



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Xavier, Ismail

O som ao redor: arqueologia do vertical moderno na cidade do Recife

Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 6, núm. 2, 2022, Janeiro-Julho, pp. 53-66

Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a4>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972090004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](http://redalyc.org)



Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto



Imagen: Gabriel Calero



## *O som ao redor: arqueologia do vertical moderno na cidade do Recife*

### *O som ao redor: archeology of the modern vertical in the city of Recife*

### *O som ao redor: arqueología de la vertical moderna en la ciudad de Recife*

**Resumo:** Análise da composição narrativo-dramática de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) como forma de evidenciar os estratos do tempo que convivem num bairro moderno do Recife. Acento especial é dado a relações de classe encenadas em tom de crônica, mas gradualmente adensando as tensões criadas entre as personagens. No percurso, está lá visível um estilo de arquitetura e uma forma dos bem-nascidos administrarem sua segurança privada.

**Palavras chave:** estratos do tempo; relações de classe; cidade moderna, segurança privada.

**Abstract:** An analysis of *O som ao redor* (Kleber Mendonça, 2012) focused on the way its narrative and visual style give emphasis to the different layers of time that interact in a Recife's modern and verticalized neighborhood. In a comic-dramatic tone the film deals with clear tensions involving opposed social classes, tensions that

have something to do with the way people from the higher social stratum deal with their private security.

**Keywords:** layers of time; class relationship; modern city, private security

**Resumen:** Análisis de las composiciones narrativo-dramáticas de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) como forma de evidenciar los estratos del tiempo que conviven en un barrio moderno de Recife. Un acento especial es dado a la relación de clases escenificado en tono crónico, pero gradualmente espesando las tensiones generadas entre los personajes. En este sentido, está visible un estilo arquitectónico y una forma de los bien nacidos manejen su seguridad privada.

**Palabras claves:** Estratos de tempo, relaciones de classe, ciudad moderna, seguridad privada

**Sumario:** 1. Introdução; 1.1 O passado no presente; 1.2 A crônica do bairro; 2. Desenvolvimento; 2.1. Cães de guarda; 2.2. Guardas noturnos; 2.3. Guarda costas; 3. Conclusão.

**Como citar:** Xavier, I. (2022) *O som ao redor: arqueologia do vertical moderno na cidade do Recife*. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 53-67.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

<https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a4>



Esta obra está bajo una licencia internacional  
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

**Ismail Xavier**

Universidade de São Paulo

São Paulo, SP, Brasil

[i-xavier@uol.com.br](mailto:i-xavier@uol.com.br)

<https://orcid.org/0000-0002-1098-4950>

Enviado: 2022-03-16

Aceptado: 2022-04-20

Publicado: 15/07/2022

## 1. Introdução

### 1.1 O passado no presente

*O som ao redor*, de Kleber Mendonça (2012), pelos seus aspectos formais e temáticos, se caracteriza como um ponto de convergência que permite, em retrospecto, nova articulação de um conjunto de filmes pernambucanos da “retomada” que, em formas narrativas distintas, trabalhou motivos centrais aí presentes, como a relação entre passado histórico e presente, tradição rural e modernização urbana, marcos balizadores de relações de classe e de gênero. Nesta lida com o cotejo entre o passado e o presente, há no filme de Kleber uma arqueologia que permite observar as camadas de tempo que se acumulam no tecido social da grande cidade, evidenciando a sobrevivência de relações de poder e formas de sociabilidade que outros filmes tematizaram colocando em foco personagens que fazem um movimento da cidade grande para o interior, encontrando uma ordem social e relações de família que os desafiam, marcando uma diferença de referenciais na condução da vida. Esta diferença vale como um confronto entre distintos momentos históricos ativado por um conjunto de motivos narrativo-dramáticos que incidem sobre a forma de compor a trama do filme.

Este vai e vem cidade-campo pode ser fruto de um incidente como no caso da incursão de uma adolescente de classe média urbana no mundo do Outro de classe (numa passagem do urbano ao rural) que faz da travessia por um território social desconhecido um romance de formação, como ocorre em *Eles voltam*, de Marcelo Lordello (2011). Em *Boa sorte meu amor*, de Daniel Aragão (2013), seguimos o percurso de figura masculina que, à procura de sua amada em função de sua misteriosa ausência, viaja do Recife para o interior e adentra a região onde moram os pais dela, para então ver frustradas suas indagações num terreno marcado pela violência de uma tradição patriarcal tal como vivida por uma família socialmente acanhada, o que, para o jovem urbano, ele próprio herdeiro da Casa Grande, é um retorno ao *locus* de uma tradição moralista em sua versão ressentida, vinda dos que estão fora da esfera do poder. Há os casos de um movimento contrário no qual o percurso de uma moça de província é marcado pela complementaridade entre duas violências – a vivida no interior (exploração sexual na esfera doméstica) e a vivida na grande cidade em que, migrante vulnerável, ela se torna mercadoria, como em *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas. Em *Baixio das bestas* (2006), de Cláudio Assis, o protagonista, que é âncora do noticiário em rede nacional de uma grande rede de TV, vive na grande cidade e recebe a notícia da morte do pai. Ele volta à cidade natal e enfrenta a pressão familiar para que assuma a tarefa que lhe cabe segundo a lei da tradição: a vingança do pai assassinado. *Baile perfumado*, de Paulo Caldas & Lírio Ferreira, cujo impacto em 1996 marcou o início desta constelação de filmes, é um exemplo deste cotejo passado-presente tal como trabalhado no plano do próprio estilo, ao tratar a experiência do cangaço numa chave que incorpora o espírito *Mangue Beat*, incluindo trilha sonora com a presença de Chico Science, músico que liderou este movimento que fez uma junção entre o maracatu, ritmo tradicional próprio à região de Pernambuco no nordeste do Brasil, e a *pop music* internacional.

O filme, em sua dimensão historiográfica, presta homenagem ao cineasta pioneiro Benjamin Abrahão, imigrante que realizou a façanha de filmar o cangaceiro Lampião e seu bando no sertão nos anos 1930. *Baile Perfumado* exhibe trechos do arquivo de Abrahão que traz as preciosas imagens documentais dos cangaceiros, alternando-as com o andamento de sua trama ficcional marcada por uma feição *pop* que ativa uma iconografia e uma sonoridade modernas. Este encontro do cinegrafista com a tradição popular do sertão nos surpreende quando vemos Lampião, Maria Bonita e os “cabras” –como eram chamados os seguidores do líder do cangaço– a dançar. São cenas que evidenciam o acesso dos cangaceiros a um circuito amplo de mercadorias que inclui perfumes e bebida importada. Testemunhamos o “baile perfumado” que evidencia, não um mundo isolado, mas um amplo leque de conexões que tem seu momento decisivo neste contato com o cinema. Foi um momento de consagração ampliada que o filme de Abrahão lhes propiciou e, na contracorrente, mobilizou forte pressão do Governo Central da República sobre a polícia local na sua captura e morte dos cangaceiros.

Considerada esta constelação, *O som ao redor* assume uma posição estratégica neste processo, ao retrabalhar este motivo reiterado no cinema pernambucano recente.

Uma de suas forças é justamente gerar um movimento retrospectivo inovador nesta conexão entre cidade e campo, passado e presente. Vale neste destaque a consistência de sua opção formal e do modo como tais motivos recorrentes encontram nele sua expressão mais aguda, considerada a lida com a arqueologia dos espaços da modernidade como acumulação de tempos históricos que se justapõem, convivendo de forma singular em plena grande cidade. Nele, o paradigma patriarcal e as questões de classe não se articulam como relação entre o urbano, como ícone do moderno, e o rural como *locus* do arcaico, uma vez que é no próprio seio da grande cidade que se acentua, num ponto avançado da verticalização e da sociedade afluente, a presença hoje de formas de poder e de relações de classe supostamente arcaicas. A experiência contemporânea recolhe aí os dados de uma modernização truncada.

### 1.2 A crônica do bairro.

Kleber conduz de forma notável a encenação da vida de um bairro da alta classe média do Recife, de modo a caracterizar esta permanência do passado, ou seja, a vigência de tradições patriarcais de mando e coronelismo na vida de um bairro nobre na faixa litorânea do Recife. O filme compõe um painel de personagens e situações que se sucedem como fatias de um cotidiano que, no andamento sem pressa da crônica, tipifica com muita nitidez o território esquadrihado por uma notável *mise-en-scène* feita de deslizos, trocas de olhares e silêncios que introduzem o insólito no cotidiano.

Antes de mergulhar neste mosaico e suas pequenas tramas, o filme traz na sua abertura –no momento dos créditos– uma montagem de fotos de arquivo que traz uma série de imagens que evocam a história da zona rural de Pernambuco, com imagens da Casa Grande e da Senzala, retratos da vida comum e de festejos. No percurso, há uma cronologia neste painel de fotos, havendo movimento em direção a momentos de confronto mais recentes, com destaque para as imagens referentes às lutas das ligas camponesas nos anos 1962-63.

Composta esta moldura histórico-temática, mergulhamos no contemporâneo: uma cena de uma manhã ensolarada num condomínio. Seguimos uma menina de patins pela área da garagem do prédio e chegamos à área de lazer que está bem animada, com meninos jogando bola ou na piscina. Tal momento com nítido sabor de feriado contrasta com o forte ruído de uma maquete a vibrar nas mãos de um operário que trabalha no espaço contíguo à área de lazer. Temos aí o primeiro momento em que uma cena de tranqüila sociabilidade de moradores é tensionada por uma presença que compõe uma dissonância. Este forte ruído só se dissolve quando planos de transição (o asfalto com uma declaração de amor para ser lida da sacada de um apartamento, a vista de prédios da região, namorados que se beijam num espaço murado entre os edifícios) nos levam à imagem de uma ocorrência fortuita do dia a dia: um carro se afasta da câmera em baixa velocidade e se dirige para a esquina que está no ponto de fuga; lá, encontra outro vindo na transversal que também parece em ritmo de passeio e, de forma inusitada, os dois carros se chocam. O que gerou o acidente? Um cochilo? O excesso de confiança na aparente pasmeira à volta? Este choque, nem bem consumado, é logo suprimido pelo corte seco que traz o mesmo plano desta rua à noite e a inscrição “Primeira parte: Cães de guarda”.

É assim anunciado o primeiro dos três atos desta “comédie dramatique” habitada pela fórmula “tudo em paz, porém há algo que, de repente, pode vir ao centro da cena”. Se vier, no entanto, não se fará de todo visível, pois não será necessário. Este primeiro lance minimalista de choque inesperado pode ser observado como a célula discreta de um tecido complexo que levará muito além suas formas de contaminação do trivial cotidiano pelo insólito.

## **2. Desenvolvimento**

### *2.1. Cães de guarda.*

A indicação do letreiro é seguida literalmente, pois advém de imediato o episódio que introduz a figura de Bia e sua família de classe média em ascensão, mas parece estar ainda por consolidar seu *status* social e econômico, portanto menos remediada do que a maioria dos seus vizinhos. Nesta cena noturna, nós a encontraremos insone e exasperada com os latidos do cão no quintal do vizinho, uma versão literal do som ao redor que dá ensejo à comédia alimentada pelos seus curiosos estratégias na luta pelo silêncio. Esta inclui jogar pela janela uma pílula de sonífero para o cão ingerir, o que dá certo. Tem início a crônica familiar cujos episódios compõem um *subplot* que pontua a progressão da narrativa central que envolve João, seu avô Francisco dono de um antigo engenho de açúcar e sua família. A presença peculiar de Bia ao longo do filme dá a nota de humor em lances inusitados, marcando um contraponto de leveza ao que de mais dramático ganhará realce na crônica do bairro. Personagem de destaque, ela tem suas performances *solo*, como a masturbação com o sexo apoiado na quina da máquina de lavar roupa que vibra com o motor ligado, ou seu esquema de disfarce quando fuma marijuana expirando a fumaça no cano de um aspirador de pó para evitar que o cheiro se espalhe. E tem os variados lances da vida doméstica com seu marido (este sempre em segundo

plano) e o casal de filhos. As crianças e a sua empregada formam com ela uma parceria no tempero do dia a dia, não excluindo as visitas de um entregador de gás –e discretamente, de marijuana– e de um professor de chinês que vem dar aulas particulares para as crianças, numa medida de “atualização”, preparo para a vida futura, anseio que se debate no cotidiano com o humor instável que solicita zonas de escape. A variedade de situações jocosas não exclui momentos em que seu comportamento entra em sintonia com o dos vizinhos mais ricos no seu trato das empregadas num rompante de insatisfação a alta voz diante de qualquer deslize.

Do episódio noturno de Bia com o cão de guarda, saltamos para a cena de João no seu apartamento onde dormiu com a namorada Sofia, ainda deitados no sofá da sala. Eles correm para o quarto quando ouvem a empregada doméstica que chega, porém esta ainda os vê passar, sorrindo com ar maternal de quem faz parte da família há muito tempo; neste ambiente, é natural a presença dos filhos dela, adultos que vêm para fazer um serviço ou outro, e há as netas que se sentam no sofá para assistir à TV. Cúmplice do jovem patrão, ela conhece as regras, sabe toda a história, como vemos na sua conversa com João e Sofia na hora do café. Esta é a primeira observação sobre a relação entre quarto de empregada, área de serviço e sala de visita, algo que veremos se reiterar nas cenas domésticas da família em suas várias propriedades, seja neste apartamento de João, no de seu avô Francisco ou no de seu tio.

O avô é proprietário de muitos apartamentos e de casas remanescentes do bairro que ainda não foram vendidas para empreiteiras que as colocarão abaixo para seguir na marcha inexorável da verticalização. João é corretor que trabalha para o avô na negociação das propriedades. Mais tarde veremos que Sofia havia herdado uma casa neste quarteirão na qual ela morou por pouco tempo no passado, casa que foi vendida há alguns anos. Está agora de passagem e João, que sabe estar antiga casa de Sofia novamente à venda para abrigar uma nova torre, a leva para uma última visita. Ela comenta as mudanças do bairro que avança em sua feição burguesa *nouveau riche*, com forte presença do seu Francisco, o Senhor de Engenho já instalado na cidade e com eventuais retornos às suas terras, em temporadas de repouso.

No papo matinal com a empregada, vamos sendo informados das coordenadas familiares e estatuto do clã neste território, até o momento em que a conversa muda de tom quando é trazida a informação de que o carro de Sofia teve o seu tocador de CDs roubado. Neste momento, João fala de seu primo Dinho que tem lá suas perversidades de moço rico de família poderosa: ele suspeita ter sido ele quem roubou o aparelho. Isto é confirmado quando João conversa com os “guardadores de carros” que estão lá na rua durante o dia, mas têm ouvidos para o que circula. Ele vai ao apartamento do primo e o pressiona para devolver o objeto. Este incidente que pontua a apresentação de João e seu mundo é um dos pequenos episódios que expõe o teor das relações entre proprietários e prestadores informais de serviços que definem os pontos extremos de uma estratificação social observada no território.

Na sucessão de imagens do bairro, há o momento em que a câmera se instala na cobertura de uma das torres para seguir João em seu trabalho de corretor, nos trazendo a vista da massa vertical e seu efeito urbano catastrófico, somado à vista de uma favela nas adjacências. E há uma variedade de imóveis que incluem habitações ainda menos imponentes que indicam as nítidas diferenças de classe e de poder de consumo que define os termos do convívio no bairro.

João e seus movimentos funcionam como um mediador neste mapeamento e na apresentação das personagens que compõem a sua família e de outras figuras que desenharam o perfil dos que circulam pelo bairro, inclusive os interessados em comprar imóveis. Como parte dos episódios curiosos, na conversa com uma cliente para quem ele mostra um apartamento ele inclui a referência de que houve ali o suicídio da ex-moradora, ao que ela responde com a pergunta se isto não deve acarretar um desconto no preço do imóvel, numa passagem rápida para o interesse em meio ao seu teatro de consternação pelo ocorrido.

Em foco a questão da segurança, a tônica é a privatização, nos prédios e na área pública, e o tom das relações se torna mais tenso e cheio de reticências na medida em que o painel avança. É o momento em que entram em cena Clodoaldo e seus dois amigos que chegam para formar uma equipe de guardas noturnos. Antes de tudo, precisam oferecer sua proteção aos moradores. Esta nova presença marca um ponto de inflexão na tonalidade da *mise-en-scène*.

João visita seu tio e comenta os últimos lances do primo Dinho, mas logo a conversa segue outros caminhos. Eles são interrompidos pela chegada de Clodoaldo que toca a campainha e é recebido pelos dois na frente da casa junto à pequena cerca que a separa da rua. Este é o lugar destinado a quem está lá para vender seus serviços de segurança. Clodoaldo tem boa lábia e conduz bem a conversa com os proprietários, sendo às vezes digressivo, sempre com um misto de simpatia e ironia em suas respostas. Depois de indagações e reticências, o pai de João termina por aceitar a proposta do pagamento mensal. Quando o segurança se afasta, pai e filho se olham e seus gestos mantêm uma indagação que reforça o senso de que nem tudo é tão simples, mas isto logo se dissolve e a vida continua.

Na conversa, menção enfática foi feita pelos donos da casa ao Seu Francisco e sua influência no bairro, um dado que Clodoaldo confirmou e, com um sorriso, disse estar já bem a par das regras do jogo local. A visita ao avô de João tem logo lugar, com os seguranças entrando pela área do serviço do prédio em que ele mora e tendo a conversa na cozinha, todos de pé. Há um reconhecimento mútuo da linguagem que trazem de outras paragens e a visita responde bem a desafios do dono da casa. Este deixa claro quem manda no bairro e é enfático na ordem para que “não mexam com Dinho, ele é problema meu”. Mais para o final da conversa ele provoca um dos parceiros de Clodoaldo com um comentário sobre a sua condição de caolho como eventual problema para a função a ser assumida, recebendo como resposta a referência a Lampião, num embate com réplica e tréplica sem subserviência. Seu Francisco sorri ao dizer “gostei deste cabra”, selando o código comum que os aproxima na oposição de classe. Em suma, uma conversa feita de sorrisos, porém tensa. Os seguranças passam no teste e saem de lá com a bênção do manda-chuva local.



Não demora e seu Francisco telefona para seu neto que está na cobertura de um prédio cumprindo sua tarefa de corretor. A câmera permanece a seu lado e só ouvimos a sua parte do diálogo. Ele comenta algo do trabalho, mas o tom da conversa é de assuntos de família, havendo a promessa do neto de ir visitar o engenho.

## 2.2. *Guardas noturnos.*

A primeira cena do segundo ato se passa na casa de Bia, com a família à mesa em conversa que tem, ao lado dos assuntos ligados à gerência da educação dos filhos, o comentário sobre Clodoaldo e sua forma de chegar no momento em que teria havido uma dose maior de furtos no bairro, como se ele estivesse por trás do acontecido para preparar o que de chantagem haveria em sua oferta de segurança para os moradores. Enfim, tudo em volta é conspiração.

Já estamos em novo clima no andamento da trama depois de as primeiras cenas envolvendo a equipe de Clodoaldo terem mudado a feição dos subentendidos, pois cada novo episódio passa a tencionar as relações. Esta é uma opção de estilo que vai ganhar maior ênfase no final que intensifica a presença do tempo esgarçado nas conversas e nos planos de transição com seus espaços vazios, um dispositivo que vem junto com a notável modulação de silêncios e do “som ao redor” que tonifica na presença “do plano a mais” em que a câmera insiste em focalizar a cena num momento em que ela parece estar terminada. O filme vai criando assim o clima do “estranho familiar” e da tensão até que no final venham à tona uma das tramas subjacentes que, quando emerge, é resolvida em direção inesperada.

A trama a passos lentos e as supostas digressões que dão andamento à crônica do bairro compõem uma imagem do território que, sem dispensar os lances de humor, assenta a sua arqueologia na tensão entre as classes que, no presente, reproduzem formas de mando senhoriais que marcam a sua permanência ao longo do filme, desde a evocação trazida pelas fotos na abertura.

Um crescente mal-estar se insinua, tanto pelos lances no espaço público, quanto pelos jogos de inveja que temperam o consumismo, desde a cena em que Bia é vítima da agressão intempestiva da sua irmã quando esta se dá conta de que ela fez a compra de um televisor de 24 polegadas, enquanto ela, a irmã, só conseguiu comprar um mais modesto. Pequenos conflitos como este compõem a comédia que pode vir da reação histérica movida pelo ressentimento, ou pode vir de um aacheque arbitrário quando os seguranças, em plena luz do dia, interpelam um passante na calçada como se fosse uma infração caminhar por ali. Quando ele expõe a sua razão para a caminhada, mobilizam *walk-talkies* e sondagens para confirmar a versão dada, um aparato fora de propósito e ridículo que alimenta um senso constante de ameaça, fonte de receita desta pequena indústria do medo. Os que prestam serviço para os moradores da rua precisam reforçar ações que revelem o quanto a violência endêmica na cidade está ali na esquina, a qualquer hora e, dada a propalada ausência do Estado no território, deve ser controlada pelos ricos num afã de autodefesa que se mostra uma versão menos explícita, mas de natureza semelhante ao que hoje se define como a “cultura de condomínio”, segundo Cristian Dunker

(2015). Este autor desenvolve em seu livro, *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*, uma análise destes amplos terrenos cercados em que casas de famílias burguesas se enfileiram de modo a criar uma área pautada pela segurança, com guardas na entrada da área cercada como é comum em edifícios próprios para os mais ricos há muito tempo.

No prédio onde mora, João participa de uma reunião de condomínio que exhibe os ressentimentos e a arrogância dos comentários quando o tema é a possível dispensa do porteiro que fica na recepção à noite. Um morador exhibe com orgulho as imagens que seu filho, uma criança, captou do funcionário dormindo na recepção e outra moradora indignada reclama do fato de sua revista *Veja* ter sido entregue sem o plástico. João traz argumentos contra a dispensa, não recebendo apoio; na hora da decisão, o celular toca, ele atende e se retira sem participar da votação. Não era importante. O principal era ir ao encontro de Sofia, corroborando sua postura de não se envolver até o fim com a questão social ali implicada, não obstante sua simpatia pelo funcionário.

Colocada em pauta a questão da segurança, esta se expõe em *O som ao redor* como mais um aspecto da problemática de fundo que tem mobilizado cineastas que, guardadas as diferenças de estilo, exploram certos motivos dramáticos, justapondo as camadas de tempo que se acumulam na experiência contemporânea de modernização incompleta. Um processo marcado pelas permanências do mundo do “homem cordial”, poderoso Senhor da Casa Grande das Fazendas de cana de açúcar e dos engenhos de cana. Sua marca era a gentileza e o afeto com os “seus”, em tudo oposto ao mandonismo e violência com os “outros”, neste último caso “cordial” no sentido de “agir com o coração”, porém na chave da hostilidade que é o avesso da cordialidade no sentido do comum, para lembrar aqui a formulação do historiador Sérgio Buarque de Holanda em seu livro *As raízes do Brasil* (1997). É um mundo que trava a formação da cidadania, embaralhando o público e o privado, repondo a hegemonia de classe e as tradições patriarcais de mando na vida da cidade.

Dentro desta privatização dos embates, Clodoaldo oferece um exemplo de tática mais ofensiva que vem do subalterno que usa de recursos táticos de confronto mais direto que, não obstante, incorporam uma franja de ambigüidade. Ele não se resume a assumir seu ponto de olhar e de escuta na rua, no seu estilo cheio de maneiras e da fala daquele “que se supõe saber”. Num certo momento, ele parte para o desafio a Dinho, o primo de João, com uma ligação anônima feita de um telefone público da rua em que, de forma ofensiva, o desqualifica pelos lances de cleptomania, e o ameaça de modo enfático. Só poderia ser dele esta ligação ousada e, em resposta, o moço rico não demora em caminhar até o abrigo dos guardas noturnos lá na rua. Vem mostrar que sabe muito bem quem ligou para ele e devolver a ameaça apoiada no seu poder vicário amparado na família. Sua fala, no entanto, não vai além de uma precária exibição do orgulho e do preconceito de classe que só faz evidenciar sua insegurança e precariedade.

Escurece a tela, e a repetição do plano da rua vazia à noite traz nova ocorrência insólita, com um carro a dar um “cavalo-de-pau” na esquina. Passamos ao letreiro “Guarda-costas” que nos leva

ao terceiro ato, quando João e namorada finalmente pagam a visita prometida ao avô que está lá no engenho.

### 2.3. *Guarda-costas*

A ida ao engenho é ocasião para o descanso na rede da varanda, o almoço tranquilo em que o avô não resiste em perguntar quando será o casamento para testar o teor deste namoro. João não hesita e diz “vamos com calma”. Não é para tanto este caso que, como veremos, logo terá fim. Haverá o momento em que a namorada vai encerrar sua temporada no bairro, embora haja sinais evidentes do envolvimento dele com ela. Mais tarde, na seqüência final do filme, na grande festa de aniversário de uma das netas de Seu Francisco, João dirá meio sem graça ao primo Dinho que tudo acabou entre ele e Sofia, pois “ela tinha uma outra história”.

A visita ao engenho se faz do relaxamento e de uma visita guiada pelas ruínas ao redor, seja num depósito com a sucata dos velhos equipamentos não mais em uso, seja pelas ruínas de um cinema local que tinha fachada imponente e ora se reduz a um passeio dos jovens, pontuado por uma trilha sonora de filme de gênero, como se das ruínas viesse o som de um filme de horror. Em cena, vale a brincadeira de Sofia a assustar João nestas ruínas do cinema. Esta alusão jocosa ao horror ganha uma rima no plano seguinte quando vemos os dois jovens e Seu Francisco a tomar um banho embaixo de forte queda d’água, cena que no seu final destaca João a receber o jato de água tingido de vermelho, escancarado efeito especial que flerta com o gênero e como que culmina a invasão do insólito no fluxo natural já presente em passagens anteriores. Está preparado o clima da seqüência seguinte.

Desta imagem de João na cachoeira, tomando o “banho de sangue” com a boca aberta e o olhar dirigido à câmera, saltamos para o apartamento no Recife onde o vemos na cama, acordado ao lado de Sofia. Ela dorme e ele, com ar de recém desperto, está pensativo. Um lance que sugere a pergunta do espectador ansioso por explicações: teria a cena da cachoeira sido um sonho? Não demora e vemos a menina, filha da faxineira, encostada na soleira da porta aberta a olhar para ele a sorrir, alterando a atmosfera da cena antes que as nossas especulações sobre a cachoeira ganhem curso.

Esta forma de dissolver um impulso de ansiedade interpretativa terá mais adiante uma versão mais elaborada na qual estranhamento e senso de ameaça ganharão maior espessura. Retornamos à casa de Bia em nova cena noturna, desta vez para acompanhar a relação entre sua filha Fernanda que dorme enquanto imagens e ruídos sugerem uma invasão das casas do bairro. Ela acorda e observa o movimento da janela do quarto. Esta passagem alude ao que poderia ser uma ação coletiva dos moradores de uma favela próxima. A cada plano, eles vão se tornando mais numerosos na ocupação do terreno contíguo. A montagem alternada entre Fernanda e a cena ao redor sugere, de início, um pesadelo seguido do despertar como experiência noturna de menina insegura que, ao som cada vez mais forte dos ruídos, se dirige ao quarto dos pais e encontra a cama vazia. Quando ela volta ao seu quarto, um movimento de câmera mantém o foco na cama vazia, preparando o corte seco para uma nova imagem dela já dormindo. Tudo um sonho? É o que parece, mas a estranheza na montagem e

o tom furtivo da observação renovam um estilo que marcou o regime noturno das imagens e sons calibrados para manter vivo um senso de ameaça, uma inquietação no ar associada aos temores das personagens.

Nestas passagens em que se cria este estranhamento trazido pelo recurso a “atrações” inseridas a *fôrceps* pela montagem, não temos um efeito dramático, uma vez que permanece ambíguo o estatuto deste tipo do evento-atração que termina por se dissolver sem deixar rastro. As ocorrências anteriores nesta direção foram muito breves, mas tiveram seu papel de, aos poucos, fazer deslizar o que antes tinha um tom de crônica do cotidiano e de escoamento do tempo para este clima mais insólito. Por exemplo, houve a passagem muito rápida de um menino pelo corredor de uma casa do bairro exatamente quando Clodoaldo, supondo estar ela vazia e tendo em mãos a sua chave, está lá numa relação sexual com a empregada do Seu Francisco num quarto. Mais adiante, outro menino –ou o mesmo?– foi visto pela insone Bia à distância, subindo no telhado do vizinho em plena noite, enquanto ouvimos um ruído *off* vibratório, desagradável. Por duas vezes, o plano rápido e a distância não permitiram a clara identificação da figura, mas houve ainda outra cena noturna em que um menino foi surpreendido na rua em cima de uma árvore pelos dois guardas noturnos da equipe de Clodoaldo. Sendo negro e pobre, tornou-se a vítima escolhida para a agressão arbitrária, levando um soco no rosto para entender que “não deve voltar aqui”.

O lance efetivo da trama que traz o “ponto de virada” no terceiro ato é a chegada do irmão de Clodoaldo que, em cena anterior, o havia anunciado como vindo do Paraná e dissera aos amigos que eles dois tinham um assunto a tratar. Ao chegar, o irmão salta da garupa da moto que o trouxe e veste o colete dos guardas noturnos. Seu irmão o apresenta aos amigos. A cena desta chegada se passa durante o dia. Sendo rápida e vista à distância, não ouvimos o diálogo, embora o início dela tenha sido acompanhado pela curiosa repetição do ruído *off* antes ouvido na cena noturna de Bia a observar as casas vizinhas de sua sacada.

Logo saltamos para a noite da grande festa de aniversário de uma das netas de seu Francisco, seqüência que faz convergir os diferentes focos de interesse trabalhados ao longo do filme. Há o núcleo que se organiza em torno da família do patriarca que, uma vez reunida na casa de um dos seus filhos, compõe um auto-retrato nos variados diálogos envolvendo diferentes gerações e suas formas de sociabilidade. O clima ameno da festa não exclui ironias a um estilo de vida e de formação dos jovens, agora ressaltado o seu contato com a ficção secretada pela televisão. Bia e sua família não fazem parte deste círculo social, mas sua presença nesta seqüência final vem coroar sua condição de figura de contraponto que, no paralelismo das tramas, ela conduz o polo da comédia. Um contraponto estratégico quando as tensões no mundo de Seu Francisco chegam a seu ponto máximo. Antes de cuidar da ciranda social no ambiente da festa, uma cena a havia mostrado a comprar uma caixa de bombinhas de alto calibre para se divertir com seus filhos.

Nesta noite, o avô da aniversariante tem pressa em resolver uma questão, e interrompe sua presença na festa para atender a Clodoaldo que viera até ali atendendo a seu chamado. O encontro se dá junto à cerca de entrada, no limite da rua, como na primeira conversa de João e seu tio com o guarda noturno. A presença do irmão de Clodoaldo traz um toque especial à cena pela tensão permanente em seu semblante desde que é apresentado a Seu Francisco. Já observamos um ou outro travo nas relações familiares ou entre as classes que compõem o painel do bairro onde não estiveram ausentes as figuras do ressentimento. O irmão de Clodoaldo neste momento é quem recolhe essa carga, e sua presença vale como promessa de algo de mais grave no horizonte. Seu Francisco de início reclama do fato de não ter sido atendido quando ligou várias vezes para Clodoaldo, deixando recado. Sem demora, esclarece que precisa ter uma conversa com eles, definindo o encontro para dali a pouco lá no seu apartamento. Eles se despedem e voltamos à festa.

No momento do encontro, os guardas noturnos voltam a entrar pela área de serviço, mas desta vez a conversa se dá na sala onde o anfitrião os convida a sentar. Ao explicar os motivos deste chamado, o senhor de engenho se refere a episódios violentos ocorridos em área de suas propriedades no campo, com destaque para o assassinato de seu ex-capataz. Isto indica possível ameaça a ele próprio, dado que este crime se insere numa engrenagem de vinganças, com toda certeza. Está explicado o motivo pelo qual os convocou: quer que passem a cuidar de sua segurança pessoal. Clodoaldo parece entender que a ideia é convidá-los para substituir o capataz morto, o que gera a reação impaciente do patriarca que supõe seus interlocutores não estarem entendendo a situação e, para a sua irritação, não se colocando no seu devido lugar de meros guarda-costas.

Trazendo novo rumo à conversa, o irmão revela que eles dois estiveram com o capataz no dia em que a sua morte se deu. Clodoaldo respira fundo. A tensão aumenta, pois se anuncia o momento em que veremos se definir o sentido das trocas de olhares, informações indiretas e reticências. Em verdade, é Seu Francisco quem precisa entender melhor o que se passa, e os irmãos lhe trazem à lembrança uma data que em princípio não diz nada ao patriarca, mas diz muito a eles. Nesta data, foram mortos o pai e tio deles por ordem do senhor de engenho, “por causa de uma cerca”. Eles eram crianças, mas se lembram muito bem. Conhecendo as regras do jogo, Seu Francisco se levanta enquanto os dois se aproximam prontos para cobrar a dívida. Corte seco, e saltamos para a casa de Bia que está preparando suas bombinhas para uma espetacular explosão em série, forte o suficiente para iluminar o ambiente e, dado importante, para perturbar o cão do vizinho que faz seu protesto enquanto ela e as crianças tapam os ouvidos e se curvam como quem precisa de proteção diante do show que eles mesmos promovem. No detonar das bombas, o espectador ao final ouve um estampido diferente, mais forte, sinal de que Clodoaldo e seu irmão liquidaram a fatura na sala do Seu Francisco. Está cumprido o plano de vingança.



### 3. Conclusão

Tendo instituído em seu território, na zona chique da grande cidade, as formas de poder e relações de classe sociais arcaicas, Seu Francisco encarnou a presença do passado no presente. Fez o contemporâneo recolher todas as camadas da história que encontram ali no bairro de Boa Viagem uma superposição dos tempos confirmada pelo desfecho da trama. Ao mesmo tempo, se revela, neste último confronto, mais um encontro inesperado que vem retomar um mote narrativo muito presente no cinema brasileiro contemporâneo. Tal mote foi tecido sem pressa ao longo do filme e vem se ajustar ao que de intrigante se delineou nas maneiras e no fraseado de Clodoaldo, algo que encontrou sua contraparte somente na iminência do desfecho, quando o ar sisudo do irmão como que anunciou uma nova inflexão no enredo.

O essencial é que a rarefação, o escoamento do tempo, define a cadência do percurso marcado por premonições e momentos de estranheza anunciando uma revelação adiada. Num momento em que finais abertos, com interrogações sem resposta, já viraram quase que uma norma de época, o gesto de Kleber está na contracorrente. Assume o desfecho que nos fornece a chave de uma trama que nos convida a um retrospecto. Ata o prólogo e a última cena com este retorno literal de um protocolo de vingança que vem confirmar a permanência de uma ordem de relações do passado em pleno centro urbano imerso na ordem da sociedade capitalista de consumo cujas relações de classe já são de outra ordem na lida com a desigualdade. A vingança que se consuma não é um gesto político, muito menos de superação das regras do jogo postas pela tradição. O lance corajoso, bem urdido, traz um senso de justiça e vale como uma vitória da astúcia do oprimido que traz simpatia, mas seu teor vem completar o círculo de reposição do mundo arcaico de Seu Francisco.

Estamos aqui na camada em geral submersa de uma peculiar sobreposição de ritmos na atual conjuntura urbana, onde ainda se verifica a diferença, às vezes radical, entre o movimento acelerado da globalização e a persistência de estratos de tempo locais, compondo um quadro em que o pólo mais espetacular, emblema efetivo de nossa época, é a vida das metrópoles em seu estágio avançado de crescimento (inchaço). Este, raras vezes planejado, exhibe seus efeitos nas variadas formas de convivência problemática entre os cidadãos às voltas com um exasperante cotidiano, notadamente nas capitais dos Estados, dentro de um processo que se insere num campo transnacional de circulação, mas ainda dá lugar para experiências como esta que as personagens de *O som ao redor* radicalizam. No contexto da produção brasileira, o filme desloca a tônica do debate sobre a violência e as mazelas urbanas, em geral associadas à crise da família e focalizando uma juventude “sem pai” cuja condição social vivida nas favelas induz à entrada no crime organizado, como acontece em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2001), entre outros filmes. Kleber devolve a questão da violência ao autoritarismo da tradição patriarcal, de modo que não se trata apenas de culpar a urbanização selvagem porque dissolve a família, mas dar ênfase a outro ângulo do problema: mostrar que ele está na tradição senhorial-familiar dos de cima, que sobrevive, notadamente na relação com o Outro de classe.

No início deste texto, comentei o quanto o cinema de Pernambuco, na sucessão destas gerações recentes, vem compondo um conjunto que apresenta fortes conexões, algo não encontrado com a mesma força em outros focos produtores. O filme de Kleber Mendonça Filho traz uma síntese em que o passado no presente, o paradigma patriarcal e as questões de classe se articulam de modo a animar uma recapitulação do percurso desse cinema no período da chamada retomada, assinalando suas constantes, tal como citei na abertura deste artigo.

*O som ao redor* tem a notável capacidade de gerar um movimento retrospectivo, ou seja, “criar os seus precursores”, para citar uma fórmula de Jorge Luis Borges que sobrepõe, à cronologia, uma ordem de relações em que o diálogo entre as obras expõe de forma mais nítida uma configuração do campo quando surge aquela que, como ponto de convergência, acumulação de motivos e espécie de síntese, consolida uma nova percepção do conjunto. O foco recai naquele aspecto central do filme que destaca, de modo revelador, uma problemática que tem mobilizado cineastas que, guardadas as diferenças de estilo, exploram o motivo temático da permanência do passado no presente, pondo em cena as camadas de tempo que se acumulam na experiência contemporânea, esta mesma que resulta de uma modernização incompleta marcada pelas permanências daquele mundo do “homem cordial” que herdamos do Brasil colônia.

### **Referências Bibliográficas**

Buarque do Holanda, S. (1997). *As raízes do Brasil*. São Paulo: Editora Companhia da Letras.

Dunker, C. (2015). *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo.

### **Reseña curricular:**

Ismail Xavier é Professor Emérito da Escola da Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutorado em Letras na Fac. Filosofia, Letras e Ciências e Humanas da USP (1980), PhD em Cinema Studies na New York University (1982). Entre outros, publicou os seguintes livros: *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (São Paulo, Paz e Terra, 1977; 10ª edição, 2019; tradução p/espanhol, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2008); *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (S. Paulo, Brasiliense 1983; 2ª. Edição, 2007, Cosac Naify); *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997).



**Imagen:** Gabriel Calero