



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Xavier, Ismail

O som ao redor: arqueología de la vertical moderna en la ciudad de Recife
Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 6, núm. 2, 2022, Enero-Julio, pp. 69-82
Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a5>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972090005>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



Alexis
2019

O som ao redor: arqueología de la vertical moderna en la ciudad de Recife¹

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

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.

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

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

Abstract:

1 Traducción al español de Lourdes Paola Ulloa López y Andréa C. Scansani.

Xavier, I. (2022) *O som ao redor*: arqueología de la vertical moderna en la ciudad de Recife

Sumario. 1. Introducción; 1.1 El pasado en el presente; 1.2 La crónica de un barrio; 2. Desarrollo; 2.1. Perros guardianes; 2.2. Guardias nocturnos; 2.3. Guardaespaldas; 3. Conclusiones

Como citar: Xavier, I. (2022) *O som ao redor*: arqueología de la vertical moderna en la ciudad de Recife. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 69-83.

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

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a5](https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a5)



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

Ismail Xavier

Universidad de São Paulo
São Paulo, SP, Brasil
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. Introducción

1.1 *El pasado en el presente*

O som ao redor, de Kleber Mendonça (2012), por los aspectos formales y temáticos, se caracterizan como un punto de convergencia, que permite en retrospectiva una nueva articulación de un conjunto de películas pernambucanas de la "retomada" que, en formas narrativas distintas, Trabajo sobre motivos centrales ahí presentes, como la relación como pasado histórico y presente tradicional rural y modernización urbana, puntos de referencia de las relaciones de clases y de género. En esta leída con una comparación entre el pasado histórico y el presente, hay en una película de Kleber, una arqueología que permite observar las capas de tiempo que se acumulan en el tejido social de una ciudad grande; evidenciando y sobre-evidenciando la sobrevivencia de relaciones de poder y formas de socialidades que otros audiovisuales. Colocan el foco en personajes que se mueven de una ciudad grande hacia una del interior, encontrando un orden social y de relaciones de familia que los desafían; marcando una diferencia de referencias en la conducción de la vida. Esta diferencia vale como una confrontación entre distintos momentos históricos atados por un conjunto de motivos narrativo-dramáticos que inciden sobre la forma de componer la trama de la película.

Este va y viene, ciudad-campo, puede ser el fruto de un incidente como en el caso de la incursión de una adolescente de clase media urbano en el mundo de otra clase (en un paso de lo urbano a lo rural) que hace de la travesía por un territorio social desconocido se encuentre con un romance en formación, como ocurre en *Eles voltam*, de Marcelo Lordello (2011). En *Boa sorte meu amor*, de Daniel Aragão (2013), seguimos un rol de la figura masculina que, buscando a su amada en función de su misteriosa ausencia, viaja de Recife para el interior y se adentra en la región donde viven los padres de ella. Para entonces vio frustrada sus averiguaciones en un terreno marcado por la violencia de una tradición patriarcal tal como la vive una familia socialmente tímida, lo que para un joven urbano, el mismo heredero de La Casa Grande, es un retorno a los lugares de una tradición moralista en su versión resentida, viniendo de esos que están fuera de la esfera del poder. Hay casos de un movimiento opuesto en el que el camino de una joven de provincia es marcado por la complementariedad entre dos violencias -la vivida en el interior (exploración sexual en la esfera doméstica) y la vivida en la ciudad grande en que, migrante vulnerable, ella se convierte en mercancía, como en *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas. En *Baixo das bestas* (2006, de Cláudio Assis, el protagonista, que es presentadora de un noticiero de una gran red de televisión, en la gran ciudad recibe la noticia de la muerte de su padre. Él vuelve a su ciudad natal y enfrenta la presión familiar para que asuma la tarea que le conviene según la ley de la tradición: la venganza de su padre asesinado. *Baile Persumado*, de Paulo Caldas & Lirio Ferreira, cuyo impacto en 1996 marcó el inicio de esta serie de películas. Este es un ejemplo de esta comparativa pasado-presente tal como trabajó en el plano de su propio estilo, al tratar la experiencia de un *cangaço* en una llave que incorpora a un espíritu *Mangue Beat*, incluyendo una banda sonora con una presencia de Chico Science, músico que lideró este movimiento que hizo un cruce entre el *maracataú*, ritmo tradicional de la región de Pernambuco, en el nordeste de Brasil, y la música *pop* internacional.

La película, en su dimensión historiográfica, hace un homenaje al cineasta pionero Benjamin Abrahão, inmigrante que realizó la hazaña de filmar *O Cangaceiro de Limpão* y su banda en los años 1930. *Baile perfumado* exhibe partes del archivo de Abrahão que trae las preciosas imágenes documentadas de los *cangaceiros*, alternándolas con el progreso de su trama ficcional marcada por un rasgo *pop* que activa una iconografía de sonoridades modernas. Este hallazgo del cinegrafista con una tradición popular desde el interior nos sorprende cuando vemos *Limpão*, Maria Bonita y los “cabras” -como eran llamados los seguidores del líder *cangaço*- bailar. Son escenas que evidencian el acceso de los *cangaceiros* a un circuito amplio de mercancías que incluía perfumes y bebidas importadas. Somos testigos de un “baile perfumado” que evidencia un mundo aislado, pero también un amplio abanico de conexiones que tiene su momento decisivo en este contrato con el cine. Fue un momento de consagración amplia que la película de Abrahão les propició y, en la contracorriente, movilizó una fuerte presión del Gobierno Central de la República sobre la policía local por la captura y muerte de los *cangaceiros*.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, *O sem ao redor* asume una posición estratégica en este proceso, al trabajar este motivo reiteradamente en el cine reciente de Pernambucano.

Una de sus fuertes es justamente generar un movimiento retrospectivo innovador en esta conexión entre ciudad y campo, pasado y presente. Vale destacar la consistencia de su opción formal y del modo como determinados motivos recurrentes encuentran en él su expresión más aguda. En la película, se consideró el trato con la arqueología de los espacios de la modernidad como una acumulación de tiempos históricos que se yuxtaponen, conviviendo de forma singular en plena gran ciudad. En el film, el paradigma patriarcal y las cuestiones de clases no se articulan como una relación entre lo urbano, como ícono de lo moderno; y lo rural, como el lugar de lo arcaico, ya que es en el corazón mismo de la gran ciudad donde se acentúa, en un punto avanzado de la verticalización y de la sociedad acomodada, la presencia hoy de formas de poder y de relaciones de clase supuestamente arcaicas. La experiencia contemporánea recoge allí los datos de una modernización truncada.

1.2 La crónica de un barrio

Kleber conduce de forma notable la puesta en escena de la vida de un barrio de clase alta de Recife, para caracterizar esta permanencia del pasado. Es decir, la vigencia de tradiciones patriarcales en la vida de un barrio de lujo en la costa de Recife. La película está compuesta por un panel de personajes y situaciones que se suceden como parte de la cotidianidad que, en el progreso sin prisa de la crónica, con mucha nitidez, tipifica muy claramente el territorio escrutado por una notable puesta en escena hecha de deslices, intercambios de miradas y silencios que introducen lo insólito en la cotidianidad.

Antes de profundizar en este mosaico y sus pequeñas tramas, la película trae en su apertura -en los créditos- un montaje de fotos de archivo que presenta una serie de imágenes que evocan la historia de la zona rural de Pernambuco, con imágenes de Casa Grande y de Senzala, retratos de vida común y de festejos. En este sentido, hay una cronología en este panel de fotos, y en este se reflejan movimientos

en dirección a momentos de confrontaciones más recientes, destacando las imágenes referentes a las luchas de las ligas campesinas de los años 1962-63.

Compuesto este marco histórico-temático, profundizamos en lo contemporáneo: Una escena de una mañana soleada en un condominio. Seguimos a una niña de patines por el garaje del predio y llegamos al área de ocio que estaba bien animada, con niños jugando pelota en la piscina. Ese momento con un sabor muy definido a feriado contrasta con un fuerte ruido de una máquina vibradora en las manos de un operario que trabaja en el espacio contiguo al área social de los moradores y tensionada por una presencia que compone una disonancia. Este fuerte ruido solo se disuelve cuando los planos de transición (un asfalto con una declaración de amor para ser leída desde el balcón de un apartamento, la vista de las tierras de la región, enamorados que se besan en un espacio amurallado por edificios) nos llevan a imágenes de una ocurrencia fortuita del día a día: un carro se aleja de la cámara a baja velocidad y se dirige para la esquina que está en un punto de fuga; al salir, se encuentra con otro que cruza la calle y que también parece ir a paso pausado y, de manera inusual, los dos autos chocan. ¿Qué causó el accidente? ¿Una siesta? ¿Un exceso de confianza en el aparente estupor que nos rodea? Este choque, mal consumado, pronto es suprimido por el corte seco que trae el mismo plano de esta calle de noche y la inscripción "Primera parte: perros guardianes".

Es así anunciado el primero de tres actos de esta "comedia dramática" habitada por la fórmula "todo en paz, pero hay algo que, de repente, puede ver en el centro de la cena". Sin embargo, si lo hace, no será del todo visible, pues no será necesario. Esta primera oferta minimalista de choque inesperado puede ser observada como una célula discreta de un tejido complejo que irá mucho más allá de sus formas de contaminación de lo trivial cotidiano por lo insólito.

2. Desarrollo

2.1. Perros guardianes

La indicación de un letrero es seguida literalmente, porque viene de inmediato un episodio que introduce una figura de Bia y su familia de clase media en ascenso, pero parece estar todavía por consolidar su estatus social y económico, por tanto menos que la mayoría de sus vecinos. En esta cena, la encontraremos desvelada y exasperada por los ladridos del perro en el patio del vecino; una versión literal del sonido alrededor que da oportunidad a la comedia alimentada por sus curiosas astucia en la lucha por el silencio. Esta incluye tirar una píldora de somnífero por la ventana para que el perro se la tome, lo cual funciona. Comienza la crónica familiar cuyos episodios componen una subtrama que puntúa una progresión de la narrativa central que incluye a João, su abuelo Francisco, dueño de un antiguo ingenio azucarero, y su familia. La presencia peculiar de Bia a lo largo de la película da la nota de humor en espacios inusitados, marcando un contrapunto de ligereza, y que lo más dramático ganara protagonismo en la crónica del barrio. Personaje de destaque, ella tiene sus acciones *solo*, como una masturbación con el sexo apoyado en la máquina de lavar la ropa que vibra con el motor ligado, o su esquema de disfraz cuando fuma marihuana exhalando el

humo en el tubo de una aspiradora para evitar que el olor se propague. Y tiene varios momentos de la vida doméstica, con su esposo (este siempre en segundo plano) y la pareja de hijos. Los niños y la empleada forman con ella una parcería en momentos del día a día, no excluyen las visitas de un repartidor de gas -y discretamente, de marihuana- y de un profesor de chino que dicta clases particulares para los niños, como una medida de “actualización” para el futuro, un anhelo que lucha en la vida cotidiana con un estado de ánimo inestable que solicita zonas de escape. Una variedad de situaciones jocosas no excluyen momentos en que su comportamiento entra en sintonía con los dos vecinos más ricos, que en su trato con las criadas expresaban en voz alta su descontento ante cualquier desliz.

Del episodio nocturno de Bia con un perro guardián saltamos para la cena de João en su apartamento, donde dormía con su enamorada Sofía; todavía se acostaban en el sofá de la sala. Ellos corren para el cuarto cuando oyen a la empleada doméstica que llega, pero esta todavía los ve pasar, sonriendo con aire maternal de quien es parte de la familia hace mucho tiempo; en este ambiente es natural la presencia de los hijos de ella, adultos que vienen a hacer un trabajo u otro, y están las nietas que se sientan en el sofá a ver televisión.

Cómplice de su joven jefe, ella conoce las reglas, sabe toda la historia, como vemos en la conversación entre João y Sofía a la hora del café. Esta es la primera observación sobre la relación entre el cuarto de la empleada, el área de servicio y la sala de visita, algo que veremos que se repite en las escenas domésticas de la familia en todas sus propiedades, estar en este apartamento de João, no de su abuelo Francisco ni de su tío.

El abuelo es propietario de muchos apartamentos y de casas remanentes de un barrio que aún no han sido vendidas por los contratistas que los derribarán para seguir con la marcha inexorable de la verticalización. João es corredor de su abuelo en las negociaciones de las propiedades. Pero luego veremos que Sofía había heredado una casa en esta cuadra, donde ella vivió por poco tiempo en el pasado; la casa fue vendida hace algunos años. Ahora está de paso y João, que sabe que la antigua casa de Sofía está nuevamente a la venta para construir en su lugar una nueva torre, la lleva para una última visita. Ella comenta las mudanzas de un barrio que avanza en su cara burguesa *nouveau riche*, con una fuerte presencia de Seu Francisco, el Señor del Ingenio ya instalado en la ciudad y con esporádicos retornos a sus tierras, en temporadas de descanso.

En la charla matinal con la empleada, estamos siendo informados de las coordenadas familiares y las reglas del clan en este territorio, hasta el momento en que la conversación cambia de tono cuando se trata que le robaron el tocador de CDs al carro de Sofía. En este momento, João habla de su primo Dinho que tiene sus perversidades de muchacho rico, hijo de familia poderosa; él sospecha que pudo ser su primo quien realizó el robo del aparato. Esto se confirma cuando João conversa con los guardias de carros que están en la calle durante el día, pero que están atentos a los comentarios que circulan. João va al departamento de su primo, y lo presiona para que devuelva lo robado. Este incidente que marca la presentación de João y su mundo es uno de los pequeños episodios que

exponen el contenido de las relaciones entre propietarios y prestadores de servicios informales que definen los puntos extremos de una estratificación social observada en el territorio.

En la sucesión de imágenes del barrio, hay un momento en que la cámara hace tomas de una de las torres para seguir a João en su trabajo de corredor, trayéndonos la visión de la masa vertical y de su catastrófico efecto urbanístico, agregado a la vista de una favela en las cercanías. Hay una variedad de inmuebles que incluyen habitaciones todavía menos imponentes que muestran las marcadas diferencias de clases y de poder de consumo que definen los términos de la convivencia de un barrio.

João y sus movimientos funcionan como un medidor en este mapeo y en la presentación de los personajes que componen su familia y de otras figuras que dibujan el perfil de quienes circulan en los barrios, inclusive de los interesados en comprar inmuebles. Como parte de los episodios curiosos, en la conversación con una cliente a quien él le mostró un apartamento, él incluyó una referencia de que allí se suicidó la persona que habitaba antes esa propiedad. A lo que la cliente responde con una pregunta, si este suceso no debería generar un descuento en el precio del inmueble, en medio del rápido cambio de interés luego de que fingió estar consternada por lo que había sucedido.

Centrándonos en el tema de la inseguridad, la tónica es la privatización, en los edificios y en el espacio público, y el tono de las relaciones se vuelve más tenso y lleno de reticencias a medida que avanza el panel. Es el momento en que entran en escena Clodoaldo y sus dos amigos, que llegan para formar un equipo de guardias nocturnos. Antes de todo, precisa ofrecer protección a los vecinos del sector. Esta nueva presencia marca un punto de inflexión en la tonalidad de *mise-en-scène*.

João visita a su tío y comenta sobre las acciones más recientes de su primo Dinho, pero luego la conversación sigue por otros caminos. Ellos son interrumpidos por la llegada de Clodoaldo que toca el timbre y es recibido por los dos en la parte frontal de la casa, junto a la pequeña cerca que separa a la propiedad de la calle. Este es un lugar que está destinado a las personas que ofertan sus servicios de seguridad. Clodoaldo tiene una buena labia y conduce bien la conversación con los propietarios, siendo a veces digresivo, siempre con una mezcla de simpatía y de ironía en sus respuestas. Después de las indagaciones y reticencias, el padre de João acepta la propuesta del pago mensual. Cuando un guardia de seguridad se aleja, padre e hijo se miran y sus gestos mantienen una interrogación que refuerza la sensación de que no todo es tan simple, pero que pronto se disuelve y la vida continúa.

En la conversación los dueños de la casa mencionaron enfáticamente a Seu Francisco y su influencia en el barrio, hecho que confirmó Clodoaldo y, con una sonrisa, dijo que ya conocía bien las reglas del juego local. La visita al abuelo de João tiene lugar luego, con los guardias de seguridad entrando por el área de servicio de la casa donde él vive y mantienen una conversación en la cocina, todos de pie. Hay un reconocimiento mutuo del lenguaje de otros lugares, y la visita responde bien a los desafíos del dueño de casa. Esto deja claro quién manda en el barrio y es enfático en el orden para que “no se metan con Dinho, él es problema mío”. Pero, para el final de la conversación, él provoca a dos amigos de Clodoaldo con un comentario sobre su condición de tuerto como eventual problema

para ejercer la función que asumirá. Sin embargo, la respuesta de Lampaião, en un embate con réplica se triplica la subordinación.

Seu Francisco sonrío y dice “me gustó esta cabra” sellando el código común que los aproxima en la posición de clase. En suma, una conversación que se llevó con sonrisas se puso tensa. Los guardias superaron la prueba y se van con la bendición del patrón de la localidad,

Francisco no demora en llamar a su nieto, João, que estaba en su trabajo de corredor. La cámara permanece en un enfoque y solo se escucha una parte del diálogo. João comenta algo de su trabajo, pero el tono de la conversación es de asuntos familiares, habiendo la promesa del nieto de visitar el ingenio.

2.2. Guardias nocturnos

La primera cena del segundo acto sucede en la casa de Bia, con la familia en la mesa y se lleva a cabo una conversación que tiene, temas ligados a la gestión de la educación de los hijos. Sale el comentario sobre Clodoaldo y su forma de llegar en un momento cuando se han registrados más hurtos en el barrio, como si estuviera detrás de esos acontecimientos para preparar su oferta de seguridad a los moradores. En fin, todo alrededor es conspiración.

Ya estamos en un nuevo estado de ánimo en el transcurso de la trama. Después de que las primeras escenas que involucran al equipo de Clodoaldo cambiaron la cara de los implicados, pues cada nuevo episodio pasa a tensionar las relaciones. Esta es una opción de estilo que va a ganar mayor énfasis en el final que intensifica la presencia del tiempo perdido en las conversaciones y en los planos de transiciones como sus espacios vacíos. Un dispositivo que viene junto con una notable modulación de silencios y de un “sonido alrededor” que tonifica en la presencia “*del plano a más*” en que la cámara insiste en focalizar la cena en un momento en que ella parece estar terminada. La película va generando así un clima de “extraño familiar” y tensión hasta que al final sale a la superficie una de las tramas subyacentes que, al emerger, se resuelve en una dirección inesperada.

La trama pausada y las supuestas digresiones que dan paso a la crónica de barrio componen una imagen de un territorio que, sin prescindir de los cambios de humor, basa su arqueología en la tensión entre las clases que, en el presente, reproducen formas de mando señorial que marcan su permanencia a lo largo de la película, a partir de la evocación que aportan las fotos del inicio.

Un creciente malestar se insinúa, tanto por las pujas en el espacio público, como por los juegos de envidia que atemperan el consumismo, desde la cena en que Bia es víctima de agresión intempestiva de su hermana cuando ella se da cuenta de que esta hizo la compra de un televisor de 24 pulgadas, en cuanto ella, la hermana, solo consiguió comprar uno más modesto. Pequeños conflictos como este componen la comedia que permite ver la reacción histérica por el resentimiento; también se puede ver de un ataque arbitrario cuando los guardias en plena luz del día interpelan a un caminante de la calzada como si fuera un delito caminar por ahí. Cuando esta persona expone sus razones se comunican por

Los intercomunicadores para confirmar la versión brindada por el peatón. Un aparato sin sentido y ridículo que alimenta una constante sensación de amenaza, una fuente de ingresos para esta pequeña industria del miedo. Los que prestan servicio para los vecinos de la calle necesitan reforzar acciones que revelen cuánto la violencia endémica de la ciudad está allí en la esquina, a cualquier hora y, dada la creciente ausencia del Estado en el territorio, debe ser controlada por los ricos en un afán de autodefensa que se muestra una versión menos explícita, pero de naturaleza semejante a lo que hoy se define como “cultura de condominio”, según Cristian Dunker (2015). Este autor desarrolla en su libro *Malestar, Sufrimiento y Síntoma: una psicopatología de Brasil entre los muros*, hace un análisis de los amplios terrenos cercados en que casas de familias burguesas se enfilan para crear un área donde se prioriza la seguridad, con guardias en la entrada del área cercada como es común, hace mucho tiempo, en edificios para los más ricos.

En el predio donde reside, João participa de una reunión de condominio que exhibe los resentimientos y la arrogancia en los comentarios cuando el tema es el posible despido del portero que se queda en la recepción por la noche. Un vecino exhibe con orgullo las imágenes que su hijo, un niño, captó de dicho portero cuando dormía en la recepción; y otra vecina reclama indignada el hecho de que su revista *Veja* haya sido entregada sin el plástico. João trae argumentos en contra de la dispensación, pero no recibe apoyo; en el momento de la decisión suena el celular, contesta y se va sin participar de la votación. No era importante. Lo principal era ir con Sofía, confirmando su actitud de no involucrarse hasta el final con el tema social que allí se plantea, a pesar de su simpatía por el portero.

Con el tema de la seguridad en la agenda, este se expone en *O som ao redor* como una problemática de fondo que tiene que ser expuesto por el cineasta que, guardando las diferencias de estilo, exploran ciertos motivos dramáticos, yuxtapuestoniendo las capas de tiempo que se acumulan en la experiencia contemporánea de la modernización incompleta. Un proceso marcado por las experiencias de un mundo “hombre cordial”, poderoso Señor de Casa Grande de las Haciendas de caña de azúcar y de los ingenios de caña. Su marca era gentileza y un afecto con los “suyos”, todo lo opuesto a lo autoritario y a lo violento que podría ser con los “otros”, en este último caso “cordial” en el sentido de “hacer con el corazón”, sino en clave de hostilidad que es lo contrario de la cordialidad en el sentido común, para recordar aquí la formulación del historiador Sergio Buarque de Holanda en su libro *As raízes do Brasil* (1997). Es un mundo que detiene la transformación de la ciudadanía, mezclando lo público y lo privado, reemplazando la hegemonía de clase y las tradiciones patriarcales de mando en la vida de la ciudad.

Dentro de esta privatización de los embates, Clodoaldo ofrece un ejemplo de táctica más ofensiva, que proviene de la subalternabilidad que usa la confrontación más directa que, no obstante, incorporan una franja de ambigüedad. Él no solo asume su punto de vista y de escucha en la calle, en su estilo costumbrista y el discurso de los “que se supone que saben”. En un momento, Clodoaldo va a desafiar a Dinho, el primo de João. Lo hace con una llamada anónima realizada desde un teléfono público en la calle en la que, de manera ofensiva, lo descalifica por sus movidas cleptómanas y lo amenaza enfáticamente. Solo podría ser él el autor de esta acción tan osada y, en respuesta, el niño

rico no demora en caminar hasta el abrigo de sus guardias nocturnos en la calle. Viene a demostrar que sabe muy bien quién lo llamó y a devolver la amenaza apoyándose en su poder sustituto, con el respaldo de su familia. Su discurso, sin embargo, no va más allá de una precaria muestra de orgullo y prejuicio de clase que no hace más que evidenciar su inseguridad y precariedad.

1.3. Guardaespaldas

Una ida al ingenio es ocasión para un descanso en la hamaca del porche, un almuerzo tranquilo en que un abuelo no resiste preguntar cuándo será el casamiento para testear el terror de este enamorado. João no duda y decirle “vamos con calma”. No es para tanto este caso que, como veremos, luego tendrá fin. Habrá un momento en que la enamorada se va a encerrar una temporada en su barrio; ahora, hay signos claros de acciones de él hacia ella. Pero tarde, en la secuencia del final del audiovisual, en una gran fiesta de aniversario de una de las nietas de Seu Francisco, João dirá medio sin gracia a su primo Dinho que todo acabó entre él y Sofia, pues “ella tenía otra historia”.

La visita al ingenio se hace con relajación y como una visita guiada por las ruinas de alrededor, ya sea en un almacén con restos de viejos equipos fuera de uso, o a través de las ruinas de un cine local que tenía una fachada imponente y ahora se reduce a un andar de jóvenes, puntuado por una banda sonora de cine de género, como si de las ruinas saliera el sonido de una película de terror. En la cena, Sofia juega con asustar a João en las ruinas del cine. Esta alusión jocosa hace rima con el plano siguiente que nos muestra a los dos jóvenes y Seu Francisco, tomar un baño bajo la caída de una fuerte cascada, escena que al final destaca a João recibiendo el chorro de agua teñido de rojo, efecto abierto de par en par que coquetea con el género y culmina con la invasión de lo insólito en el fluir natural ya presente en pasajes anteriores. El estado de ánimo para la siguiente secuencia está establecido.

De la imagen de João en la cascada tomando un “baño de sangre” con la boca abierta y su mirada dirigida a la cámara, saltamos para el departamento en Recife donde lo vemos en la cama, acostado al lado de Sofia. Ella duerme y él, con un aire de recién despierto y de pensativo. Un movimiento que sugiere una pregunta del espectador ansioso por explicaciones: ¿la escena de la cascada habría sido un sueño? No demora, y vemos a una niña, hija de la cocinera, recostada en la puerta abierta mirándolo sonriendo, alterando la atmosfera de la escena antes de que nuestras especulaciones sobre la cascada ganen espacio.

Esta forma de disolver un impulso de ansiedad interpretativa tendrá más adelante una versión más elaborada en la cual la sensación de amenaza ganarán mayor espesor. Retornamos a la casa de Bia en una nueva escena nocturna, esta vez para acompañar a la relación entre su hija Fernanda que mientras duerme ve imágenes y ruidos que sugieren una invasión de las casas del barrio. Ella se despierta y observa un movimiento por la ventana del cuarto. Este pasaje alude a lo que podría ser una acción colectiva de los moradores de una favela cercana. En cada plano, ellos se tornan más numerosos en la ocupación de los terrenos contiguos. Un montaje alternativo entre Fernanda y la escena circundante sugiere, de inicio, una pesadilla seguida del despertador como una experiencia

nocturna de una niña insegura que, ante el ruido cada vez más fuerte, va a la habitación de sus padres y encuentra la cama vacía. Cuando ella vuelve a su cuarto, un movimiento de cámara mantiene el foco en la cama vacía, preparando un corte seco para una nueva imagen de ella ya dormida. ¿Todo es un sueño? Es lo que parece, pero lo extraño del montaje es un tono fortuito de la observación que renueva un estilo que marcó un régimen nocturno de las imágenes y sonidos calibrados para mantener viva una sensación de amenaza, una inquietud en el aire asociada de los personajes.

En estos pasajes en que se genera este extrañamiento logrado por los recursos de “atracciones” insertadas con fórceps por el montaje, no tenemos un efecto dramático ya que queda ambiguo el estatuto de este tipo de evento-atracción, que termina por disolverse, sin dejar rastro. Las corrientes anteriores en esta dirección fueron muy breves, pero tuvieron su papel, de hacer deslizar lo que antes tenía un tono de crónica de lo cotidiano y de fuga del tiempo para este clima más insólito. Por ejemplo, había un pasaje muy rápido de un niño por el corredor de una casa de un barrio exactamente cuando Clodoaldo, suponiéndola vacía y con la llave en la mano, está ahí manteniendo relaciones sexuales con la criada de Seu Francisco en una habitación. Más adelante, ¿otro niño –o él mismo?– fue visto por la insomne Bia a la distancia, subiendo en el tejado del vecino en plena noche, en cuanto oyeron un ruido en *off* vibrante, desagradable. Por dos veces, un plano rápido y la distancia no permiten identificar la figura, pero había todavía otra escena nocturna en que un niño fue sorprendido en a calle encima de un árbol por los dos guardias nocturnos del equipo de Clodoaldo. Al ser negro y pobre, se convirtió en víctima de las agresiones arbitrarias, recibió un puñetazo en la cara para que entienda que “no debería volver aquí”.

La oferta efectiva que la trama hace es un “punto de virada” en el tercer acto y la llegada del Hermano de Clodoaldo que, en la escena anterior, había anunciado que venía de Paraná y les había dicho a sus amigos que los dos tenían un asunto que atender.

Al llegar, el hermano se bajó de la moto en que viajó y viste un chaleco de los guardias nocturnos. Su hermano le presenta a sus amigos. La escena de esta llegada se pasa durante el día. Al ser rápido y visto de lejos, no escuchamos el diálogo, aunque el comienzo del mismo estuvo acompañado por la curiosa repetición del ruido en *off* que se escuchaba anteriormente en la escena nocturna de Bia observando las casas vecinas desde su balcón.

Luego saltamos para la noche de la gran fiesta de aniversario de una de las nietas de Seu Francisco, secuencia que permite que converjan dos diferentes focos de interés trabajados a lo largo de la película. Hay un núcleo que se organiza en torno a la familia del patriarca que, una vez reunidos en una de las casas de sus dos hijos, compone un autorretrato en los variados diálogos que tratan diferentes generaciones y sus formas de socializar. Un clima ameno de fiesta no excluye ironías a un estilo de vida e de formación de jóvenes, ahora resalta su contacto con la ficción segregada por la televisión. Bia y su familia no hacen parte de este círculo, pero su presencia em esta secuencia final viene a coronar su condición de figura de contrapunto que, en el paralelismo de las tramas,

ella conduce un polo de comedia. Un contrapunto estratégico cuando las tensiones en el mundo de Seu Francisco llegan a su punto máximo. Antes de cuidar del círculo social en el ambiente de la fiesta, una escena la había mostrado comprando una caja de petardos de alto calibre para divertirse con sus hijos.

En esta noche, el abuelo de la cumpleañera tiene prisa en resolver una cuestión, e interrumpe su presencia en la fiesta para atender a Clodoaldo que fuera hasta ahí atendiendo a su llamado. El encuentro se da junto a la cerca de entrada, en el límite de la calle, como en la primera conversación de João y su tío con los guardias nocturnos. La presencia del Hermano de Clodoaldo trae un toque especial a la escena por la tensión permanente en su semblante desde que es presentado a Seu Francisco. Ya hemos observado uno o dos tropiezos en las relaciones familiares o entre las clases que integran el panel del barrio donde no faltaron las figuras del resentimiento. El Hermano de Clodoaldo en este momento es que recoge esa carga, y su presencia vale como promesa de algo de más gravedad. Seu Francisco de entrada le reclama por no haber sido atendido cuando llamó varias veces a Clodoaldo, dejándole recados. Sin demora, aclara que necesita tener una conversación con ellos, definiendo el encuentro para verse en un rato en su apartamento. Se despiden y volvemos a la fiesta.

Al momento del encuentro, los guardias nocturnos vuelven a entrar por el área de servicio, pero esta vez la conversación se da en la sala donde el anfitrión los invita a sentarse. Al explicar los motivos de este llamado, el señor del ingenio se refiere a episodios violentos ocurridos en el área de sus propiedades en el campo, y destaca el asesinato de su ex capataz. Esto indica una posible amenaza a él, dado que este crimen es parte de un engranaje de venganzas. Está explicado el motivo por el cual los convocó: querer que se encarguen de su seguridad personal. Clodoaldo parece entender que la idea de invitarlos era substituir al capataz muerto, lo que genera una reacción impaciente del patriarca que supone que sus interlocutores no están entendiendo la situación y, para su irritación, no se colocan en su debido lugar de meros guardaespaldas.

Llevando la conversación por un nuevo rumbo, el hermano revela que ellos dos estuvieron con el capataz en el día en que murió. Clodoaldo respira profundo. La tensión aumenta, pues se anuncia el momento en que veremos que se definirá el sentido del intercambio de miradas, informaciones directas y reticencias. En verdad, es Seu Francisco quien precisa entender mejor lo que pasa, y los hermanos le recuerdan una fecha de inicios de año que no dice nada para el patriarca, pero dice mucho para ellos. En esta fecha, fueron muertos su padre y tío por órdenes del señor del ingenio, "por causa de una cerca". Ellos eran unos niños, pero recuerdan muy bien. Conociendo las reglas del juego, Seu Francisco se levanta cuando los dos se aproximan presurosamente para cobrar la deuda. Corte seco, y saltamos para la casa de Bia que está preparando sus petardos para una espectacular explosión en serie, fuerte y suficiente para iluminar el ambiente y, dado lo importante, para perturbar al perro del vecino, que ladra mientras los niños tapan sus oídos y se inclinan como quien necesita protección frente al espectáculo que ellos mismos promueven. Al detonar los petardos, el espectador del final escucha un estallido fuerte, señal de que Clodoaldo y su hermano pagaron la cuenta en el salón de Seu Francisco. El plan de venganza se cumple.

2. Conclusión

Habiéndose instituido en su territorio, en la zona elegante de la gran ciudad, las formas de poder y relación de clases sociales arcaicas, Seu Francisco encarnó la presencia del pasado y el presente. Hizo la colección contemporánea de todas las capas de la historia que encuentran allí en el barrio de Boa Virgen, una superposición de los tiempos confirmada por el desenlace de la trama. Al mismo tiempo, se revela, en esta última confrontación, un modo narrativo de tela de larga duración muy presente en el cine brasileño contemporáneo. Dicho modo fue tejido sin prisa a lo largo del film y bien se puede ajustar algo intrigante se esboza en los modales y el fraseo de Clodoaldo, algo que solo encontraba su contrapartida en la inminencia del desenlace, cuando el aire, por decirlo así, serio de su hermano anunciaba un nuevo giro en la trama.

Lo esencial es que el fluir del tiempo de fine la cadencia del curso marcado por premoniciones y momentos extraños que anuncian una revelación pospuesta. En un momento en que los finales abiertos, con interrogaciones sin respuesta, ya cambian casi que una norma de época, un gesto de Kleber está en la contracorriente. Asume un resultado que nos da la llave de una trama que nos invita a una retrospectiva. Hasta un prólogo y la última cena con este regreso literal de un protocolo de venganza que viene a confirmar la permanencia de una orden de relaciones del pasado en pleno centro urbano inmerso en el orden de la sociedad capitalista de consumo cuyas relaciones de clase ya son de otro orden en el trato con la desigualdad. La venganza que se consume no es un gesto político, mucho menos la superación de reglas del juego impuesto por la traición. Lo caro, bien urdido, permite una sensación de justicia y vale como una victoria de la astucia del oprimido que puede ser bien vista, pero su teoría completa un círculo de reposición del mundo arcaico de Seu Francisco.

Estamos aquí en la capa en general de una peculiar sobreimposición de ritmos en la actual coyuntura urbana, que todavía se verifica a diferencia, a veces radical, entre el movimiento acelerado de la globalización e la persistencia de estratos de tiempo local, compone un cuadro en que un polo más peculiar, emblema efectivo de nuestra época, es la vida de las metrópolis en su estado avanzado de crecimiento (hinchazón), Este, rara vez planeado, exhibe sus efectos en las variadas formas de convivencia problemática entre los ciudadanos que luchan con un exasperante cotidiano, notablemente más capitalista de los Estados, dentro de un proceso que es parte de un campo transnacional de circulación, pero también desde el lugar para las experiencias como esta que los personajes de *O som ao redor* radicalizan. En el contexto de la producción brasileña, la película descoloca la tónica de un debate sobre la violencia y los males urbanos, en general asociadas a la crisis familiar y centrándose en un joven "sin padre" cuya condición social vivida en las favelas conduce a su ingreso al crimen organizado, como en *Cidade de Deus* (2001) de Fernando Mirelles, entre otras películas. Kleber devuelve el tema de la violencia al autoritarismo de la tradición patriarcal, de modo que no se trata apenas de culpar a la urbanización salvaje porque disuelve a la familia, pero dar énfasis a otro ángulo del problema: mostrar que él está en la tradición señorial-familiar desde arriba, que sobrevive, notablemente en la relación con la clase Otro.

En el inicio de este texto, comenté lo mucho que el cine de Pernambuco, en la sucesión de estas generaciones recientes, vienen componiendo un conjunto que presenta fuertes conexiones, algo no encontrado con la misma fuerza en otros focos productores. Un filme de Kleber Mendonça Filho hizo una síntesis en la que el pasado en el presente, el paradigma patriarcal y las temáticas de clase se articulan a modo de animar una recapitulación del curso de este cine en el periodo de la llamada reanudación, señalando sus constantes, como mencione al comienzo en este artículo.

O som ao redor tiene la notable capacidad de generar un movimiento retrospectivo, o sea “crea tus precursores”, para citar a Jorge Luis Borges, que sobrepone, la cronología, un orden de relaciones en que el diálogo entre las obras expone de forma más nítida una configuración del campo cuando surge aquella que, como punto de convergencia, acumulación de motivos y especies de síntesis, consolida una nueva percepción de conjuntos. El foco recae en aquel aspecto central de la película que destaca, de modo revelador, una problemática que ha movilizó a cineastas que, a pesar de las diferencias de estilo, exploran el motivo temático de la permanencia del pasado en el presente, poniendo en juego las capas de tiempo que se acumulan en la experiencia contemporánea, el mismo que resulta de una modernización incompleta marcada por la permanencia de ese mundo del “hombre cordial” que heredamos del Brasil colonial.

Referencias 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:

Profesor emérito de la Escuela de Comunicación y Arte de la Universidad de São Paulo. Doctor en Letras en la Facultad de Filosofía, Letras y Vivencias Humanas de la UPS (1980), PhD. Por la Escuela de Cine de New York University (1982), En otros aspectos, ha publicado los siguientes libros: *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