filme. Esse é um filme sobre a resistência ao poder de grandes empresas. A personagem principal trava uma batalha contra uma construtora que quer comprar o prédio em que ela mora. Mostrando que Mendonça faz ficção ao modo de crônicas cinematográficas, transformando, mais uma vez, a realização de um filme em gesto político. O fato de esse diretor fazer um cinema que tem uma abordagem mais voltada à liberdade sexual da mulher, como a sexualidade criativa de Bia, em *O Som ao redor* e a

sexualidade na maturidade de Clara, em *Aquarius*, é um modo de evidenciar a decadência do patriarcado que, apesar de tudo, ainda prega a repressão.

Assim, longe dos estereótipos de repressão machistas, seria mais adequado um modelo multidisciplinar que enxergasse a pessoa na dimensão da fala e também nas expressões faciais e corporais. Foi assim que Gaiarsa desenvolveu seu trabalho clínico e seus textos reunindo dados biológicos, fisiológicos, antropológicos e correntes da terapia psicanalítica. Ele encontrou nas informações biológicas sobre a constituição orgânica do órgão sexual da mulher a sustentação da proposta social de Mary Jane Sherfey: a primeira sexualidade a ser reprimida foi a feminina porque a mulher é insaciável. São dois dados que fazem a médica chegar à construção anterior: a enervação do clitóris ser extremamente densa e a possibilidade de orgasmos múltiplos. Bia vive de modo intenso essa sexualidade desviante. Estar à margem, ser menor ou desimportante é uma temática que atravessa, corta e reconecta todo o filme de Kleber Mendonça. Pensando com um olhar psicanalítico, esta marginalidade está mais latente em Bia. Ele parece nos colocar questões: Qual a relevância de uma dona de casa? A satisfação sexual dessa mulher tem importância? Bia exerce sua sexualidade de maneira solitária. Destacamos uma explicação quase didática sobre masturbação:

(...) o “encantamento com minhas próprias sensações corporais”? Masturbação não é isso mesmo? Podia até chamar “amor por mim mesmo”, não é? Quando amamos alguém, não gostamos de fazer coisas prazerosas para ele? Masturbação não é gostoso para quem faz? Se não houvesse tanta condenação atrapalhando, o amor autoerótico seria o fundamento mais profundo e natural da tão falada autoestima. Nada no mundo pode despertar tais sensações - divinas - claramente corporais, emergindo dos genitais e tão fáceis de despertar. Conclusão: meu corpo, a qualquer momento, é uma fonte inesgotável de profundo prazer (GAIARSA, 2005: p.27).

O contato erótico de Bia com a lavadora de roupas pode ser mais uma dobra de sentido que detectamos na complexidade desta personagem. Para evitar qualquer futuro julgamento ela encontra nos

objetos de seu cotidiano doméstico a solução para suas pulsões libidinosas, não deixando qualquer pista de sua intimidade sexual. Ela dá novo uso ao aparelho, atinge o gozo esperado e não se deixa exposta a olhares outros. Ela protege sua intimidade daqueles que ainda esperam da mulher um comportamento subserviente ao modelo “boneca de carne”<sup>54</sup> que serve para dar prazer ao marido e procriar.

Portanto, a personagem num mesmo movimento desvia das regras, numa manifestação de “antidisciplina” e de resistência, mas parece ainda, estar assombrada pelo resíduo da sociedade patriarcal. Apesar de deixar-se dominar pelos impulsos sexuais, ela sabe que está rodeada por pessoas que poderiam julgar sua atitude desviante ou serem hostis com sua família, caso esta sexualidade fosse exposta. Portanto, apesar de ter uma postura pautada pela não conformidade e por desvios sociais, ela mostra, no fundo, uma preocupação com sua família. Neste contexto, o aspirador de pó e a máquina de lavar não são simples objetos de consumo, eles são rotas de fuga, são contrapontos do mapeamento das intensidades de Bia.

A proposição de Kleber Mendonça com a dona de casa Bia parece colocar em evidência os problemas de uma sociedade suburbana no fim da modernidade. A abordagem realizada nos terrenos da ambivalência, da dialética, da densidade poética, da complexidade das relações humanas, com esta personagem vai trazer um tema que poderia parecer sem importância, mas várias mulheres estão nesta situação: a dona de casa. Essa mulher que abdica de sua vida profissional para cuidar dos filhos, do marido e da casa. A questão é trazida pelas margens, pelas bordas, pelos pequenos gestos, na sutileza das ações cotidianas. Ele mostra uma dona de casa entediada com sua vida, mas que estabelece vias de fuga e desvio dessa situação. É uma mulher atordoada pelo ciclo interminável de tédio, *stress* e anestesia. É uma personagem múltipla que joga com as indefinições.

É uma mulher de muita densidade porque ao mesmo tempo em que vive a rotina doméstica de modo maquinizado, guarda e mantém seu lado bicho com gestos animais de sexualidade. Ela parece agir como mandam os padrões patriarcais, mas está sempre às voltas tentando novas maneiras de se (des)fazer desses padrões na lida diária. Ela inventa tarefas domésticas como forma de resistência, ela desafia as regras. Mesmo desafiando limites, Bia sofre com as tristes marcas

---

<sup>54</sup> Termo utilizado por Gilberto Freyre para referir-se à sexualidade feminina nos moldes do patriarcado do açúcar em Sobrados e Mucambos.

deixadas pelo patriarcado, até em seus momentos íntimos de contato erótico com a máquina de lavar percebemos uma preocupação com uma possível repressão advinda desta estrutura arcaica, ultrapassada. O duplo padrão de moralidade (esclarecido antes com Freyre, 1981) deveria ser apenas uma lembrança daquilo que nunca deveria ser repetido: a repressão da mulher. Apesar de ser um modelo social que é fruto de um capitalismo decadente, infelizmente, ainda há resíduos de estruturas arcaicas capitalistas e patriarcais que são atuais.

Entretanto, os eletrodomésticos são como linha de fuga ou contrapontos para Bia, são maneiras de pensar as intensidades da dona de casa de agora. Ela é a memória daquela com as atualizações do momento presente. Assim, consideramos que Bia instiga reflexões sobre o lugar social da mulher que não trabalha fora de casa. Ela provoca questionamentos em relação aos deslocamentos desta subjetividade em construção, desta categoria feminina de uma estrutura velha. Bia deixa muitas interrogações ao seu redor.

Desse modo, vamos trazer os índices históricos que evidenciam as atualizações das relações entre os personagens do filme e pensar de modo dialético *O som ao redor* tratando das passagens: da sinhá da casa grande à dona de casa do subúrbio; dos deslocamentos do senhor de engenho para um grande proprietário de imóveis em área urbana; da antiga função dos capitães do mato para vigias particulares do bairro, ou seja, as modificações ou refuncionalizações que presentificam o passado a partir da leitura de imagens.

## **CAPÍTULO 3 – ENTRE A DECADÊNCIA DO BARRO, A TÉCNICA DO METAL E OS RESÍDUOS DO AÇÚCAR**

**Conexões textuais: fílmica e literária**

**As ruínas do engenho, Surrão e Santa Fé**

**O desfazimento enquanto potência**

**Intertextualidades: O som ao redor (2012), O fiel e a pedra (1979) e**

**Fogo morto (1980)**

**Sentindo ao redor: a paisagem sonora do engenho**

**Imagem enquanto som: o “pio da coruja” e as mariposas**

**Fruindo o engenho sinestesticamente**

**A cor da cana**

**Francisco: o senhor de engenho**

**A memória**

**O barro**

**A vingança**

**Gesto antigo e o gesto novo**

**Os resíduos da civilização do açúcar**

**Entre o barro e o metal**

## Conexões textuais: fílmica e literária

No presente capítulo buscamos as conexões textuais: fílmica e literária, ou dito de outra maneira, as intertextualidades literatura e cinema diante das referências do gesto, da memória e da ruína. A construção teórica parte das concepções de Walter Benjamin, Susan Buck-Morris, Beatriz Sarlo e Ana Luiza Andrade. Os temas engenho, cana-de-açúcar e barro evidenciam as contaminações entre o filme *O som ao redor* e obras que marcam o ciclo açucareiro: *Nordeste*, de Gilberto Freyre; *O fiel e a pedra*, de Osman Lins e *Fogo morto*, de José Lins do Rego.

Além das obras que evidenciam a presença da cana, o barro é, também, figura preponderante para pensar a ascensão e a decadência dos engenhos. O barro é visitado nas obras *Nordeste*, de Freyre e *Calunga*, de Jorge de Lima. A cana, o barro e a lama figuram em *Massapê*, de Manuel de Maria Araújo e em três poemas de João Cabral de Melo Neto: *A voz da cana*, *Psicanálise do açúcar* e *Paisagem do Capibaribe*. Estes textos, de ampla conexão com o filme pesquisado, servem como uma veia de textualidades que se imbricam de forma a adensar, completar e complexificar as questões aqui abordadas.

Interessa-nos, neste ponto, a imagem que o diretor Kleber Mendonça nos oferece do cotidiano de Francisco, um típico senhor de engenho de fogo morto, deslocado da casa grande para a metrópole. Pois este senhor, aparentemente afável e bem adaptado à vida da cidade, revela-se em sua autoridade de coronel do engenho através dos acontecimentos. O diretor oferece com este personagem um senhor de engenho carregado de potências e de proliferações de sentidos. Buscamos esmiuçar engenho em sua virtuosidade sensorial: tátil, gustativa, sonora e imagética. As conexões do filme e obras literárias do fim do ciclo da cana são observadas no contraste dos gestos antigo e novo: o gesto antigo, do barro, do artesanato, na figura do engenho; e o gesto novo, do metal, da técnica, na figura da usina.

### As ruínas do engenho, *Surrão* e *Santa Fé*



Figura 32: Engenho Contendas, Município de Escadas – PE.

Disponível em: <http://umolharsobrefrexeiras.blogspot.com>

*O Som ao Redor* começa com uma seleção de fotografias em preto e branco, algo como um preâmbulo do filme. Nas fotos, observamos a porteira de madeira, as fazendas, as casas grandes, as plantações de cana-de-açúcar, famílias diante das enormes propriedades de terra, os trabalhadores com suas enxadas, o senhor de engenho. As imagens evidenciam a vida no campo, revelam memórias quase apagadas, trazem lembranças. Algumas das fotografias do filme são de engenhos. Observando outras fotos, na imagem do Engenho Contendas, muito desgastado pelo tempo, notamos os tons do solo massapê replicados nas paredes. Simmel (p.7, tradução SOUZA E ÖELZE) nos traz uma reflexão sobre as ruínas que vão esclarecer esses tons: “No edifício muito antigo que está no campo, mais especialmente na ruína, nota-se amiúde uma peculiar igualdade de coloração com a tonalidade do chão a seu redor”.

O solo é o elemento que acolhe a cana-de-açúcar, é a base do ciclo de plantio e colheita. Benjamin utiliza a imagem do solo para pensar a memória em seu texto “escavando e recordando”. Para Benjamin, a memória não é instrumento para explorar o passado, ela é o meio no qual ocorreu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as cidades estão soterradas. Quem quer proximidade com o passado deve agir como um escavador. Não deve ter medo da volta ao mesmo fato, espalhar e revolver como quem escava o solo. Ele conclui a explanação sobre a memória, a lembrança:

Verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, um verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico não apenas indicam as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIN, 1987: p.239-240).

Pretendemos escavar o solo e revolver as memórias escondidas nas camadas históricas das ruínas do engenho no filme *O som ao redor*. O engenho no filme é a ruína. Ruínas são presenças que falam de ausências, são metáforas para a existência. É passado conectado com o presente. Simmel trata do presente e do passado, do dar-se a ver da ruína em dimensão estética:

Aqui temos um presente imediatamente visível. A ruína cria a forma presente de uma vida passada, não segundo seus conteúdos ou restos, mas segundo seu passado como tal. Isto constitui também a sedução das antiguidades, sobre as quais somente uma lógica limitada poderia afirmar que uma imitação absolutamente exata se lhes igualaria em valor estético. Não importa se somos traídos em um caso específico com aquele fragmento que temos perante os olhos, dominamos espiritualmente todo o período desde seu surgimento. O passado com seus destinos e suas mudanças é reunido neste momento de

observação estética (SIMMEL: p.7, tradução SOUZA e ÖELZE).

Tomando o solo como um elemento principal. O enfoque é o em contraste: o solo seco como ruína e o solo gordo massapê. O trecho, a seguir, do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, relata as sensações visuais, sonoras e táteis de presenciar a seca a partir das imagens do solo.



Figura 33: Solo rachado.

Frame do videoclipe *Segue o seco*

A terra desnuda tendo contrapostas, em permanente conflito, as capacidades emissiva e absorvente dos materiais que a formam, do mesmo passo armazena os ardores das soalheiras e deles se esgota, de improviso. Insola-se e enregela-se, em 24 horas. Fere-a o sol e ela absorve-lhe os raios, e multiplica-os e reflete-os, e refrata-os, num reverberar ofuscante: pelo topo dos cerros, pelo esbarrancado das encostas, incendeiam-se as acendalhas da sílica fraturada, rebrilhantes, numa trama vibrátil de centelhas; a atmosfera junto ao chão vibra num ondular vivíssimo de bocas de fornalha em que se

presente visível, no expandir das colunas aquecidas, a efervescência dos ares; e o dia, incomparável no fulgor, fulmina a natureza silenciosa, em cujo seio se abate, imóvel, na quietude de um longo espasmo, a galhada sem folhas da flora sucumbida (CUNHA: p. 17)

No fragmento destacado, o sintagma “bocas de fornalha” mostra-se como uma alegoria na medida em revela novas facetas para o calor suportado pelos homens e pela natureza na seca. O termo “efervescência dos ares” funciona como uma tradução desse mais ardente calor. Mais adiante “a galhada” dá-se a ver como a secura da natureza, semelhante aos ossos dos animais, assim como as imagens de raízes ao contrário, como os galhos secos. A galhada sinaliza a morte de um ciclo natural. Pensar a seca é retomar as memórias do povo nordestino da caatinga. Em contrapartida, dar a ver a região canavieira é pensar na opulência do massapê que durou por um grande período. Mais adiante, observamos alguns elementos que trazem visualmente a queda dos engenhos.

## **O desfazimento enquanto potência**

O engenho desativado que aparece no filme está em decadência, assim como o Surrão, o nome do engenho onde se passa o romance *O fiel e pedra*. Surrão, cujo nome já carrega o desgaste, o desfazimento, a condição de ruína. A casa grande é como o resíduo, o resto, do ciclo da cana. Ela representa o encerramento do era da açucarcracia. Simmel dedica-se ao desfazimento enquanto potência num texto que correlaciona a ruína, a natureza e o homem:

(...) a ruína da obra arquitetônica significa que naquelas partes destruídas e desaparecidas da obra de arte outras forças e formas - aquelas da natureza - cresceram e constituíram uma nova totalidade, uma unidade característica, a partir do que de arte ainda vive nela e do que de natureza já vive nela. Certamente, no que se refere à finalidade que o espírito materializou no palácio e na igreja, no castelo e no átrio, no aqueduto e nos monumentos, sua forma desmoronada constituiu um acaso desprovido de sentido; somente um novo sentido acolhe este acaso, abarcando-o junto

com a formação espiritual numa unidade não mais fundamentada em uma finalidade humana, mas na finalidade profunda, onde esta configuração espiritual e o tecer das forças naturais inconscientes superam suas raízes comuns (SIMMEL: p.2, tradução SOUZA e ÖELZE).

No filme, a imagem do engenho funcionaria como uma potência de ruína. Neste ponto, cabe ressaltar que a noção de ruína para Simmel tem mais proximidade com o ambiente campestre que evoca a natureza. Para ele, as forças naturais começam a dominar as obras humanas:

(...) é o encanto da ruína que faz com que aqui se sinta uma obra humana totalmente como um produto da natureza. As mesmas forças que através da decomposição, da erosão, do desmoronamento, do crescimento da vegetação, dão à montanha sua forma, mostraram-se eficazes aqui na ruína (SIMMEL: p.2, tradução SANTOS).

Simmel mira o equilíbrio entre as artes humanas, a alma e as forças da natureza. Para o filósofo, o encanto da ruína está na aproximação da composição do homem com a criação da natureza, mas a criação vista de uma outra maneira, a criação advinda do desgaste, da deterioração, da degradação. Esta é a esteira que acomoda o pensar sobre os escombros dos engenhos pernambucanos do filme *O som ao redor* e dos romances *O fiel e a pedra* e *Fogo morto*.

O valor estético da ruína une a instabilidade, o eterno devir da alma que se enrosca em si mesma, à sua satisfação formal, à coesa circunscrição da obra de arte. Sua serenidade é de preferência atribuída a outro motivo: ao caráter de passado da ruína. Ela é o lugar da vida do qual a vida foi separada – mas isso não é algo puramente negativo, acrescentado pelo pensamento, como nas muitas coisas que uma vez flutuaram na vida e, por acaso, foram jogadas em sua margem, mas que, por sua natureza, podem ser novamente levadas pela corrente. E, sim, que a vida com seu reino e suas mudanças morou aqui uma vez, esse é o presente imediatamente visível. A ruína produz

a forma presente de uma vida passada, não segundo seu conteúdo ou seu resto, mas segundo seu passado como tal. Esse é também o encanto da antiguidade da qual apenas uma lógica limitada pode afirmar que uma imitação absolutamente precisa se lhe compara em valor estético. (SIMMEL: p.4, tradução SANTOS).



Figura 34: Casa grande do Engenho Contendas, Município de Escadas – PE  
Disponível em: <http://umolharsobrefreixas.blogspot.com.br>

A ruína indica temporalidades, aquilo que já não é mais, uma montagem de tempos. Um mosaico que soma e concilia passado e presente. As ruínas são camadas de tempo que se sobrepõem. A ruína é o passado em caráter de potência, é memória presentificada. A decadência do engenho de cana-de-açúcar é um relato materializado do passado no tempo presente. O valor estético da ruína é equilibrar e unificar as inconstâncias do espiritual e a harmonia da obra de arte.

Assim, finalidade e acaso, natureza e espírito, passado e presente, resolvem nesse ponto a tensão entre seus opostos ou, pelo contrário, preservando essa tensão conduzem-na para uma unidade da imagem externa, do efeito interno. É como se fosse preciso que um pedaço da existência primeiro decaísse para se submeter sem resistência a todas as forças e correntes dos quatro ventos da realidade. Talvez o encanto das ruínas e, em geral, de toda decadência, seja esse ultrapassar de todo simplesmente negativo, de todo simplesmente conformado. A cultura rica e plural, a ilimitada capacidade de impressionar-se e a compreensão aberta a tudo, traços próprios de uma época de decadência, significam precisamente a fusão de todas as tendências contrárias. Uma justiça conciliadora liga a livre confluência de tudo que cresce nas mais divergentes e contraditórias direções à decadência daqueles seres humanos, daquelas obras humanas que, agora, só podem se render e não mais criar e manter suas formas próprias com suas próprias forças (SIMMEL: p.4, tradução SANTOS).



Figura 35: Casa Grande do Engenho desativado Nova Conceição – PE.  
Disponível em: <http://atravivope.blogspot.com.br/2013/12/moreno-atrativos-naturais-e-historico.html>

As ruínas dos engenhos pernambucanos são uma carga de um passado que ainda pulsa e permanece em desdobramentos em Recife. Simmel apresenta a dimensão da natureza na ruína, trazendo a percepção rural, ou rústica. Ele revela o caráter conciliatório da ruína na medida em que ela acomoda passado e presente e mostra o equilíbrio entre espírito e natureza. O filósofo faz uma reflexão que intensifica este conceito: (...) há na ruína um clima de paz, pois nela o conflito daquelas duas forças universais atua como uma imagem tranquila de uma existência puramente natural; e é por isso que a ruína está integrada à paisagem a seu redor (...) (SIMMEL: p.3, tradução SANTOS). A ruína do engenho e os desdobramentos socioculturais da decadência da economia do açúcar provocam interconexões textuais destes processos de desmoronamento. Com as obras literárias e fílmica entrelaçadas e atravessadas uma pela outra percebemos as texturas e as ranhuras deixadas pelo caminho catastrófico da cana.

### **Intertextualidades: *O som ao redor, O fiel e a pedra e Fogo morto***

Ressaltar as confluências entre *O som ao redor* (2012), *O fiel e a pedra* (1979) e *Fogo morto* (1980) é tratar de memória e de ruína dos engenhos. Ana Luiza Andrade evidencia que em *O fiel e a pedra*, Osman Lins, ao mencionar os quadros dos antigos mistérios dos retábulos, ressalta as lembranças do passado e a mirada no presente: “colocam-se no limiar entre a recordação do passado agrícola e arcaico da vida nordestina do engenho colonial, e a percepção de um olhar, presente, urbano e moderno” (ANDRADE, 2004: p.96).

As três obras, a fílmica e as literárias, tratam do fim do ciclo da cana-de-açúcar com amplas abordagens. Noutro fragmento, ao destacar a função preponderante das mãos no trabalho artesanal, enfatizado por Osman Lins ao falar do mestre Zé Amaro - personagem do romance, e arcaico em *Fogo morto*, de José Lins do Rego, Andrade destaca: “*Fogo morto* poderia ser lido até como um romance sobre a morte das mãos provocada pela vinda da usina” (ANDRADE, 2004: p.98).

Buscar as intertextualidades entre o filme *O som ao Redor* e a obra *O fiel e a pedra*, de Osman Lins é tratar do “despertar estético” e das “constelações de sentido”. O filme tem sentidos que se desdobram, oferece uma narrativa entrecortada, não tem personagem central, desenvolve-se a partir das margens, é ao redor. De certa maneira, tratar

de *O som ao redor* é tratar do engenho em toda sua amplitude. Ana Luiza Andrade sintetiza a potencialidade da obra de Osman Lins:

Ao contrário do fio repetitivo, progressista, linear, sua adesão ao fio narrativo interrompido, ou ao fragmento, desconstrói a mecânica pronta da mentalidade técnica, estabelecendo uma volta constante aos sentidos cognitivos corpóreos que a originaram: assim, além de ocasionar o seu despertar estético, possibilita cruzamentos inesperados e explosivos, um contato eletrizante entre fios narrativos que se chocam para criar constelações de sentidos (ANDRADE, 2004: p.85).

Osman Lins, em *O fiel e pedra*, retrata a luta entre o bem e o mal pela terra, mas não faz esse relato de maneira corriqueira. Ele enriquece esta guerra pela propriedade do Engenho Surrão com as imagens e os elementos do ciclo da cana-de-açúcar como disserta Andrade:

Osman Lins escolhe tanto o fogo como elemento desestruturador e desencadeador de mudança dentro do ciclo econômico fundacional, quanto matérias alternativas ao doce “civilizador”, tais como o barro, matéria-prima que adquire forma a contrapelo da história do ciclo do açúcar. De fato, em vez do cozimento do açúcar em cristal, é o barro que Osman Lins cozinha em busca de novas formas de para s suas narrativas. E, mesmo antes de cozinhar o barro, volta a perceber no fogo suas tarefas transformadoras revolucionárias, assim como no álcool, mas sempre na contra-memória do açúcar (ANDRADE, 2004: p.84).

O engenho, mesmo desativado da função de produzir o açúcar, podia mostrar alguma beleza mesmo em seu estado arruinado, residual. Osman Lins segue com o ato de narrar a terra, o contexto do engenho em *O fiel e a pedra*: “(...) Tinha sua beleza. O engenho, agora de fogo-morto. Açude, regato perene, muitos cajueiros, cana, filas de eucaliptos. As redondas elevações. O espesso bambural, ao longe em frente ao

barracão” (LINS, 1979: p.43). No fragmento abaixo evidenciamos as ruínas do Engenho Surrão trazidas pela escrita de Osman Lins:

Quase todas as tardes, Bernardo abria porteira (cujo bater, na quietude da noite, era tão triste) e descia a contemplar de perto as grandes tachas enferrujadas, algumas delas viradas de borco, as polias fora dos eixos, as rodas desmanteladas. Sempre com a emoção constrangedora – aflição, temor? – que lhe causava a presença de coisas arruinadas. Tão pouco tempo, dois anos de fogo-morto. E o mato crescia, invadia tudo, estourava nos tijolos, entre as rachaduras. O melão-de-são-caetano alastrava-se sobre os montes de cana moída e já se transformando em adubo, aranhas desciam, teias se cruzavam, enormes – talvez houvesse cobras dormindo sob as tachas. Da casa de bagaço, vinha um cheiro doce, um cheiro de outros tempos. Isto acentuava o pesar que as coisas exalavam: havia, em todas elas, o halo de um castigo, de uma expiação (LINS, 1979: p.59).

As ruínas do engenho mostrado no filme são também como o *Surrão* e o *Santa Fé*, engenhos decadentes, respectivamente, os nomes das propriedades descritas em *O fiel e a pedra* e *Fogo morto*. Em *O fiel e a pedra* o engenho é o local, é o contexto, é a referência de lugar. É o pretexto para uma guerra. No fragmento adiante, podemos perceber a importância de defender a posse do Engenho Surrão: “Mas nem Satanás em pessoa me arranca o Engenho das mãos [...]” (LINS, 1979: p.162). Proteger o Engenho era como proteger a honra de possuir esta propriedade. Neste ponto podemos fazer a conexão, a confluência com o filme: seu Francisco tem muitas propriedades no bairro onde mora. Ele protege o bairro como um senhor de engenho protege suas terras. O Engenho Surrão estava entrando em decadência, estava agora de fogo morto, mas ainda assim, exalava sua beleza.

Bernardo veio e sentou-se também longe de Chá, noutra extremidade da calçada. Olhava com desafogo a paisagem, os verdes tranquilos, o céu doce, o frio bueiro do engenho envolto numa luz dourada que se derramava sobre as telhas negras. A noite chegava por fim (LINS, 1979: p.218).

A decadência do ciclo da cana-de-açúcar é representada pela figura de seu Lula, em *Fogo morto*, de José Lins do Rego. Lula de Holanda é um homem tomado pela violência da escravidão. A falta de habilidade dele em conduzir o Santa fé leva o engenho a condição de fogo morto. Em seguida, percebemos o desgaste provocado pelo tempo nas imagens que descrevem o engenho:

Lá fora estava o seu *Santa Fé*. A terra cobria-se de flores que enfeitavam a as estacas do cercado. O bueiro do engenho, com a boca suja de fumaça velha, o telheiro encardido de lodo, e a manhã feliz, no cantar dos passarinhos, na luz gritando sobre as coisas que cobria (REGO, 1980: p. 185).



Figura 36: Engenho desativado Nova Conceição – PE.

<http://atratiwope.blogspot.com.br/2013/12/moreno-atrativos-naturais-e-historico.html>

O Engenho *Santa Fé* estava definhando, entretanto, quem ficou para trás tentava manter as características de engenho em funcionamento. Mas, diante dos números e dos gestos, percebemos que o Engenho está em ruínas, vive apenas na memória e de memória. O trecho destacado delinea o apego, a tentativa de manter este engenho:

Nos dias de moagem, nos poucos dias do ano em que as moendas de Seu Lula esmagavam cana a vida dos tempos antigos voltava com ar animado, a encher tudo de cheiro de mel, de ruído alegre. Tudo era como se fosse uma imitação da realidade. Tudo passava. Na casa de purgar ficavam os cinquenta pães de açúcar, ali onde, mais uma vez, o Capitão Tomás guardara seus dois mil pães, em caixões, em formas, nas tulhas de mascavo seco ao sol. Apesar de tudo vivia o *Santa Fé* (REGO, 1980: p. 192).

### **Sentindo *ao redor*: a paisagem sonora do engenho**



Figura 37: Engenho Gurjaú de Cima – PE.

Disponível em: <http://atrativope.blogspot.com.br/2013/12/moreno-atrativos-naturais-e-historico.html>

Calcado na fusão dos sentidos, Osman Lins utiliza as a transitoriedade, as imagens e os sons coexistindo de modo sinestésico para apresentar o capítulo VII de *O fiel e a pedra*: “Mudança. Monólogo de Hutá Vilarim. – Os jovens eucaliptos. – A sombra esvoaçante. – Os

ruídos” (LINS, 1979: p.51). Ao final do capítulo, o autor traz algo que seria a “paisagem sonora” ou o som coisificado na imagem (Soares, 2004: p. (33), o som do engenho Surrão em estado de ruínas:

Neste silêncio das folhas, ruídos tenues e fortes se mesclavam, uniam-se – uma pisada de bota, um suspiro arrastado, o puxar de um ferrolho. Sons ameaçadores. Restos, extraviados no tempo, de velhos habitantes mortos? E que rumor era aquele, tão delicado e constante e que não se chegava a saber onde nascia? Era como se uma borboleta esvoaçasse num copo, como se um ramo de árvore roçasse no telhado, ou como se alguém se movesse numa esteira. A tudo isso se assemelhava e não era isto, nada disto. Ratos amolando seus dentes nas paredes? O casarão desfazendo-se ? Os grilos cantavam, eram muitos. A largos espaços, rangia a porteira e a pancada ressoava no mourão, soturna (LINS, 1979: p.57).

A imagem sonora, de Osman Lins, deste trecho vem, inclusive, nos remeter ao filme *O som ao redor* na medida em que algumas delas destacam o ciclo da cana-de-açúcar no engenho, em especial, com o personagem Francisco. Osman Lins apreciava as frases curtas e premonitórias de Graciliano Ramos. No fragmento destacado anteriormente, estas frases parecem ser revividas na memória de uma decadência das coisas, como a “pisada de botas”, o “suspiro arrastado”, o “puxar de um ferrolho”. São ruídos de premonição como o “pio da coruja” em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, uma publicação de 1934. Andrade observa o gesto da escrita: “Osman Lins parece haver absorvido essa técnica incisiva de numa nota premonitória similar em *O fiel e a pedra* quando Bernardo, ao balançar-se na ao lado de Teresa ouve um uivo de cachorro” (ANDRADE, 2014: p.121).

### **Imagem enquanto som: o “pio da coruja” e as mariposas**

Ainda voltados para a potência sonora realizada na escrita, Manuel Maria Araújo, no romance *Massapê*, também utiliza o “pio da coruja” como recurso narrativo-poético. Talvez uma referência a *São Bernardo* de Graciliano, publicada vinte e dois anos antes. O “pio da

coruja” vem como som e imagem para representar os presságios de terror e medo que o bicho inspira:

As sombras da noite sugeriam-lhe vultos de homem. Os pios das corujas, que antes nunca o incomodavam, faziam-lhe mal agora, e ainda na véspera, numa de suas saídas noturnas, atirava nelas com raiva. A mulher aterrorizada nem perguntou o que foi. A filha desperta anteviu uma desgraça. – “Não foi nada não. Foi uma coruja que derrubei”. – “Virgem Nossa Senhora... Coruja, velho, não se mata não...” (ARAÚJO, 1956: p. 83).



Figura 38: Coruja.

Disponível em: <http://www.umikizu.com/2012/08/coruja-aguia-da-noite.html>

O pio evoca ruído premonitório: “As aves noturnas cortavam os ares por cima da casa. Ouviam-se soturnos cantos de rasga-mortalha”

(ARAÚJO, 1956: p. 138). O “pio da coruja” vem para arrematar o trecho de suspense e tensão assinalado pela presença das sombras.

O carpina se calou. Um vento frio entrava pelo telhado. As labaredas ágoras mais acesas punham reflexos vermelhos na sala. As sombras dos homens subiam do chão e se estiravam pelas paredes, deformadas, monstruosas. Havia um cheiro de crime no ar. As corujas piavam perto (ARAÚJO, 1956: p. 137).

Podemos fazer uma aproximação do sentido do “pio da coruja”, de Graciliano, com a presença/ausência e ruído/silêncio das mariposas em *O fiel e a pedra*, as mariposas, que por alguns momentos Osman Lins chama de “borboletas noturnas”, sinalizam a inquietação e mostram os pressentimentos. Para Osman Lins o sentido do pio da coruja em Graciliano Ramos se aproxima do sentido que ele dá as mariposas/borboletas noturnas. Começemos o mapeamento das mariposas com os pensamentos de Tereza:

Que espécie de criaturas rondaria, na escuridão da noite, aquelas entradas tão solidariamente protegidas? E também pensava naqueles marimbondos, que se assemelhavam tanto às mariposas, voavam como elas e tinham, pela claridade, idêntica atração (LINS, 1979: p.57).

No trecho seguinte, temos a oposição luz/sombra com as mariposas que provocavam ruídos da perseguição à luz e fabricavam imagens da escuridão: “Pelas grades das claraboias redondas e postas bem no alto, entravam morcegos e borboletas noturnas. As borboletas ficavam, batiam na manga do candeeiro, enchiam a sala de sombras, algumas se queimavam” (LINS, 1979: p.58). Algumas páginas adiante, observamos o contraponto do silêncio do casal (Bernardo e Teresa) com os ruídos dos animais e da casa-grande desfazendo-se. As mariposas têm uma função premonitória, elas sinalizam a profunda tristeza da perda do filho, elas dão o tom trágico ao texto assim como os morcegos.

(...) Ficavam em silêncio, cada um mergulhado nos seus pensamentos e como que obrigado na muda presença do outro. Mariposas (pareciam as mesmas) giravam sobre o candeeiro e vez por

outra, os morcegos entrevam pelas grades, agitavam as asas tortas, voltavam para a noite. Estalava madeira da casa, soava a largos espaços o rijo bater da porteira (LINS, 1979: p.76).

Para os fragmentos que destacam as mariposas, em *O fiel e a pedra*, o silêncio não é só a falta do ruído, ele é, também, o som da ausência, é o som da relação desgastada. As mariposas vêm para dizer que existe algo além daquele silêncio, que existe algo além daquele vazio que habita a casa e o casal:

Todos os pequenos animais pareciam haver emudecido. Ou haveriam, ela e Bernardo, encantado aquela peça, tocando-a de uma vida tão intensa, que tudo o mais era como se tivesse deixado de existir? Um besouro negro batia nas paredes, caía retomava seu voo desorientado. Zumbiam em redor do candeeiro, as asas das mariposas, enchendo a sala de sombras (LINS, 1979: p.77).



Figura 39: Mariposas.

Disponível em: <http://curiosidades.batanga.com/BFpor-que-la-luz-atrae-a-los-insectos>

O cessar dos movimentos das mariposas, os rangeres da casa do engenho e os gestos singelos de Bernardo anunciam a aproximação do casal. A partir deste momento, quando já não há a revoada de borboletas noturnas, acontece a indicação da volta de uma delicadeza perdida.

(...) ele se dirigiu ao candeeiro e sentiu a própria sombra crescer às suas costas, desmesurada. Com as mãos apoiadas no consolo, curvou-se sobre a língua de fogo. Sentia, nas palmas, o sangue bater contra a pedra-mármore. Estendeu a mão, baixou lentamente o pavio, a chama morreu. Aquietaram-se as mariposas, uma pousou no seu braço. Leve rumor da fazenda, ranger da cadeira de vime. Nenhum passo, mas Teresa levantara-se. Durante um minuto, talvez, assim ficaram (LINS, 1979: p.77).

As oposições: as falas e o silêncio; o ruído e o silêncio aparecem em destaque por toda a escrita em *O fiel e a pedra*. As contaminações da obra literária com o filme *O som ao redor* não estão restritas ao comportamento do senhor de engenho, a relação que atravessa as obras literária e audiovisual são as do som em suas potências de presença/ausência. O som que chega diretamente ou aquele que chega pelas margens, “ao redor”. Mas há o contraponto do ruído em sua dimensão de falta: o silêncio. Marisa Simons dedicou-se a pensar o silêncio na obra de Osman Lins. Segundo a observação da autora, sobre *O fiel e a pedra*, há um “estilhaçamento semântico do silêncio” na obra:

Solidariamente incorporado à palavra que o presentifica no texto, por meio de repetições lexicais, da organização discursiva e ainda do contexto de enunciação, o Silêncio abre em *O fiel e a pedra* espaços para significações implícitas que ‘falam’ ao leitor em diferentes níveis, contribuindo para ampliar a dimensão literária do romance ao criar, paradigmaticamente, ‘reverberações’ que dão densidade ao texto, ampliando seus limites para além de seus sintagmas. Assim, o Silêncio permeia o livro no nível da trama, da construção das personagens e da própria organização compositiva, fazendo-se notar nos cortes narrativos que o fragmentam em

quarenta e nove capítulos curtos e, num último, à guisa de remate (SIMONS, 1999: p. 20-21).

O silêncio ganha formato na dimensão da ausência, nas pequenas ranhuras da conturbada relação do casal de *O fiel e a pedra*, no movimento interrompido das mariposas, na labareda extinta da vela. Aos olhos osmanianos, o silêncio tem som de premonição.

### **Fruindo o engenho sinestesticamente**

De fato, *O fiel e a pedra*, explora essa contradição auditiva assim como *O som ao redor* o faz em relação a todos os sentidos, inclusive o som. Muito semelhante ao que Araújo descreve, mas ao contrário, o som em sua abundância e variedade. *O som ao redor* relata tão fielmente o cotidiano dos recifenses que parece transpor as sensações possíveis com uma experiência audiovisual. Ele parece permitir que tenhamos um choque sinestésico no qual além de ver e ouvir o som “ao redor” também sentimos aromas, sentimos Recife com imagem, som e cheiro “ao redor”.

O rapaz parou ali aspirando aquele cheiro molhado de folhas velhas, ouvindo os insetos zumbidores, as cigarras azucrinantes. Um sabiá numa sapucarana gigante cantando. Mais ainda os saguins tinindo. E de novo as cigarras. Uma porção de aves pequenas saltando pela galharia espessa. Beija-flores ruflando as asas pequeninas, azuis, verdes, violáceos (ARAÚJO, 1956: p. 18).

Mas se isso acontece na natureza de Araújo, em *Massapê*, o filme faz um convite às sensações corpóreas nos ambientes urbano e rural. Mas nas cenas do engenho, a película traz a ruína em forma de desdobramento de potência. Façamos uma outra aproximação de sentidos: se a ruína do engenho do senhor Francisco exalasse odores, eles seriam esses do romance *Massapê*:

E aquele cheiro de terra molhada, de folha podre, de fruta, de flores brabas do mato. Edmundo sorvia aqueles ares da mata. Enchia-se dos seus cheiros, dos seus rumores, dos seus mistérios. O

peito dilatou-se-lhe sorvendo os odores agrestes (ARAÚJO, 1956: p. 18).

Seguimos com as sensações aguçadas que o observador teria por esse deambular pelo engenho que inunda os sentidos. Podemos até montar um mosaico-engenho a partir dos seus resíduos principais: massapê, cana, aguardente, cachimbo, suor estes formam o contexto básico dos engenhos, assim como os pés, as mãos, a boca, o corpo todo. Assim, o corpo todo é engenho, o corpo todo é barro, o corpo todo é trago.

A beira do rio, pela manhã, enchia-se de mulheres lavando. Lavando e fumando cachimbo. Cachimbo quase sempre de barro. Entre elas quase não havia distinção nenhuma. Ali havia de tudo. Desde a moça, virgem ou não, até a mulher amigada, a casada, a rapariga. O rio as nivelava a todas, nos banhos, nas pescarias, nas lavagens de roupa, na conversa em comum (ARAÚJO, 1956: p. 25).

O barro, a cana, o suor, a aguardente são os elementos que contextualizam sinestesticamente o engenho. Sentir o engenho é tomar a cachaça, é tatear o massapé com mãos e pés, é tomar o caldo da cana. É pensar a cana como critério, princípio e orientação. O que há de mais verde e abundante é a cana, o que há de mais seco e decadente é o bagaço amarelo envelhecido da cana.

### **A cor da cana**

A dimensão literária do poema *A voz do canavial*, de João Cabral de Melo Neto é amplificada por Ana Luíza Andrade na apropriação do gesto silencioso de leitura, no balançar do vento ao “folhear a cana” para rememorar o ciclo da cana-de-açúcar, no Brasil que teve início em solos Pernambucanos: “Reler as páginas históricas da paisagem fundacional brasileira seria o mesmo que “folhear a cana” na expressão poética de João Cabral, ao referir-se ao ciclo econômico da cana-de-açúcar que inaugura o comércio no Brasil” (ANDRADE, 2012: p.161).



Figura 40: Canavial pernambucano.

Disponível em: <http://www.revistaplantar.com.br>

O gesto silencioso da leitura está representado pelo fragmento “folhear a cana”, e a folha é, também, a página que contém a história do Brasil. A folha da cana é matéria prima, é o preâmbulo, é como um registro em papel da história da tradição da açucarcracia, é revelar a cana como matéria prima fundacional. *A voz do canavial*, de João Cabral de Melo Neto:

Voz sem saliva da cigarra,  
do papel seco que se amassa,  
de quando se dobra o jornal:  
assim canta o canavial,  
ao vento que por suas folhas,  
de navalha a navalha, soa,  
vento que o dia e a noite toda  
o folheiam, e nele se esfola

A cana que se apresenta no balanço do folhear, mostra sua face verde nos canaviais. Nos escritos sobre o *folclore do açúcar*, Joaquim Ribeiro, além de outros temas ligados ao cotidiano rural, trata da cor

verde da cana-de-açúcar e da significação do verde na linguagem popular do Nordeste.

A lavoura da cana-de-açúcar, com seu colorido próprio, tão agradável aos olhos, certamente exerceu, entre os lavradores, um influxo bem forte na discriminação das cores. Entre essa gente, quer ao norte, quer ao sul, a “cor da cana” é uma noção precisa e objetiva do verde. Não há coisa mais expressiva do que a cor da cana para indicar o verde amarelado. Desde os tempos coloniais, logo que se plantaram lavouras de cana-de-açúcar, no Brasil, ao habitante da terra não passou despercebida tal noção (RIBEIRO, 1977: p.177).

A relevância da cor verde, e principalmente a potência de sentidos que carrega no contexto canavieiro, é destacada perante os argumentos do autor: “Nas zonas canavieiras, é perfeitamente compreensível que o verde dos canaviais sugerisse ao lavrador esplêndido critério para distinguir as gradações da cor verde” (RIBEIRO, 1977: p.178). Também observamos o verde concreto no texto de Manuel. M. de Araújo: (...) “Das moendas, o caldo verde claro, quase amarelo escorria espumando. Da casa das caldeiras se evolava um cheiro de açúcar novo, quase mel” (ARAÚJO, 1956: p. 10). Adiante, conforme o destaque do escritor, notamos as escolhas lexicais amparadas nas diferentes nuances da cor verde apresentadas de maneira concreta e objetificada:

É curioso verificar que os roceiros evitam o emprego do vocábulo “verde” e preferem para dar as diversas gradações dessa cor dizer “cor de capim”, “cor de cana”, “cor de folhagem” e até mesmo “cor de esmeralda” (RIBEIRO, 1977: p.177).



Figura 41: Plantação de cana-de-açúcar.

Disponível em: <http://www.revistaplantar.com.br>

Para Joaquim Ribeiro a questão da cor ser uma sugestão concreta é um fato psicológico. Adiante, ele reafirma: “(...) nosso povo prefere a noção concreta da cor em vez de sua noção abstrata”. Ainda sobre a percepção concreta da cor Ribeiro destaca uma nova camada de entendimento para a cor verde: “(...) nas regiões assoladas pela “seca”, “verde” adquiriu uma acepção especial. Emprega-se este vocábulo como antônimo de “seca” ” (RIBEIRO, 1977: p.180). Diante do exposto, podemos inclusive, pensar uma dialética do verde ao tratarmos a paisagem nordestina que parte da descrição do verde – uma dialética entre o verde e verde amarelado, entre a abundância da cana verde e a secura da palha amarela, da falta de chuva ou mesmo da própria cana em bagaço.



Figura 42: Paleta de cores da cana.

Disponível em: <http://www.agrobrasil.tv.com.br>

A cana exerce um importante papel no filme estudado e também na paisagem de Pernambuco. Nas fotografias que iniciam o filme, as plantações de cana estão em destaque. A respeito disso, a leitura de Giorgio Agamben pode ser esclarecedora. Para ele, existe uma relação secreta entre gesto e fotografia. Porque o gesto tem a potência de resumir e convocar ordens inteiras de potências angelicais que se constituem no objetivo fotográfico e tem na fotografia seu local. O autor encerra ao ressaltar outro aspecto do termo: a natureza escatológica do gesto está no bom fotógrafo saber escolher sem retirar nada, no entanto, captar a historicidade e a singularidade do evento do fotografado (AGAMBEN, 2005: p.31).

### **Francisco: o senhor de engenho**

Seu Francisco é apresentado assim, um senhor de engenho que tenta manter seu domínio, não tendo outra função senão aquela antiga, como um senhor residual do antigo engenho. Ele quer fazer do bairro onde mora, em Recife, a extensão de sua casa grande, é o engenho de fogo morto em plena metrópole. O personagem Francisco indica uma possível ressignificação do senhor de engenho. Ele tenta refuncionalizar a escravidão, mesmo quando está fora do engenho, ele continua a exercer o comando como se estivesse nos domínios da casa grande. Um

velho senhor de engenho desterritorializado, na cidade, sem a sua casa grande.



Figura 43: Francisco, Sofia e João, casa do antigo engenho.

*Frame do filme o Som ao Redor*

## **A memória**

Tempo e memória são os temas utilizados pela crítica Beatriz Sarlo para tratar da fotografia. Ela enfatiza uma outra função da fotografia: o tempo. Sarlo afirma que a foto é registro temporal e imagético. “O tempo é a nova qualidade desta sintaxe de objetos” (SARLO, 2005: p. 95). Em seguida, a autora continua a tratar do tempo, da aceleração e da memória: “A aceleração que afeta a duração das imagens e das coisas afeta também a memória e a lembrança. Nunca como hoje a memória foi um tema tão espetacularmente social” (SARLO, 2005: p. 95). O engenho da cana é a ponte que conecta o passado e o presente de Recife e seus arredores.

Recuperação das memórias culturais, da construção de identidades perdidas ou imaginadas, da narração de versões e leituras do passado. O presente, ameaçado pelo desgaste da aceleração, converte-se, enquanto transcorre, em matéria de memória (SARLO, 2005: p. 95-96).

Senhor Francisco está aprisionado no passado. Vive das memórias do engenho açucareiro. Ele não é outra coisa, a não ser um senhor de engenho refuncionalizado em perímetro urbano. Ele estabelece certo controle sobre a vizinhança porque é proprietário de muitos imóveis na região, portanto um desterritorializado do engenho e reterritorializado na cidade. Francisco sabe de tudo que acontece no bairro: pequenos furtos, festas, casas e apartamentos para alugar, sua autoridade continua a mesma tanto num contexto quanto no outro. O senhor Francisco comporta-se na cidade como um senhor de engenho na casa grande. Sarlo explicita a situação de recorrer ao passado, algo que observamos neste velho senhor, um tanto deslocado:

Recorremos a imagens do passado que são, cada vez mais, imagens daquilo que é mais recente. Para sintetizar: trata-se de uma cultura da velocidade e da nostalgia, do esquecimento e da comemoração de aniversários (SARLO, 2005: p.96).

No filme, a partir do seu próprio título, percebemos que apesar de não estar mais no centro, o engenho está, antes de tudo, *ao redor*, na medida em que as relações de poder advindas do engenho decadente permeiam grande parte das relações sociais apresentadas. A saber, o comportamento de Francisco com a doméstica; os pequenos furtos do sobrinho de Francisco que furta esperando a impunidade devido ao poder da família; os vigilantes que aguardam ordens de Francisco; a venda e o aluguel de imóveis gerenciadas pela família de Francisco. Esses são todos indícios do poder do um antigo senhor de engenho agora recontextualizado no subúrbio do Recife. Até as revoltas dos vigias contra ele, seriam equivalentes às dos escravos do antigo engenho, muitas vezes incentivadas pela obediência que era exigida. Ao revelar os gestos do senhor Francisco o cineasta Kleber Mendonça Filho realiza o que seria a ‘mostração’ do cotidiano reivindicada por José Machado Pais. Para o autor “o verdadeiro desafio que se coloca a

sociologia do cotidiano é o de revelar a vida social na textura ou na espuma da ‘aparente’ rotina de todos os dias, como a imagem latente de uma película fotográfica” (PAIS, 2003: p. 30-31).

A decadência de um senhor do engenho, Joaquim Pereira, é descrita por Graciliano Ramos, no livro *Viventes das Alagoas: quadros e costumes do Nordeste*. Nele o escritor vai revelar o engenho em processo de desfazimento, e evidenciar a perda do prestígio social. Ele mostra como este senhor não se adaptou às mudanças advindas da abolição. Ramos vai anunciar a fragilidade do senhor de engenho perante as transformações abolicionistas. Joaquim Pereira, o personagem central, não suporta assistir o fim do engenho:

Era senhor de engenho, assoldadava cabroeira, dispunha de crédito e se deixava esfolar regulamente pelos fornecedores, porque tinha alma simples e acreditava demais na palavra alheia. Em consequência a propriedade encolheu, mas ainda ficou terra bastante para conservar-se a tradição da família, com honra integral, enquanto o patriarca viveu nos canaviais e na cidade. Quando entrou no sertão, veio o desmoronamento. A Divina Providencia teve compaixão dele: fechou-lhe os olhos antes que a desgraça completa se realizasse (RAMOS, 1984: p. 104).

## **O barro**

Calunga poderia ser entendido como barro constituinte orgânico do corpo humano. A argila como alegoria para a criação divina do homem. Referência a fertilidade da terra gorda à fertilidade humana.

Garotinhos moldavam em massapê calungas molengos. Lula quis pensar quando outros meninos estariam construindo para o futuro bonecos diferentes e os homens também fabricando seus gigantes com barro diferente (LIMA, 2014: p.24).

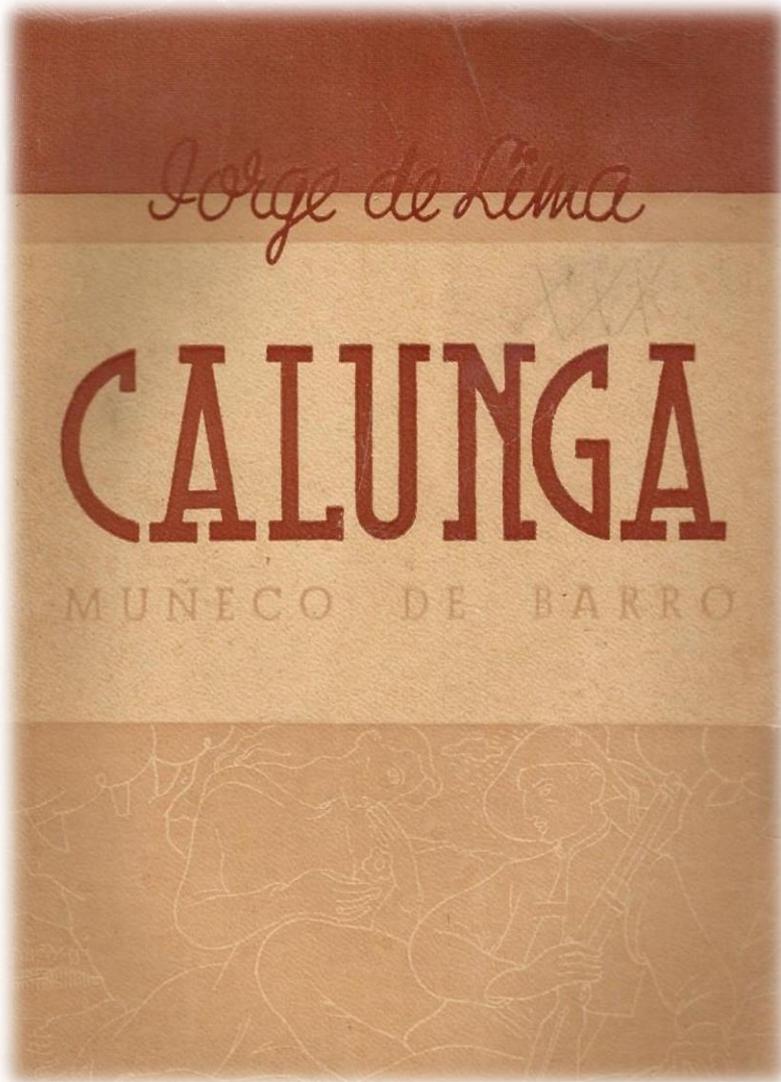
Senhor Francisco é o calunga de barro mole. Se pensarmos que ele fazia a recontextualização do comportamento do senhor do engenho

na cidade, replicando o comportamento dos senhores das casas-grandes com os escravos das senzalas, em Recife, com os empregados domésticos e os vigilantes do bairro. Ele é o próprio barro mole que destrói o homem por dentro e por fora. Esse barro não toma forma. O barro é ‘constelação’ de sentidos, o barro é o sentido de Calunga, Peter Pál Pelbart, em seus estudos sobre a lógica do sentido em Deleuze revela o que é o sentido:

O sentido é produzido. Ele não deve ser buscado na profundidade abissal das coisas, nem nas alturas platônicas. Nem origem, nem essência, nem reserva, mas puro efeito de superfície, jogo de singularidades pré-pessoais e pré-individuais (PELBART, 2009: p.127).

Calunga é boneco de barro mole. O barro é a interface, é o dentro/fora é a profundidade/superfície do corpo calunga. Da lama miséria, ao barro mole doença, até o barro morte. “Lula estava dobrado sobre si. Tinha um ar alheado do mundo; via as coisas diferentes; sentia que o seu próprio ser não lhe pertencia; nem o sentido muscular lhe dava realidade de existir” (LIMA, 2014: p.149).

A terra gorda que iniciava e findava o modo artesanal de feitiço do açúcar agora era a vilã que aprisionava o homem na doença e na miséria. “(...) Lula não podia reagir: era um calunga de barro mole, imobilizado, tragado pelo visgo dominador; a ilha devorava-o aos poucos, sem ele reagir” (LIMA, 2014: p.146).



*Figura 44: Capa Calunga, Argentina.*

Disponível em: [jorge-de-lima-calunga-muneco-de-barro](http://jorge-de-lima-calunga-muneco-de-barro)



Figura 45: Calunga da artesã alagoana Dona Irinéia

## A vingança

O barro criador transfigurou-se em armadilha, o veneno que corroia aos poucos, que matava suavemente e sem pressa.

Quando viu, estava com pedaços de jornal dentro da boca; as suas mãos, sem ele sentir, haviam levado aos lábios retalhos de papel. Sentia prazer em mastigar palitos, chupar o pano do travesseiro. Agora compreendia como era imperioso o apetite depravado dos cambembes, que ele tanto combatia e que no momento o dominava. Era o jugo da lama. Até a ele a lama vencera. Mas não pensava aquelas coisas com revolta, não: sentia o visgo da lama amolecer-lhe o ânimo (LIMA, 2014; p.79).

Perder-se na lama é voltar ao caos dos gestos defuntos. No filme *O som ao redor*, é nas relações de Francisco com os empregados que se tornam explícitos os resquícios do colonialismo. Quando alguns homens oferecem o serviço de vigias particulares do bairro, além de solicitarem recursos aos moradores, eles são avisados de que devem pedir permissão ao antigo senhor de engenho para realizarem os trabalhos.

Senhor Francisco, dominado pelo viscoso barro, perpetuava a violência, no trato com os vigilantes. Ele queria comandar tudo a respeito da segurança do bairro. Durante o filme, percebemos que nos tempos do engenho Francisco foi mandante de assassinatos, dentre eles, foi responsável pela morte dos pais de dois dos vigilantes. Os seguranças noturnos vieram atrás de vingança. O barro do engenho, da casa de purgar, era repleto de sangue da brutalidade da luta territorial. O barro sangrento teria lugar em Recife.

Durante o período decisivo da formação brasileira, a história do Brasil foi a história do açúcar; e no Brasil, a história do açúcar, onde atingiu maior importância econômica e maior interesse humano foi nessas manchas de terra de massapê, de barro, de argila, de humos. Nessas manchas de solo encarnado ou preto se lançaram os alicerces dos melhores engenhos. Foram elas que mais se avermelharam de sangue nos tempos

coloniais. Sobre elas que tanto luso-brasileiro, tanto preto, tanto caboclo, tanto mulato morreu em luta contra com os invasores louros. Esses invasores não desejavam outras terras senão aquelas. As terras de massapê. As terras de barro gordo, boas para a cana-de-açúcar (FREYRE, 1985: p.09 -10).

O poder do senhor de engenho é corporificado no barro e na cantiga. Ribeiro investiga o mandonismo patriarcal no ambiente rural do Brasil na cantiga “senhor de engenho mandou”. A pesquisa parte do “pé de cantiga” que é o verso principal da canção popular. As investigações passaram por versos de Pernambuco, do Rio Grande do Norte, Alagoas e outras regiões canavieiras. Para Ribeiro o verso de modelo sempre igual não estava limitado às regiões nordestinas do açúcar. Ele estava disseminado pelo território brasileiro da cana que constitui a nossa paisagem rural (RIBEIRO, 1977: p.184).

O senhor de engenho representou, de fato, em nossa história social o papel de chefe local, de “manda-chuva” regional. Os estudiosos que tem versado este capítulo de nossa sociologia rural nunca se esquecem de dar exemplos dessas tiranias puramente restritas ao latifúndio e suas adjacências. Uma ordem do “senhor de engenho” equivale a de um “coronel” nas fazendas ou à de um delegado num distrito suburbano. É algo de absoluto e irrevogável (RIBEIRO, 1977: p.185).

Joaquim Ribeiro lembra que Gilberto Freyre, em 1943, sinalizava o prestígio do senhor de engenho diante de outras autoridades (civil e eclesiástica). Era como se eles sumissem na presença do latifundiário da cana (RIBEIRO, 1977: p.185).

O tipo do senhor de engenho, naturalmente, guarda ainda o vestígio do mandonismo patriarcal de outros tempos. E o folclore, através de um “pé de cantiga”, revela esse papel social dessas figuras rurais das zonas canavieiras do Brasil (RIBEIRO, 1977: p.186).

O mandar dos coronéis, ressaltado por Freyre e Ribeiro também é protagonista no romance de Araújo. A imponência da figura do senhor de engenho é enfatizada no modo prepotente e arrogante com o qual ele estabelece as relações sociais no engenho e na cidade. No trecho a seguir, Araújo narra o comportamento autoritário do proprietário do engenho Boa Esperança:

Mas isso era difícil no engenho do coronel José Maria de Albuquerque. Porque ali o respeito aos patrões era quase uma lei, era quase um dogma. Mas assim mesmo se contavam os casos. Ainda o ano passado, um cabra de “cima”, um curau grande e vermelho, desrespeitou o “mestre do açúcar”. Era proibido tirar açúcar. O coronel dera ordens severas nesse sentido. O “curau”, cabra desempenado, andar gingado de bicho desordeiro, retirou da forma, acintosamente, um torrão grande açúcar e começou a comê-lo no pátio do engenho. Mas ele era novato Viera das bandas de Bezerros. Não conhecia a “ordem” do coronel (ARAÚJO, 1956: p. 11).



Figura 46: Senhor Francisco e o segurança.

*Frame do filme o Som ao Redor*

A autoridade do senhor de engenho era inquestionável. A relevância social do “mestre do açúcar” estava acima de qualquer autoridade civil ou religiosa. Bastava pertencer à linhagem de latifundiário canavieiro para que não houvesse dúvida sobre a respeitabilidade do cidadão.

Quase não iam às autoridades, quando quem “fazia mal” a uma dessas moças do oito ou mesmo filha de lavrador, era gente de respeito, senhor de engenho ou filho de senhor de engenho, delegado de polícia ou outra qualquer autoridade (ARAÚJO, 1956: p. 26).

A vingança era trazida do engenho para a metrópole recifense. Os seguranças usavam a ronda noturna como pretexto para seguir com os planos de execução. Queriam derramar o sangue de quem ceifou a vida de seus pais: senhor Francisco. Agiam com naturalidade, para não levantar suspeitas, como no trecho destacado:

Aqueles homens falavam em tirar a vida do próximo como quem come um prato de feijão: com a maior naturalidade possível. Eram profissionais do crime, se oferecendo de engenho a engenho ou a qualquer proprietário com quem soubessem que havia questão (LIMA, 2014: p.67).



Figura 47: Seguranças particulares durante a vigia noturna.  
*Frame do filme O Som ao Redor*

Para os seguranças noturnos a brutalidade se acumulava como brasa, a dor da morte dos pais queimava e deveria ser dissipada com o fim da vida de Francisco. Era a guerra da terra, do barro, da lama.

(...) Eles sentiam uma vontade forte de ver o fogo vingador. Procuraram folhas secas, garranchos, paus, riscaram fósforos na erva meio torrada numa vereda. A erva pegou fogo e os homens ficaram com os olhos chamejantes e devastadores como chamas. Por que não irem até mais para frente nas terras do Canindé? Não conheciam medo, tinham alguns séculos de guerra atrás deles. Aquela passividade de sambudos tiradores de mariscos, aquele aspeto de vencidos minados de seções desapareciam; e os heróis surgiam transfigurados, ágeis, cruéis como todas as forças. Eles queriam guerra, eram primitivos, tinham nascido com a guerra, a guerra era deles (LIMA, 2014: p.127-128).



Figura 48: Seguranças oferecendo os serviços de vigia.

*Frame do filme o Som ao Redor*

Assim como em *O som ao redor*, a vingança era uma peça chave para os enredos que se desenrolavam nos engenhos nordestinos. A briga podia ser entre os coronéis, entre coronel e jagunços ou, ainda, entre os jagunços. Qualquer acontecimento podia gerar um desentendimento que podia durar por gerações. A gana por vingança era herdada assim como as terras.

(...) Era um ódio antigo, disfarçado, misturado com sentimentos de pavor e de vingança. Seu Zuzinha era vingativo, odiento. Nunca perdoara a ofensa de Paixão ao major Casusa. Quando passaram naquele dia pelo sítio do velho, esses sentimentos afloraram de novo em seu Zuzinha. Afloraram intensos, vivos, mordendo os seus desejos de vingança. E ele então teve uma ideia. Sacudir Olegário em cima de Paixão. Olegário era valente, matador de gente. Podia fazer um “serviço” aqui e pisar no oco do mundo, sumir-se (ARAÚJO, 1956: p. 57).

Manuel Araújo dilacerou as palavras e trouxe a vingança corporificada. Ele propiciou a experiência sensória da vingança, a coisificação do ódio através do encadeamento das expressões faciais, das sensações da raiva - que aumentavam, da ânsia de exterminar aquele que causava o sentimento desmedido de cólera.

(...) As têmporas latejavam-lhe como se fossem arrebentar. A palidez, que lhe tomara o rosto, era esverdeada, cadavérica, crescendo nas rugas dos olhos empapuçados. Um desejo alucinado de matar foi tomando conta dele. Desejo que crescia à proporção que a sua amizade por Edmundo ia virando ódio. Naquele velho quase aniquilado pela realidade inexorável os impulsos da velha fidelidade foram virando ódio. A respiração difícil, ofegante, dava-lhe a impressão angustiante da morte. O coração crescia-lhe no peito dormente, como se fosse parar, estrangulando-se. Lembrou-se do juramento feito ao coronel José Maria. De sua palavra empenhada. E duas lágrimas grossas foram rolando pela cara barbada (ARAÚJO, 1956: p. 168-169).

A vingança hereditária aparece como um resquício do coronelismo nas obras literárias sobre a cultura nordestina. Kleber Machado, o diretor do filme, não deixou passar esta questão social e deu o tom de suspense no filme com a vingança dos seguranças contra Francisco.

### **Gesto antigo e o gesto novo**

A relação do filme *O som ao redor* com o engenho de cana advém das modulações do gesto antigo, representado pelo engenho, e do gesto novo, representado pela usina. Ana Luiza Andrade em *Açúcar, poeira, pólvora, poesia*, ao retomar os estudos de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, faz alusão a passagem dos modos de produção: do fim do ciclo açucareiro artesanal, de engenho, e o início do ciclo industrial, da usina.

Traçar a origem cultural da cana, matéria-prima, e da mercadoria fundacional brasileira no seu produto açúcar, em suas passagens literárias e culturais à modernidade significa assinalar, na sua etapa histórica de mercadoria colonial, a passagem de uma a outro, primeiro através da moenda do engenho, e, depois, na sua etapa histórica de industrialização, a do engenho à usina. Estas etapas de passagem de uma a outra forma de produção açucareira, intermediadas pela técnica e suas mudanças, analogamente à passagem dos textos coloniais às texturas modernas, marcam-se nitidamente a partir das suas formas/formações manufatureiras, as econômicas assim como as literárias, que antes da reprodutibilidade técnica eram centradas no dom da natureza e no tempo do ócio, e passam, depois dela, às formas culturais industrializadas centradas no capital extraído ao tempo do negócio e à mercadoria como produto final da técnica fabril, centro ao redor do qual gira a sociedade consumista de hoje (ANDRADE, 2003: p.14).

A perda do gesto antigo é visualizada com o abandono do modo artesanal de produzir o açúcar no engenho para ser substituído pelo novo

modo de vida industrial da usina. Este tipo de ‘despertar’ significativo dos gestos faz referência ao texto *Os Gestos*, de Osman Lins. De acordo com o entendimento de Andrade:

A transição que vai da impotência à criação dos personagens de *Os Gestos* descreve uma passagem interior, em que o consciente tenta liberar-se do inconsciente em cenas curtas herdadas, vislumbradas na memória. Portanto, os gestos para Osman Lins, são resíduos expressivos e rituais das palavras que, marcas primeiras e superficiais que vêm à tona das profundezas da memória (ANDRADE, 2014: p.83).



Figura 49: Tipos de açúcar.

Disponível em: <http://www.allinjapan.org/ru/how-much-daily-food-in-tokyo/>

No trecho seguinte, ao dar continuidade ao sentido dos gestos em Osman Lins, Andrade revela que o gesto vivo como aquele que determina o momento de plenitude dos personagens, marcado pela transitoriedade, entretanto, mostra-se eterno quando se torna autônomo ao descortinar a revelação mítica (ANDRADE, 2014: p.83). O gesto antigo, em referência ao final do ciclo da cana no engenho, é sinalizado no início do filme *O som ao redor*, pelas fotografias. Em determinadas cenas, assistimos o senhor Francisco, juntamente com sua família, exercerem o domínio no bairro onde moram, retratando um comportamento próprio dos senhores de engenho.

O ciclo do açúcar também foi um assunto ao qual se dedicou Gilberto Freyre. O jornalista e escritor Souza Barros, de Recife, retratou “*A década de 20 em Pernambuco*” dos relatos do livro, podemos destacar os aspectos culturais, nos quais ele ressalta a expressão de Gilberto Freyre. “Não se pode negar a influência extraordinária que Gilberto Freyre exerceu em meio mundo. Em Pernambuco e por toda parte” (BARROS, 1985: p. 166). No trecho seguinte, ele enfatiza a relevância do escritor:

Gilberto é o autor realmente de iniciativas culturais de maior importância, inclusive da instalação do primeiro Congresso Afro-brasileiro do Recife. É inegável a sua admirável influência, e eu, por exemplo, aceito sem relutância e com maior proveito. E assim muita gente que hoje é famosa. Um grande pernambucano, cuja significação ganhou o mundo culto do exterior (BARROS, 1985: p. 167).

*Nordeste* contribuiu para pensar o cenário sócio cultural brasileiro trazendo o açúcar, a escravidão e a tradição nordestina para o centro do debate. Na publicação de 1937, Gilberto Freyre evidencia um estudo ecológico sobre a região Nordeste brasileira. É uma região que teve sua estrutura baseada na escravidão, no latifúndio e na monocultura canavieira. Devido às transformações na economia do açúcar os engenhos davam lugar à usina gerando o aumento da concentração de terras. No trecho a seguir, percebemos o cenário do Nordeste esplendoroso do ciclo açucareiro desenhado em palavras:

[...] Nordeste da terra gorda e de ar oleosos é o Nordeste da cana-de-açúcar. Das casas-grandes dos engenhos. Dos sobrados de azulejo. Dos mucambos de palha de coqueiro ou de coberta de capim-açu. O Nordeste da primeira fábrica brasileira de açúcar - de que não se sabe o nome - e talvez da primeira casa de pedra e cal, da primeira igreja no Brasil, da primeira mulher portuguesa criando menino e fazendo doce em terra americana; dos Palmares de Zumbi - uma república inteira de mucambos. O Nordeste que vai do Recôncavo ao Maranhão, tendo seu centro em Pernambuco (FREYRE, 1985: p.06).

Os engenhos de cana são retratados em *Nordeste*, e nele percebemos os desdobramentos da abolição da escravidão, que trouxe importantes mudanças sociais. Freyre descreve a libertação dos escravos realizada por João Alfredo, da oligarquia açucareira, com apoio de Antonio Prado, líder da oligarquia cafeeira, antecipando esta relação cultural entre as elites tradicionais do Nordeste e do Sudeste brasileiros. Mas as relações sociais consequentes da monocultura açucareira seriam catastróficas.

[...] E não falemos aqui da distância social imensa que a monocultura aprofundou, como nenhuma outra força, entre dois grupos de homens – os que trabalham no fabrico do açúcar e os que vivem mal ou voltuosamente dele (FREYRE, 1985: p.47).

A expressão freyriana em *Nordeste* apresenta a distinção entre os senhores de engenho e os usineiros industriais. A aristocracia do açúcar é iniciada com a colonização portuguesa originando as famílias de engenho tradicionais, e os usineiros, com a força da indústria, na transformação dos engenhos em enormes usinas e na intensificação do processo de destruição do meio ambiente.

“A usina não teve força para acrescentar nada de positivo a esta civilização: só tem feito diminuí-la. Sob o seu império degradou-se o estilo dos móveis, como o das casas. As casas estão ficando todas cinzentas” (FREYRE, 1985: p.158). Do gesto antigo, corporificado pelo

barro de engenho, ao gesto novo, maquinizado pelo metal da usina, não houve chance de recuperação nem para as pessoas nem para o solo.

## **Os resíduos da civilização do açúcar**

A monocultura canavieira trouxe uma monotonia perversa que mina os espaços geográficos de vegetação pernambucanos. Da mata diversificada à cana unificada, açucarocracia. Os destemperos da monocultura violaram a paisagem natural nordestina tornam-se aparentes na escrita freyriana:

Há nesta nova fase de desajustamento entre de relações entre a massa humana e o açúcar, entre a cana-de-açúcar e a natureza por ela degradada aos últimos extremos, uma deformação tão grande do homem e da paisagem pela monocultura – acrescida agora do abandono do proletariado da cana à sua própria miséria, da ausência da antiga assistência patriarcal ao cabra de engenho – que não se imagina o prolongamento de condições tão artificiais de vida (FREYRE, 1985: p.157).

No filme *O som ao redor* a monocultura, trazida por fotografias, mostra os tormentos da paisagem do fim do ciclo da cana-de-açúcar. Elas são formas trágicas da paisagem que aparecem como desdobramento dos sentidos. É o gesto antigo do engenho e o gesto novo da usina na paisagem das terras da cana. A açucarocracia provocou modificações no contexto natural nordestino. A propósito destas mudanças, pensamos com Simmel a filosofia da paisagem em suas proliferações:

Para a paisagem é justamente essencial a demarcação, o ser-abarcada num horizonte momentâneo ou duradouro; a sua base material ou os seus fragmentos singulares podem, sem mais, surgir como natureza – mas, apresentada como “paisagem”, exige um ser-para-si talvez óptico, talvez estético, talvez impressionista, um esquivar-se singular e característico a essa unidade impartível da natureza, em que cada porção só pode ser um ponto de passagem paras

as forças totais da existência. Ver como paisagem uma parcela de chão com o que a comporta significa então, por seu turno, considerar um excerto da natureza como unidade – o que se afasta inteiramente do conceito de natureza (SIMMEL, 2009: p.6).

O fragmento textual, enquanto nos recorta a paisagem, parece trazer um enquadre fotográfico. Além da questão imagética, pensar a paisagem como ‘unidade impartível da natureza’ coloca a noção de que as transformações envoltas na transição engenho/usina foram profundas e deixaram suas marcas até hoje, em Recife. Ana Luiza Andrade busca reler a obra de Gilberto Freyre em *Outros perfis de Gilberto Freyre*. Nele, a autora aborda o olhar desterritorializado, a crítica cultural e a interdisciplinaridade desse autor, ela aponta o “mal-estar da açucarocracia” que ele destacou no Nordeste brasileiro:

[...] o Estado impôs uma re-europeização em suas políticas econômicas de industrialização e urbanização, a todo custo. Principalmente nos anos 1930, na corrida desenvolvimentista da região Sul, o abandono do Nordeste acarretaria a mudança do eixo cultural para as metrópoles sulistas, fazendo colidir os aparentes arcaísmos nordestinos com a onda progressista industrial e modernista, entendido, por isso, esse último como um “falso modernismo” (ANDRADE, 2007: p.78-79).

A situação de “mal-estar da açucarocracia” é representada pela ideia de resíduo na medida em que o mal persiste mesmo com os engenhos de fogo morto, desativados. As marcas da escravidão permanecem impregnadas nas relações, os resquícios da aristocracia ainda são aparentes no cotidiano dos subúrbios de Recife, como retratado no filme.

Com todos os seus defeitos, a civilização do açúcar que se especializou, ou antes, se exagerou no Nordeste do massapê, e dentro do Nordeste, em Pernambuco – seu foco, seu centro, seu ponto de maior intensidade -, em civilização

aristocrática e escravocrática, deu ao Brasil alguns dos maiores valores de cultura, hoje caracteristicamente brasileiros, dissolvidos noutras civilizações, distribuídos por outras áreas, diluídos noutros estilos de vida, mas com a marca de origem ainda visível a olho nu. Outros valores não sofreram transformação e morreram, ou existem só em resíduos muito vagos (FREYRE, 1985: p.176).

A noção de resíduo vem para enfatizar a decadência do engenho em contraste com a opulência da usina. As figuras do açúcar e do tabaco aparecem para tornar palpável este contraste. A usina propiciou o aumento da produção e também a padronização do açúcar.

Reduzidos literalmente a fumaça e a pó, à condição residual de tempos coloniais a partir dos quais se aceleram as trocas modernas entre o novo mundo e o velho, da cinza poeirenta em sua trivialidade, o tabaco e o açúcar despertam os sentidos ao significar metonímias representativas de elos históricos que reatam o fim do renascimento ao início da modernidade, ocasião em que se desenvolvem um pensamento utópico e um pensamento científico formadores de uma burguesia dividida entre a magia e a razão, a máquina divina e a técnica, o conservadorismo do poder monárquico centralizador e a abertura dos centros mercantilistas (ANDRADE, 2003: p.09).

Percebemos uma marca descentralizadora quanto ao efeito do açúcar em outras terras. De acordo com escritos de Andrade, a ideia freyriana de resíduo é advinda do pensamento benjaminiano.

(...) em Freyre, a noção de resíduo constitui-se a partir de uma descontinuidade no objeto, entre o presente e o passado, e a busca de sua proto-história, precursora do presente, ilumina politicamente os traços anteriores remanescentes no objeto atual, o que não significa progresso, mas atualização. Assim também detonado para fora de seu *continuum* histórico, o amontoado de resíduos

formando o lixo de uma decadente aristocracia rural nordestina que Freyre expõe a contracorrente da história “modernista” choca-se com a forma progressista de sua transmissão cultural. Daí toda volta ao engenho de “formação”, como origem de um ciclo de açúcar colonial como causa para mal-estar (ANDRADE, 2007: p.80-81).

A cana-de-açúcar é o personagem central do livro *Nordeste*. A cana é o resíduo que prolifera, o resíduo que vai ocupar na escrita freyriana, o papel de sinalizador da decadência do ciclo da cana. Desta maneira, Andrade propõe uma abordagem do açúcar como “poeira residual”:

Sendo o resíduo um exemplo concreto da descontinuidade temporal das coisas, à medida que nelas subsistem os traços do que já foi e do seu devir, neles evidencia-se, ainda, dentro do que se poderia desdobrar em uma “estética do doce”, seguindo as pegadas de Freyre, uma linhagem de produção e subprodução que a ela se atravessa (ANDRADE, 2007: p.103-104)

A cana permeia as mais diversas dimensões (social, econômica, política e geográfica) açucarocratas. A escrita gilbertiana dá o tom dos sabores e das desventuras pelas quais passam os escravos, os senhores de engenho, a fauna e a flora do Nordeste nos caminhos do açúcar.

A civilização do açúcar teve naquele sistema social de relações do homem com a terra, com os animais, com a água, com a mata; de relações, em grande parte mórbida – sadistas – masoquistas - dos senhores com os escravos, dos proprietários com os trabalhadores, dos brancos com os negros, dos homens com as mulheres, dos adultos com os meninos – não só motivo de muitas de suas fraquezas como de várias de suas virtudes (FREYRE, 1985: p.163).

Mediante a leitura da cana, Freyre vai analisar as relações homem e natureza, senhores de engenho e escravos. A perspectiva é a mediação cultural descrita pela relação da cana com as matas, os rios e os animais. Ele mapeia os valores culturais constituídos a partir dos canaviais e como vai sendo moldada a civilização do açúcar.

### Entre o barro e o metal



Figura 50: Obra do artista Plástico Waldomiro de Freitas Sant'Anna.

Disponível em: <http://nordestinamentefalando.blogspot>

Os engenhos açucareiros são o tema de Fernando Pires, no livro intitulado *Antigos engenhos de açúcar no Brasil*, no qual ele traz uma breve explanação sobre o ciclo do açúcar, a arquitetura dos engenhos e dados históricos dos engenhos de Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro. No fragmento selecionado, percebemos o início da era do açúcar no Brasil:

(...) O descobrimento de caminhos marítimos no final do século XV permitiu a Portugal dominar o comércio das especiarias. Até então, o açúcar era artigo de farmácia, caro, ao alcance de uma

poucos abastados; um presente delicado, ofertado em pequenas porções, dele se alardeavam virtudes terapêuticas. Em meados do século XV, Portugal já o obtinha de canaviais da Ilha da madeira, Açores e São Tomé. A produção em maior escala situou o preço em patamares compatíveis com o consumo generalizado, tornando o açúcar indispensável na mesa dos civilizados. No final do século, ele já era um dos principais produtos do comércio lusitano. Assim, foi a sua demanda pela Europa um dos fatores estimulantes para a ocupação do litoral brasileiro e a imediata criação de áreas produtoras, notadamente na Zona da Mata pernambucana e no Recôncavo baiano (PIRES, 1994; p. 10-12).

O ciclo da cana-de-açúcar passou por duas grandes fases: o engenho de produção artesanal e a usina de produção industrial. O pernambucano João Cabral de Melo Neto escreve sobre a transição açucareira:

O açúcar cristal, ou açúcar de usina,  
 mostra a mais instável das brancuras:  
 quem do Recife sabe direito o quanto,  
 e o pouco desse quanto, que ela dura.  
 Sabe o mínimo do pouco que o cristal  
 se estabiliza cristal sobre o açúcar,  
 por cima do fundo antigo, de mascavo,  
 do mascavo barrento que se incubia;  
 e sabe que tudo pode romper o mínimo  
 em que o cristal é capaz de censura:  
 pois o tal fundo mascavo logo aflora  
 quer inverno ou verão mele o açúcar.  
 Só os bangüês que ainda purgam ainda  
 o açúcar bruto com barro, de mistura;  
 a usina já não o purga: da infância,  
 não de depois de adulto, ela o educa;  
 em enfermarias, com vácuos e turbinas,  
 em mãos de metal de gente indústria,  
 a usina o leva a sublimar em cristal

o pardo do xarope: não o purga, cura.  
Mas como a cana se cria ainda hoje,  
em mãos de barro de gente agricultura,  
o barrento da pré-infância logo aflora  
quer inverno ou verão mele o açúcar.

O poema *Psicanálise do açúcar* faz referência aos modos de produção e a dimensão humana do ciclo açucareiro: banguê, agricultura, barro, metal. As oposições sinalizam as diferentes técnicas empregadas na produção do açúcar. O açúcar do modo artesanal, do engenho, mediado pelo barro que resulta no mascavo e o modo industrial, da usina, transformado pelo metal que tem como produto final o açúcar cristal.

A produção de açúcar mascavo acontece entre o barro e o barro, requer o contato artesanal com o barro, daí os trechos: “mãos de barro de gente agricultura” e depois “o açúcar bruto com o barro de mistura”. Em contraposição, o açúcar cristal tem produção instável que precisa das “mãos de metal” para que ocorra a cristalização, como acentuam os fragmentos: “mãos de metal, de gente indústria, / a usina o leva a sublimar em cristal”.

O barro participa da produção artesanal do açúcar do início ao fim, no início do ciclo o barro, o solo massapê, dá à cana os nutrientes para apurar a docilidade. Ao final, na purgação, o barro determina a pureza do açúcar. O barro recobre os pães de açúcar retirando quimicamente as impurezas. O ato de purgar só ocorre na produção artesanal com o barro, nas usinas o barro não tem lugar: “a usina já não o purga”.

A argila, o barro, a terra, qualquer que seja o nome, não serve outra terra-matriz, terra-mãe que não o solo massapê que representa a fertilidade tão necessária para tornar a cana doce. “O massapê tem outra resistência e outra nobreza. Tem profundidade. É terra doce sem deixar de ser terra firme: o bastante que nela se construa com solidez engenho, casa e capela” (FREYRE, 1985: p.07). Aqui Freyre aponta, portanto, os pilares fundacionais da nação brasileira.

O massapê trazia a representação da prosperidade econômica do ciclo açucareiro. A opulência do açúcar surgia do massapê. A vida nos engenhos podia ser sustentada pelo solo: “A riqueza do solo era profunda: as gerações de senhores de engenho podiam suceder-se no

mesmo engenho; fortalecer-se; criar raízes em casa de pedra-e-cal” (FREYRE, 1985: p.07).

Junto de Freyre, de Lima, de João Cabral e de Araújo, podemos pensar o massapê como um barro de personalidade marcante que deixa rastros, quando não engole. “O massapê, com os pés d’água, ia se chegando pegagento. Guardava-se em tudo. Nas botas dos senhores, nos pés descalços da cabroeira” (ARAÚJO, 1956: p. 94). No romance, o autor dá ao barro a importância de um personagem, personificando o massapê para ressaltar as características desta argila peculiar: “O massapê, com as chuvas, assanhava-se, agarrando-se aos pés da gente, grudando-se pelas pernas, chupando com gula os que pisam sem querer nos atoleiros” (ARAÚJO, 1956: p. 102). Ele sinaliza que além de deixar marcas, esse barro traz prosperidade.

– Está vendo como os animais chegam sujos? Como o carro, ali em baixo, olhe, se enterra todo? É o massapê que se agarra a eles. É a melhor terra desta zona. Barro vermelho nas ladeiras e esse outro meio aparentemente, das nossas várzeas. Só aparentemente, porque se você cortá-lo, notará a bela variedade de suas cores. “Boa Esperança” continuou o velho senhor-de-engenho “é rico de massapê”. Por isso é que os nossos canaviais são assim viçosos (ARAÚJO, 1956: p. 94).

Nos tempos do engenho a terra, o massapê trazia riquezas e sustentava a produção artesanal do açúcar em todo ciclo: da plantação à purgação. Não surpreende, pois, que em *Calunga*, Jorge de Lima relate a chegada da usina já devastadora dos engenhos:

Lula compreendia agora a lenda triste dos próprios banguês dominadores no passado e hoje deglutidos pelas usinas. Somente Catende tinha comido mais de cinquenta engenhos. Era uma história sangrenta de assassínios e de roubos; os trilhos da usina invadindo os banguês, desvalorizando as terras do vizinho; adquirindo partes litigiosas noutras propriedades que originavam questões judiciais sempre resolvidas em favor do mais forte (LIMA, 2014: p.13-14).



Figura 51: Formas de purgação dos pães de açúcar.  
Disponível em: dicionáriotecnico-industrial

Se os senhores de engenho demonstravam onipotência em relação aos populares, os usineiros eram figuras quase imperiais. Na leitura freyriana, a questão social não era relevante nos engenhos, mas com as usinas, essa importância nem faria sentido:

Açúcar com A maiúsculo. Açúcar místico. Um açúcar dono dos homens não a serviço da gente da região. Quando muito, ao serviço de uma minoria insignificante. Mas nem isto. O usineiro é, em geral, ele próprio um deformado pelo império do açúcar (FREYRE, 1985: p.53).

As mãos de barro do engenho são substituídas pelas mãos de metal da usina, de acordo com João C. de Mello Neto. A abundância, no engenho, dá lugar à decadência. No trecho destacado a seguir, em *Calunga*, Lima vai retratar o declínio do senhor de engenho:

Entravam pelos vagões da primeira classe senhores de engenho, de chapéus do Chile, guarda-pós de fazenda clara, fumando charutos fumegantes como os bueiros de suas fábricas. Era um luxo bem em contraste com o desconforto que esses coronéis curtiem em suas casas- grandes, onde andavam dia e noite de camisas fora das calças, ou de chambre de chita de lençol, cuspidno longe nas paredes, nas mesas de janta levando aos dentes ora o gadanho, ora a faca. Raros apareciam educados e decentes como o ex- senhor de Serra Grande, usineiro depois, com os mesmos hábitos sóbrios, sem ostentação de novo-rico (LIMA, 2014: p.14).

O barro, em *Calunga*, revela a decadência. O massapê, terra gorda e farta que noutro momento era potência, por ser devir açúcar, agora se transformou em devir doença. Se em *Nordeste* a cana era personagem principal, em *Calunga* a cana torna-se coadjuvante, ou quase figurante. Neste último, o barro seria a figura dominante. O barro vem e silencia todos os ruídos de vida. O barro mole é a decadência ecológica. A lama é miséria, o barro diluído é doença, é barro sorrateiro aperitivo para morte lenta.

(...) Muitos tinham vindo da lama do sururu ou das criações de porcos para o trabalho do barro nas olarias sempre em contato imediato com a terra, atolando mãos, pés, o corpo todo, ora na lagoa suja, ora nos barreiros de massapê (LIMA, 2014: p.64).

Assim como na escrita de Lima, a lama imobiliza, é pântano, água parada. Para Araújo, o barro se entrega a água. A água toma o barro num gesto de domínio e o barro torna-se lama.

Era o reino da água e do barro. Água das chuvas grossas, que não paravam. Do rio crescendo, espalhando-se pelas terras baixas, encharcando-as, empantanando-as em lagoas paradas, mais lama do que água. As ladeiras de barro vermelho iam se abrindo, erodidas. O barro dissolvendo-se nas enxurradas, manchava o mato baixo. E muitas vezes elas se abriam em lascões enormes, onde apareciam raízes deslocadas. A terra se entregava a água, diluindo-se, amolecendo, virando lama (ARAÚJO, 1956: p. 102).

A lama é também um elemento relevante para João Cabral de Melo Neto em, *O cão sem plumas: II. Paisagem do Capibaribe*, fala da lama, a argila dissolvida pelas águas do rio que toma e paralisa o homem, como destacado em alguns trechos do poema:

(...) Entre a paisagem  
o rio fluía  
como uma espada de líquido espesso.  
Como um cão  
humilde e espesso.  
Entre a paisagem  
(fluía)  
de homens plantados na lama;  
de casas de lama  
plantadas em ilhas  
coaguladas na lama;  
paisagem de anfíbios  
de lama e lama. (...)  
Na água do rio,  
lentamente,  
se vão perdendo  
em lama; numa lama  
que pouco a pouco  
também não pode falar:  
que pouco a pouco  
ganha os gestos defuntos  
da lama;

o sangue de goma,  
o olho paralítico  
da lama.

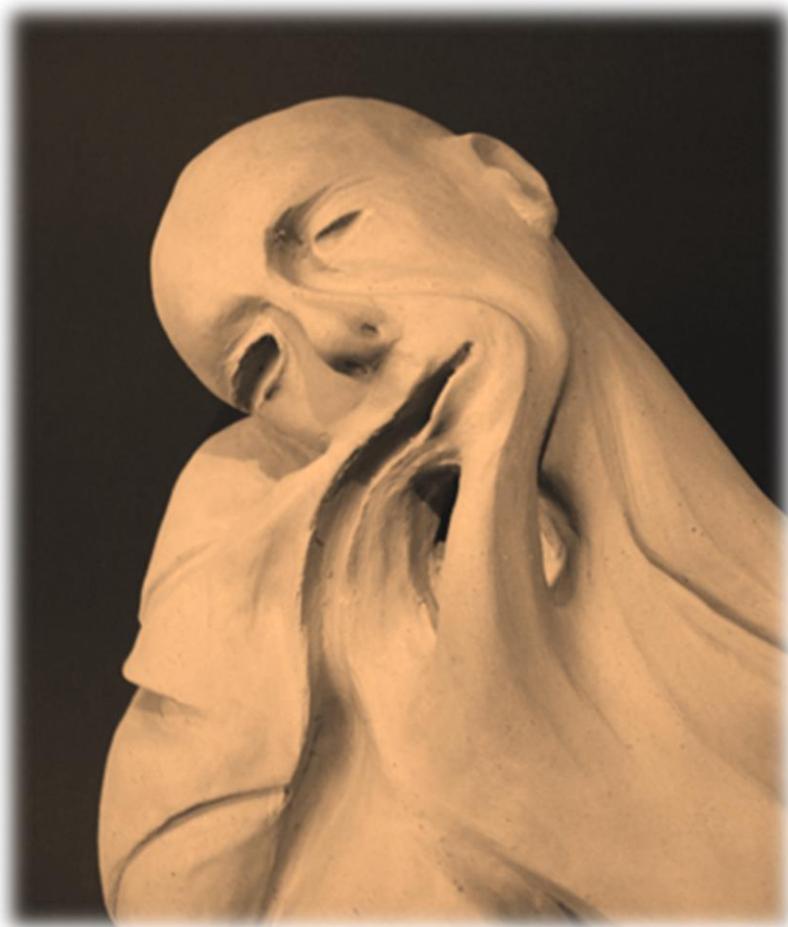


Figura 52: Escultura Torso do artista Vinicius Consales Rodrigues.  
Disponível em: <http://www.consalesrodrigues.com.br/esculturas-2009.php>

A lama é o contexto, o pré-texto, o pretexto da paralisia. Apesar de ser argila diluída, a lama contém um poder em desdobramentos: É a soma do gesto de dominação da água com a força pegajenta do barro.

Diante dos estudos empreendidos até então, entendemos que o filme *O som ao redor* apresenta-se como um desafio. Essa ficção nos oferece o protagonismo sonoro e a descentralidade que é “ao redor”. Nas obras, a cinematográfica e as literárias, percebemos a modulação pela passagem do gesto antigo ao novo, ou até pela intertextualidade de um no outro. O gesto antigo, artesanal, do engenho abandonado pela chegada da industrialização, da usina, o gesto novo.

O nosso ponto de chegada é pensar as referências do filme com as obras literárias, e esta tarefa é possível diante do mapeamento das contaminações da película pelas figuras imagéticas do ciclo econômico da cana-de-açúcar em: *Nordeste*, de Gilberto Freyre; *O fiel e a pedra*, de Osman Lins, *Fogo morto*, de José Lins do Rego e *Massapê*, de Manuel de Maria Araújo.

Além das obras literárias que destacam a cana, o barro é vital para pensar a ascensão e a decadência dos engenhos. O barro é visitado nas obras *Nordeste*, de Freyre e *Calunga*, de Jorge de Lima. A cana, o barro e a lama, são figuras extraídas de *Massapê*, de Manuel de Maria Araújo e dos poemas *A voz da cana*, *Psicanálise do açúcar* e *Paisagem do Capibaribe*, de João Cabral de Melo Neto.

Pensar as acomodações socioculturais envoltas na extinção da categoria social do senhor de engenho é também examinar a reorganização dos espaços na paisagem decadente. É revolver as ruínas do engenho, é dar a ver a o resíduo de pulsação do engenho no contato sinestésico; é trazer as memórias do coronel Francisco; é perceber a vingança dos jagunços trazida pelos seguranças. Portanto, propor a reflexão, a desconstrução desta ficção, é deambular pelos tormentos da paisagem do fim do ciclo econômico da cana-de-açúcar.



Figura 53: Cabeças de açúcar.

<https://caetanodias.wordpress.com/2015/04/04/ensaio-fotografico-da-cabecas-de-acucar/>

## CONSIDERAÇÕES

Ao desenvolver essa tese o objetivo foi levantar modos de leitura para o filme *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, guiados pela paisagem poética da cana de açúcar, representada por alguns escritores que citamos a seguir. Para tanto, criamos correlações literárias como hipóteses de interpretação para o filme. Assim, estabelecemos intertextualidades, buscando desvendar a temática do filme em seu contexto moderno, o que se desdobra em memória cultural.

Tendo em vista que a análise literária foi realizada a partir das noções de arquivo, tempo e imagem, principalmente com Walter Benjamin, a nossa leitura parte das novas formas de percepção advindas da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN: 1994). Desse modo, analisamos o filme como texto (BARTHES: 2004; 2010) pensando na fruição como modo de olhar, contemplar e sentir. A fruição como coexistência de linguagens que atuam lado a lado, irmanadas. Buscamos desenrolar os fios da trama emaranhados no filme com a noção de rizoma (DELEUZE; GUATTARI: 1995) uma raiz que conecta um ponto a outro sem seguir determinações ou deixar-se conduzir. Ela não tem nem começo nem fim, tem o meio que cresce e transborda, assim como o filme que é nosso objeto de estudo.

Para manter a proposta das hipóteses de intertextualidades a partir da análise fílmica propusemos um modo de leitura/percepção guiado por figuras geométricas: a grade e a espiral. Buscamos delinear as ferramentas de leitura a partir de uma ilustração para chegar a um entendimento que se vale da equivalência das sensações da visualidade e, às vezes, do som. Para dar ressonância a essa leitura vinculamos as figuras geométricas a dois pensadores da cultura: Walter Benjamin e Gilberto Freyre. É uma escuta do presente que agrega elementos do passado com registro e memória nos moldes benjaminiano e freyriano.

A grade (KRAUSS: 1997) serviu-nos de estrutura de análise e interpretação geral para pensar a montagem como sequenciamento de cenas. Para isso, vinculamos a grade à filosofia benjaminiana numa estrutura funcional de leitura de imagens ligada as novas percepções trazidas pela reprodutibilidade técnica. No modo de leitura que nomeamos montagem-grade percebemos a edição do filme sendo realizada por choques, como se cada cruzamento de linhas da grade fosse um choque e também um elemento que mantém a tensão do filme nas cenas. A espiral (*Avalovara*, LINS: 1979) é a norteadora da análise com o sotaque regional baseada na narrativa do filme. Assim, para

mover essa espiral o pensamento gilbertiano atua como o guia para o tema da cana de açúcar em Recife. Na narrativa-espiral Freyre nos mostra as voltas barrocas evidenciadas nos desdobramentos históricos, socioculturais, econômicos e políticos da passagem do engenho à usina e nas cicatrizes da escravidão ainda presentes em Pernambuco. No filme estudado, a narrativa se desenvolve pela conexão espiralada dos fatos, assim, percebemos as idas e vindas do tempo trazendo as transformações na passagem passado/presente e a memória do açúcar.

No intuito de lançar hipóteses de leituras e interpretações para o filme, mapeamos textos filosóficos, sociológicos e poéticos que se conectam para pensar as relações residuais da casa grande no subúrbio de Recife. Para isso, invadimos a intimidade da personagem Bia e nos aprofundamos nas relações dessa dona de casa com sua família e vizinhos. Passamos pela construção da personagem que se dá na passagem do curta-metragem *Eletrodoméstica* (2005) ao longa-metragem *O som ao redor* (2012).

Pensamos a personalidade dessa dona de casa com a convergência entre a poética de Manoel de Barros (1994/1998/2015) e algumas analogias de Clarice Lispector (1998). Analisamos o cotidiano de Bia a partir das relações com os objetos, evidenciando uma certa monotonia que leva à maquinização (GUATTARI: 1988). A rotina maquínica conduz à organização do espaço doméstico (BUCK-MORRS). Essa organização, representativa do consumo de massas de eletrodomésticos pós-guerra, serviria como uma rota de fuga para Bia. Paradoxalmente, ela mostra resistência ao inventar novos usos (CERTEAU: 1994) para as máquinas (aspirador e lavadora de roupas), os mesmos objetos que representam a fuga pelo excesso de consumo. Quando ela inventa, abandona as regras sociais restritivas e libera o “devenir animal” de Kafka (DELEUZE e GUATARRI: 2003). Ainda na esteira da invenção, pensamos a sexualidade criativa de Bia através do conto *O mistério do Doutor Engenheiro* (FREYRE: 2003).

Noutro trecho do filme aparece mais uma tentativa de fuga em que nos utilizamos da equivalência entorpecentes/anestésicos como inundação dos sentidos (BUCK-MORRS: 1996) para pensar esse momento. Encerramos o estudo das relações residuais da casa grande no subúrbio de Recife, justamente tratando das marcas do patriarcado em *Sobrados e mucambos* (FREYRE: 1981) na sexualidade (FOUCAULT: 1999), em especial, a feminina.

Seguimos buscando hipóteses de leitura analisando o retorno do passado do engenho na rotina dos recifenses, entre a decadência do

barro, a técnica do metal e os resíduos do açúcar. Para tanto, analisamos o senhor de engenho refuncionalizado em perímetro urbano que ainda age como o coronel com os moradores do bairro suburbano. Revolvemos as relações de Francisco com alguns personagens: João, o neto que cuida dos bens da família como se fosse um engenho e os vigias do bairro que assumem a função dos antigos capitães do mato.

Na construção deste ensaio trazemos o contexto do filme, aquilo que está “ao redor”: o fim do ciclo do açúcar. Nossa percepção literária do engenho se vale de analogias sinestésicas partindo dos rastros do açúcar e das ruínas da paisagem na passagem contrastante entre os gestos antigos e o novo: o gesto antigo, do barro representado pela manufatura no engenho. Já o gesto novo, do metal, é representado pela técnica industrial na usina.

Observamos intertextualidades com a decadência do engenho diante da aproximação do texto fílmico com alguns outros: *Nordeste* (1985), de Gilberto Freyre ; *O fiel e a pedra* (1979), de Osman Lins e *Fogo morto* (1980), de José Lins do Rego. Para dar continuidade à análise, partindo do personagem Francisco, lançamos uma percepção arqueológica para o barro com *Nordeste*, de Freyre e *Calunga* (2014), de Jorge de Lima. Rastreamos a memória nos registros da cana, do barro e da lama em *Massapê* (1956), de Manuel de Maria Araújo e em três poemas de João Cabral de Melo Neto (1995): *A voz da cana*, *Psicanálise do açúcar e Paisagem do Capibaribe*. As conexões entre os textos fílmico e literários proporcionaram uma teia teórico-crítica para pensar a complexidade de *O som ao redor*. Nos pontos de contato dessa teia temos as referências do gesto, da memória e da ruína com a construção teórica de Walter Benjamin e Susan Buck-Morss.

Chegamos ao entendimento de que o filme provoca conexões entre pensamento, som e imagem, principalmente ao apresentar uma abordagem multifacetada para o tema da escravidão. Entretanto, o diretor trabalha com sutileza e relaciona, de modo descentralizador, aspectos antropológicos, sociais, econômicos, urbanos e culturais. Consideramos que o filme requer uma cumplicidade mais participativa do espectador/leitor. A narrativa surge por desdobramentos espiralados que exigem desse público uma participação mais intensa. A narrativa-espiral mostra suas voltas barrocas através de dobras que surgem dos detalhes do cotidiano e de como eles são mostrados, causando as interações entre a presença e a ausência dos retratos, a das idas e vindas da memória. Mendonça tem escolhas técnicas de captação e montagem que fogem dos usos corriqueiros nas cenas, tais como os usos criativos

das máquinas e as cenas chocantes do engenho. Mendonça traça o início, delinea as histórias e mostra as fissuras dos personagens. Ele constrói um texto cinematográfico caleidoscópico que remete a uma leitura dialética de suas imagens. O filme se apresenta com múltiplas entradas e saídas nessa narrativa-espiralada e montagem entrecortada pelos choques da modernidade.

Sendo assim, o desfecho dessa obra cinematográfica descontínua pode caber a cada espectador/leitor na medida em que a história de cada personagem fica em aberto como um caminho interrompido que pode ser seguido ou não. Portanto, encerrar essa narração poderia ser um contrassenso. Uma vez que os diversos fios da narrativa desencadeados pelas inúmeras leituras que eles provocam continuam inacabados. E foi assim que buscamos as intertextualidades literatura e cinema diante das referências do gesto, da memória e da ruína.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Profanaciones. Traducion Flávia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2005.

ANDRADE, Ana Luiza. Paisagens em ruínas: a linguagem do caruncho, de casulos a casas móveis. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt; REALES, Liliana (organizadores). Arquivos de passagens, paisagens. Florianópolis, Editora da UFSC, 2012.

\_\_\_\_\_. Cacos de cachimbo, fumaças e *pipe-dreams* ... In: Andrade, A. L. (organizadora) Dossiê leituras Benjaminianas. Revista Grifos, ISSN 1414-0268. Chapecó: SC, Editora Argos, 2001.

\_\_\_\_\_. Economias simbólicas: o açúcar e o tabaco nas dobras culturais da matéria. In: Declínio da arte/ascensão da cultura, organização ANTELO, Raul; ANDRADE, Ana Luiza, CAMARGO, Maria Lucia Barros de; ALMEIDA, Teresa Virginia de. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998.

\_\_\_\_\_. Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico. In: ALMEIDA, Hugo. Osman Lins o sopra na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. Outros perfis de Gilberto Freyre: voltas duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros. São Paulo: Nankin, 2007.

\_\_\_\_\_. Açúcar, poeira, pólvora e poesia. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp9-31. Disponível em: [http://www.gelbc.com.br/pdf\\_revista/2101.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2101.pdf)

\_\_\_\_\_. Osman Lins: crítica e criação. Curitiba: Appris, 2014.

\_\_\_\_\_. Paisagens (des)montáveis de técnicos primitivos  
Torres-García, Rego Monteiro, Osman Lins. Revista estudos de  
literatura brasileira contemporânea, n. 49, p. 251-274, set./dez. Brasília,  
2016. Disponível em:  
<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/19909>

ARAÚJO, Manuel Maria. Massapê: romance. Recife: Secretaria de  
Educação e Cultura de Pernambuco, 1956.

BARRENTO, João. Limiares: sobre Walter Benjamin. Florianópolis:  
Editora da UFSC, 2013.

BARROS, Souza. A década de 20 em Pernambuco. Recife: Fundação  
de Cultura Cidade do Recife, 1985.

BARROS, Manoel de. Retrato do artista quando coisa. Rio de Janeiro:  
Editora Record, 1998. Disponível em:  
<http://www.elfikurten.com.br/2011/02/manoel-de-barros-natureza-e-sua-fonte.html>

\_\_\_\_\_. Meu quintal é maior do que o mundo  
[Antologia]. São Paulo: Alfaguara Brasil, 2015, p.15. Disponível em:  
<http://www.elfikurten.com.br/2011/02/manoel-de-barros-natureza-e-sua-fonte.html>

\_\_\_\_\_. Poema: Uma didática da invenção - VII, do O  
livro das ignoranças. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994,  
p. 17. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/manoel-de-barros-natureza-e-sua-fonte.html>

BARTHES, Roland. O rumor da língua – Parte VII Arredores da  
imagem. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. O prazer do texto. Tradução: J. Guinsburgl. São  
Paulo: Perspectiva, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. Vida para consumo. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. A imagem de Proust. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Escavando e Recordando. Obras Escolhidas II. Rua de mão única. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. O narrador. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. O autor como produtor. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Que é teatro épico: um estudo sobre Brecht. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. Obras Escolhidas I Magia e Técnica Arte e Política. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Passagens. Tradução: Irene Aron e Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Mirian. Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Tradução; Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERGER, Peter. A construção social da realidade. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1985.

BUCK-MORSS, Susan. Dialética do olhar – Walter Benjamin e o projeto das passagens. Tradução Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. TRAVESSIA. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura - ISSN 0101-9570 - Revista nº 33 – Agosto a Dezembro de 1996.

\_\_\_\_\_. Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West (2000). Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos. Tradução: Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Ana Carolina Cernicchiaro. No prelo 2017.

CANCLINI, Néstor Garcia. Consumidores e cidadãos. Tradução: Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2006.

CANDIDO, Antônio. Vários escritos. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CUNHA, Euclides da. Os sertões. Livro armazenado em arquivo digital. Disponível em:  
<http://www.culturatura.com.br/obras/Os%20Sert%C3%B5es.pdf>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Kafka: para uma literatura menor. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.

\_\_\_\_\_. Mil Platôs – vol1: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o barroco. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. Francis Bacon: lógica da sensação. Tradução: Roberto Machado e equipe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DIDI- HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução Paulo Neves. São Paulo: SP, Editora 34, 2010.

ENDO, P. C. Walter Benjamin, Sigmund Freud e o trauma das máquinas. In: SELDMAYER, S; GILNZBURG, J. Walter Benjamin: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

EILAND, Howard. Recepción en la dispersión. In: USLENGHI, A. (organizadora). Walter Benjamin: culturas de la imagem. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

FREYRE, Gilberto. Três histórias mais ou menos inventadas. Organização: Edson Nery da Fonseca. Editora Universidade De Brasília. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

\_\_\_\_\_. Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. Rio de Janeiro: RJ. Recife: Câmara dos Deputados; Governo do Estado de Pernambuco: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1981.

\_\_\_\_\_. Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

\_\_\_\_\_. Vida social no Nordeste: aspectos de um século de transição, In: Livro do Nordeste, p. 75-101. Arquivo Público Estadual: Pernambuco, 1979.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: A vontade de saber. Tradução: Maria T. C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, RJ. Edições Graal: 1999.

FREUD, Sigmund. Um caso de histeria. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos. VOLUME VII. 1901-1905. Editora Imago. Arquivo digital. Disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/FREUD-Sigmund.-Obras-Completas-Imago-Vol.-07-1901-1905.pdf>

GUATTARI, Félix. O inconsciente maquínico. Ensaio de esquizo-análise. Tradução: Constança Marcondes César; Lucy Moreira César. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

GAIARSA, José Ângelo. Sexo: tudo que ninguém fala sobre o tema. Editora Àgora, São Paulo: SP, 2005.

\_\_\_\_\_. A família de que se fala e a família de que se sofre: o livro negro da Família, do amor e do Sexo. Editora Àgora, São Paulo: SP, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. Walter Benjamin: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. Pro-Posições – vol. 13, n. 3 (39) – set./dez. 2002.

\_\_\_\_\_. As formas literárias da filosofia. In: Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo, SP: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Memória, história, testemunho. In: Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo, SP: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Verdade e memória do passado. In: Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo, SP: Editora 34, 2009.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2006.

KRAUSS, Rosalind. El inconsciente óptico. Traducción: J. Miguel Esteban Cloquell. España Rigorma Gráfica, 1997.

LINS, Osman. O fiel e a pedra. São Paulo: SP. Editora Summus, 1979.

LISPECTOR, Clarice. Água viva. Rio de Janeiro, RJ: Editora Rocco, 1998.

LIMA, Jorge de. Calunga. Rio de Janeiro, RJ: Cosac Naify, 2014.

LINDOTE, Marta Lúcia Pereira Martins. Entre a grade e a espiral: Sobre algumas narrativas ficcionais de tunga. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura: UFSC, 2005.

MELLO, João Cabral de, Neto. A voz do canavial; Paisagem do Capibaribe e Psicanálise do açúcar. In: MELLO, J. C. de, Neto. Obra

completa: volume único. Editora Nova Aguilar S. A. Rio de Janeiro, 1995.

NANCY, Jean-Luc. La mirada del retrato. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

\_\_\_\_\_. Imagem, mimesis & méthesis. In: ALLOA, Emmanuel (organizador). Pensar a imagem. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2015.

NUNES, Benedito. O dorso do tigre. São Paulo, SP: Perspectiva, 1976.

PAIS, José Machado. Vida cotidiana: enigmas e revelações. São Paulo, SP: Cortez, 2003.

PELBART, Peter Pál. Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PIRES, Fernando Tasso Fragoso. Antigos engenhos de açúcar no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.

PINTO, Julio. O ruído e outras inutilidades. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2002.

RAMOS, Graciliano. A decadência de um senhor de engenho. In: Videntes das Alagoas: quadros e costumes do Nordeste. São Paulo: Record, 1984.

REGO, José Lins. Fogo Morto. Rio de Janeiro: J Olympio, 1980.

RIBEIRO, Joaquim. Folclore do açúcar. Campanha de defesa do folclore brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector: cotidiano, labor e esperança. Cosmopolitismo do pobre. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna; intelectuais, arte, videocultura na Argentina. Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

\_\_\_\_\_. Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo. Tradução: Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

\_\_\_\_\_. Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. A fala do indizível. In: Walter Benjamin: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SOUSA FILHO, Alípio. Michel de Certeau: fundamentos de uma sociologia do cotidiano. Sociabilidades. São Paulo/SP, v.2, p.129 - 134, 2002. ISSN: 1679-0251

SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. Simmel e a modernidade. Brasília: UnB. 1998. p. 23-40. (SIMMEL, Georg. O dinheiro na cultura moderna 1896).

SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. Universidade da Beira Interior Covilhã, 2009.

\_\_\_\_\_. A ruína. Extraído de: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. Simmel e a modernidade. Brasília: UnB. 1998. p. 137-144.

\_\_\_\_\_. A ruína. Tradução de Antonio Carlos Santos.

SIMONS, Marisa. As falas do silêncio em O fiel e a pedra de Osman Lins. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

SOARES, Thiago. A construção das paisagens sonoras. In: SOARES, T. Videoclipe: o elogio da desarmonia. Recife: Livro Rápido, 2004.

USLENGHI, Alejandra (organizadora). Walter Benjamin: culturas de la imagen. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Tradução Mariana Appenzeller. Campinas: Papiros, 2002.