



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ-UFPI
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS CURSO:
LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

ALAN KERVEM MOURA COSTA

“O SOM AO REDOR”: PRESENTIFICAÇÃO E PROCESSO CRIATIVO EM RECIFE.

PICOS - PI
2025

ALAN KERVEM MOURA COSTA

“O SOM AO REDOR”: PRESENTIFICAÇÃO E PROCESSO CRIATIVO
EM RECIFE.

Texto apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em
História, da Universidade Federal do
Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de
Barros, como requisito para obtenção de título
de licenciado em História.

Orientadora: Prof. Dra. Bárbara Rocha do
Nascimento

BANCA EXAMINADORA

Prof. Ma. Bárbara Bruma Rocha do Nascimento
(Presidente)

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco
(Examinador Externo)

Prof. Me. Júlio Eduardo Soares de Sá Alvarenga
(Examinador Interno)

PICOS - PI
2025

FICHA CATALOGRÁFICA
Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí
Biblioteca José Albano de Macêdo

C837s

Costa, Alan Kervem Moura.

“O som ao redor”: presentificação e processo criativo em Recife / Alan Kervem Moura Costa – 2025.

72 f.

1 Arquivo em PDF.

Indexado no catálogo *online* da biblioteca José Albano de Macêdo, CSHNB. Aberto a pesquisadores, com restrições da Biblioteca.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Piauí, Curso de Licenciatura em História, Picos, 2025.

“Orientadora: Prof. Dra. Bárbara Rocha do Nascimento”.

1. História – cinema. 2. Presentificação em Recife. 3. Cinema pernambucano.
I. Costa, Alan Kervem Moura. II. Nascimento, Bárbara Rocha do. III. Título.

CDD 778.50981

Elaborada por Maria Letícia Cristina Alcântara Gomes
Bibliotecária CRB nº 03/1835



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
Campus Senador Helvidio Nunes de Barros
Coordenação do Curso de Licenciatura em História
Rua Cícero Duarte N° 905. Bairro Junco CEP 64600-000 – Picos-Piauí
Fone: (89) 3422-4200 e-mail: coordhistoriacshnb@ufpi.edu.br

ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA

Aos vinte e cinco dias do mês de junho de 2025, às 10 horas, no Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, da Universidade Federal do Piauí, por meio da plataforma digital Google Meet, reuniu-se a Banca Examinadora designada para avaliar a Defesa de Monografia de **ALAN KERVEM MOURA COSTA**, sob o título: **“O SOM AO REDOR”: PRESENTIFICAÇÃO E PROCESSO CRIATIVO EM RECIFE.**

A banca foi constituída pelos professores:

Orientadora: Profa. Dra. Bárbara Bruma Rocha do Nascimento
Examinador Interno: Prof. Me. Julio Eduardo Soares de Sá Alvarenga
Examinadora Externa: Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Deliberou pela **aprovação** da candidata, tendo em vista que todas as questões foram respondidas e as sugestões serão acatadas, atribuindo-lhe uma média aritmética de **10,0**

Picos (PI), 25 de junho de 2025.

Orientadora:

Examinador Interno:

Examinadora Externo:

AGRADECIMENTOS

Encerrar esta etapa representa muito mais do que a conclusão de um curso. É o reflexo de uma caminhada construída com aprendizados, desafios, parcerias e crescimento. Ao longo da graduação, tive o privilégio de conviver com pessoas que, de diferentes formas, contribuíram para minha formação acadêmica e pessoal. Agradeço aos professores, que compartilharam conhecimento e experiências, aos colegas, que estiveram presentes nas trocas diárias, e a todos que, direta ou indiretamente, fizeram parte dessa jornada. Cada interação, apoio e incentivo foram fundamentais para chegar até aqui.

A todos vocês, meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

A pesquisa explora a relação intrínseca entre a cidade moderna e o cinema, destacando como o meio urbano influencia à prática cinematográfica. Considerando o cinema como uma arte essencialmente urbana, o estudo evidencia como as cidades são incorporadas às narrativas cinematográficas, seja como cenários ou protagonistas, e como aspectos estruturais do cinema, produção, distribuição e consumo, refletem as dinâmicas urbanas. Sob essa perspectiva, a pesquisa concentra-se na análise da presentificação do cenário urbano de Recife na primeira década do século XXI, por meio da obra *O Som ao Redor* (2012), do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho. Para o desenvolvimento trabalharemos com o uso do conceito de presentificação, baseado na ideia de criação artística que transcende a linearidade temporal, é fundamentado na noção de "instante poético" de Gaston Bachelard. A investigação analisa como a obra ressignifica o espaço urbano, incorporando elementos da cidade como presença viva e rompendo com representações históricas tradicionais. O estudo também reflete sobre o papel do cinema como agente de memória e interpretação, reconfigurando experiências urbanas e oferecendo novas perspectivas sobre a história e a cultura de Recife. Assim, a pesquisa estabelece um diálogo interdisciplinar entre história, cinema e urbanidade, revelando como esse entrelaçamento enriquece tanto a produção artística quanto a compreensão cultural e histórica das cidades.

Palavras-chave: História; Cinema; Presentificação; O som ao redor.

ABSTRACT

The research explores the intrinsic relationship between the modern city and cinema, highlighting how the urban environment influences cinematic practice. Considering cinema as an essentially urban art, the study highlights how cities are incorporated into cinematic narratives, whether as settings or protagonists, and how structural aspects of cinema — production, distribution and consumption — reflect urban dynamics. From this perspective, the research focuses on the analysis of the presentification of the urban landscape of Recife in the first decade of the 21st century, through the work *O Som ao Redor* (2012), by the filmmaker from Pernambuco Kleber Mendonça Filho. For the development, we will work with the use of the concept of presentification, based on the idea of artistic creation that transcends temporal linearity, and is grounded in Gaston Bachelard notion of "poetic instant". The investigation analyzes how the work resignifies the urban space, incorporating elements of the city as a living presence and breaking with traditional historical representations. The study also reflects on the role of cinema as an agent of memory and interpretation, reconfiguring urban experiences and offering new perspectives on the history and culture of Recife. Thus, the research establishes an interdisciplinary dialogue between history, cinema and urbanity, revealing how this intertwining enriches both artistic production and the cultural and historical understanding of cities.

Keywords: History; Cinema; Presentification; The sound around.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Crianças brincando no ambiente interno do prédio	33
Figura 2: Dinâmica interna: Sofia, Mariá e João	35
Figura 3: João entra no prédio com possíveis inquilinas	36
Figura 4: Menina tem visão panorâmica do alto de um prédio	36
Figura 5: Bia recebendo uma televisão	38
Figura 6: Guardador de carros interage com mulher	39
Figura 7: Plano aberto mostrando edifícios	50
Figura 8: Plano fechado mostrando garrafas no interior de um apartamento	50
Figura 9: Anco e João encontram Clodoaldo	53
Figura 10: Clodoaldo liga anonimamente para Dinho	55
Figura 11: Dinho confronta diretamente o grupo de segurança	56
Figura 12: Francisco recebendo Sofia e João em seu sítio, em Bonito	59
Figura 13: João tomando banho em cachoeira	60
Figura 14: Francisco recebe Clodoaldo e seu irmão.....	62
Figura 15: Clodoaldo e seu irmão sendo recebidos por Francisco.....	62

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	RECIFE CINEMÁTICA: UM POLO DE PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DE CULTURA NO NORDESTE	11
	2.1 O ciclo do Recife e a gênese do cinema pernambucano	12
	2.2 Cinema Marginal e a Estética Super-8	19
	2.3 A retomada e o novo cinema pernambucano	24
3	PROCESSO CRIATIVO: DO CONCEITO À EXECUÇÃO	30
	3.1 Nascimento conceitual e aplicação da ideia: Fantasmas do passado, no presente	30
	3.2 Processo Prático: Técnica, Criatividade e Coletividade	41
4	A CIDADE DE RECIFE VISTA PELO ESPECTADOR EM <i>O SOM AO REDOR</i>	48
	4.1 Cães de guarda: A cidade interna	49
	4.2 Guardas noturnos: A cidade “protegida”	55
	4.3 Guarda-costas: A cidade ressentimento	59
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
	REFERÊNCIAS	66

1 INTRODUÇÃO

No transcorrer do processo de orientação da pesquisa, uma afirmativa se manteve inalterada: a relação entre a cidade moderna que teve sua gênese conceitual no pensamento de Walter Benjamim (1989) e o cinema se estabelece em um grau praticamente indissociável. Por meio de um estudo bibliográfico ampliado e de uma análise apurada de obras relevantes de diferentes realizadores, épocas e contextos, constatou-se que o cinema, enquanto prática artística, sofreu e sofre influência do meio urbano. Essa influência se manifesta tanto na forma como as cidades são colocadas em cena, seja como cenários ou mesmo como protagonistas de narrativas cinematográficas, quanto em aspectos estruturais, como a produção, distribuição e consumo das obras. O cinema é, essencialmente, uma arte urbana, pois sua gênese e desenvolvimento estão enraizadas nas dinâmicas dos grandes centros. Foi nas cidades que surgiram as condições técnicas e culturais para o seu desenvolvimento, como a criação das salas de cinema e a concentração de públicos diversos, características inerentes ao espaço urbano. Além disso, as cidades, com sua complexidade e diversidade, oferecem um repertório quase inesgotável de histórias, imagens e experiências que são traduzidas em linguagem cinematográfica, reforçando essa conexão inegável.

Partindo desse princípio, buscarei empreender uma análise acerca da *presentificação*¹ do cenário urbano de Recife na primeira década do século XXI, sob o prisma do cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho, em seu longa *O Som ao Redor* (2012). O conceito de *presentificação* refere-se à ideia de tornar algo plenamente presente por meio da criação artística, desvinculando-o da cronologia linear e de uma relação direta com o passado ou o futuro. Esse conceito dialoga com a noção de "instante poético" de Gaston Bachelard (2008), que afirma que o momento da criação do artista é único e irreproduzível, conferindo à arte uma natureza singular ao romper com o tempo linear e promover a vivência plena do momento criativo. No caso do cinema, especialmente em *O Som ao Redor* (2012), a *presentificação* nos

¹ O conceito de presentificação, refere-se a ideia de tornar algo plenamente presente por meio da criação artística, desvinculado da cronologia, sem relação com passado ou eventual futuro, que foi pela primeira vez operacionalizado por Edmund Husserl na obra *Lições para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo* (1905) quando o autor utiliza o termo "Vergegenwärtigung", tomando notoriedade posteriormente ao ser duramente criticado por Jacques Derrida na obra *A Voz e o Fenômeno* (1967). Em acordo com o conceito de instante poético de Gaston Bachelard, que afirma que o momento da criação artística é único e irreproduzível, dando a arte uma natureza singular, quebrando o tempo linear através da vivência plena do momento da criação. Conceito utilizado como alternativa a representação baseada em um correlato e, vinculada assim, a experiências anteriores e formas preestabelecidas, que por sua vez não é plenamente aplicável no estudo de manifestações artísticas singulares com o cinema.

permite compreender como elementos urbanos são incorporados como presença viva, ressignificando o espaço e rompendo com o modelo convencional de representação histórica.

A escolha de analisar a *presentificação* urbana em *O Som ao Redor* (2012) também nos ajuda a pensar historicamente, pois desvenda as múltiplas camadas de significado que compõem a relação entre cinema e cidade. O estudo desse problema nos permite explorar como o cinema pode atuar como um agente de memória e interpretação, que não apenas registra, mas também reconfigura as experiências humanas no espaço urbano. Dessa forma, ao examinar esse filme de Kleber Mendonça Filho, buscamos entender como a composição desse meio urbano influencia a percepção e execução artística do cineasta e como, em contrapartida, o cinema guia a nossa percepção e compreensão histórica e cultural da cidade de Recife. Por meio dessa abordagem, o trabalho estabelece um diálogo entre a história, o cinema e a cidade, revelando as potências narrativas e artísticas que emergem desse entrelaçamento.

Para dar seguimento à pesquisa, contar com uma boa base teórica é primordial, visto que um trabalho pobre conceitualmente tende a ser inconsistente e frágil. Sabendo disso, buscamos montar uma sólida base de pensadores para nos respaldar, incluindo historiadores, filósofos, antropólogos, teóricos do cinema, críticos, psicanalistas, entre outros. Para o estudo do cinema em si (que abrange história do cinema, teoria do cinema e análise fílmica), destacamos autores como André Bazin (1992), Jacques Aumont (1993) e Gilles Deleuze (1983). No campo de estudo das cidades modernas (desde sua gênese até a forma como se adaptaram às novas demandas, incluindo aspectos sociais, culturais e econômicos), nomes como Michel de Certeau, Estella Bresciani (1982), Walter Benjamin (1992), Jane Jacobs (2011) e José d'Assunção Barros (2007) são essenciais para a compreensão de um fenômeno tão complexo quanto o urbano.

A base metodológica empregada para a operacionalização da análise fílmica neste trabalho será a semiologia, seguindo as ideias de Roland Barthes (2001), que propõe que, por meio do estudo dos signos, é possível extrair significados ocultos ou evidentes em uma obra de arte, neste caso, especificamente do cinema. Para tal, a semiologia de Barthes nos fornece dois conceitos primordiais para classificar os signos: significado e significante. O significante é a expressão física, prática, visível e audível do signo, a forma mais pura e simples de exposição, ou seja, uma imagem, uma fala, um cenário montado. Já o significado diz respeito à ideia por trás da forma inicial, o conceito relativo à primeira expressão. Considera-se relevante o uso dessas chaves conceituais e metodológicas, visto que a intenção foi construir um trabalho no campo da história por uma perspectiva interdisciplinar, sendo a semiologia originária da filosofia, mas também funcional para a história.

Para aplicar tal conceito metodológico, devemos compreender, como afirma Aumont (2013) que “não se encontrará aqui (nem em lado nenhum) "o" método que, miraculosamente, permitiria a qualquer um analisar qualquer filme” (Aumont, 2013, p.9). Portanto, nesse trabalho serão empregados alguns tipos de análise fílmica, com o intuito de, por meio das diferentes abordagens da obra, guiar o leitor no empreendimento de compreender o filme de forma ampla, sem necessariamente a intenção de esgotar as possibilidades de analíticas, todavia, buscando respostas às perguntas propostas no trabalho.

Assim como explicitado na obra *A Análise do Filme* (2013) de Jacques Aumont e Michel Marie, existem vários instrumentos e técnicas de análise possíveis, divididos, primordialmente, em três categorias de abordagens: descritivas, citacionais e documentais, que também serão aplicadas nesse trabalho. Na descritiva utilizaremos instrumentos característicos da categoria para descrever as unidades selecionadas e extraídas do filme, entre os métodos que serão usados estão: a segmentação, que é o processo de dividir um filme, sequência ou cena em partes menores para definir de forma clara o alvo de análise; a decomposição de plano, que consiste em subdividir um plano cinematográfico destacando os elementos que o constitui, para estudá-lo de forma mais aprofundada, e por fim, a descrição de imagem, que é o ato de descrever de forma direta os elementos estético/visuais presentes em um plano ou cena do filme.

As citacionais se assemelham com os instrumentos e técnicas da abordagem anterior, porém, com uma diferença primordial, a aplicação. Enquanto a abordagem descritiva se preocupa com a imagem em movimento que compõe um plano, cena ou sequência, a abordagem citacional, por meio de recursos, como pausas, desacelerações ou qualquer outra interferência no ato de exibição do filme, cria formas cristalizadas que serão então analisadas. Enfim, a abordagem documental, que explora dados e elementos exteriores ao filme em si, como entrevistas do realizador, plano de produção, diário de montagem, reportagens sobre a obra entre outros elementos que compõe o ecossistema que deu origem ao filme. Portanto, essas abordagens metodológicas da análise fílmica serão primordiais para entendermos desde o processo criativo até o produto final, o nosso objeto.

No primeiro capítulo, buscamos analisar como a cidade de Recife se tornou um dos principais polos de produção cinematográfica do país, por meio da captação de informações relativas a história do cinema na capital, desde a chegada dessa arte, até a sua consolidação como uma das principais formas de expressão dos artistas locais. Concentrando-nos na investigação das primeiras manifestações do cinema em Recife e no chamado *ciclo do recife* que corresponde ao primeiro movimento de criação encabeçado por realizadores locais, o estudo será pautado pela análise de bibliografia e na prospecção de informações em jornais e

fundações de preservação do cinema pernambucano. Lançamos luz sobre outro importante momento do cinema na capital pernambucana, a ascensão do cinema marginal e da estética Super-8 em Recife, destacando os principais pontos que contribuíram para a consolidação do Super-8 como alternativa para os realizadores pernambucanos. A final, o trabalho se dedicara em analisar o movimento da retomado e o novo cinema pernambucano, que no contexto das últimas décadas do século XX e início do Século XXI representaram um momento de grande efervescência na produção cinematográfica do Pernambuco, sobretudo da capital.

O segundo capítulo será destinado ao estudo do processo de criação artística do cineasta Kleber Mendonça filho, visto que o entendimento de tal processo se mostra essencial para a compreensão da profunda relação entre o realizador e a cidade em sua obra. O capítulo será dividido em dois momentos. Fizemos uma análise conceitual do processo criativo do cineasta, às ideias que norteiam a criação artística, baseando-nos na *teoria dos cineastas* de Jacques Aumont (2004), que defende o realizador autoral de cinema enquanto artista, não como um mero instrumento da industrial cinematográfica. Portanto, exploraremos nesse capítulo, além do longa, elementos exteriores ao filme em si, foram usadas entrevistas, depoimentos e textos publicados por Kleber Mendonça Filho, para compor esse estudo. Também analisaremos os aspectos práticos da criação cinematográfica do cineasta, tentamos compreender as escolhas do realizador para a composição do longa *O Som ao Redor* (2012). Portanto, o capítulo será voltado a visão do próprio cineasta sobre sua obra e seu processo.

Por fim, o terceiro capítulo será focado na análise da obra *O Som ao Redor* (2012), sob a perspectiva do espectador, utilizando todas as ferramentas metodológicas e teóricas já mencionadas. A ideia inicial é dividir a análise em três partes, assim como o próprio filme foi estruturado pelo diretor. O longa-metragem retrata o cotidiano de famílias de classe média no centro da cidade do Recife. A narrativa gira em torno de três núcleos de personagens: os moradores "comuns", os membros de uma família outra poderosa, que possui parte significativa dos imóveis da rua, e um grupo de seguranças particulares que trabalham protegendo os moradores. O diretor opta por dividir a história em três partes: "Cães de Guarda", "Guardas Noturnos" e "Guarda Costas", momentos diretamente ligados à construção da narrativa.

2 RECIFE CINEMÁTICA: UM POLO DE PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DE CULTURA NO NORDESTE

O cinema, enquanto linguagem artística e instrumento de presentificação social, encontrou em Recife um território fértil para se desenvolver e consolidar-se como uma das expressões mais marcantes da cultura local. A capital pernambucana, com sua complexa dinâmica urbana e seu vigor cultural, transformou-se ao longo do século XX em um dos principais polos cinematográficos do Brasil. O presente trabalho se propõe a investigar os caminhos trilhados pela sétima arte em Recife, desde sua chegada no início do século passado até a formação de uma identidade cinematográfica própria, enraizada nas especificidades culturais e sociais da cidade.

No primeiro capítulo, concentraremos nossos esforços em compreender o surgimento do cinema no Recife, analisando os registros históricos das primeiras exhibições e a posterior estruturação do circuito de produção local. A investigação será guiada pela identificação de marcos significativos da história do cinema na capital, com especial atenção ao chamado *Ciclo do Recife*, considerado o primeiro movimento de criação cinematográfica encabeçado por realizadores locais. Esse momento inaugural é fundamental para entender como o cinema passou de uma novidade técnica para um meio expressivo adotado por artistas da região.

Além disso, o estudo abordará a ascensão do cinema marginal e do movimento Super-8, que ganharam força em Recife entre as décadas de 1970 e 1980. Tais manifestações não apenas ampliaram o repertório estético dos realizadores pernambucanos, como também configuraram formas alternativas e independentes de produção audiovisual, em resposta às limitações técnicas e financeiras da indústria tradicional. A análise desse período se concentrará na forma como a linguagem experimental e a crítica social se tornaram marcas da cinematografia local, consolidando um perfil autoral e de resistência.

Por fim, voltaremos nosso olhar para a chamada Retomada do cinema pernambucano e o surgimento do Novo Cinema de Pernambuco, movimentos que, entre as últimas décadas do século XX e o início do século XXI, reposicionaram Recife no cenário nacional e internacional. A partir de diretores como Cláudio Assis, Lírío Ferreira e Kleber Mendonça Filho, a cidade voltou a ser pensada e filmada com intensidade, colocando em evidência temáticas urbanas, sociais e políticas. Assim, este capítulo buscará não apenas traçar uma linha do tempo da produção cinematográfica recifense, mas refletir sobre as transformações

estéticas e estruturais que permitiram à cidade reafirmar seu protagonismo cultural por meio do cinema.

2.1 Ciclo do Recife e a gênese do cinema pernambucano.

A cidade do Recife é, por excelência, um relevante centro para a produção cultural no contexto regional e nacional. Recife consagra-se como uma das mais proeminentes capitais nordestinas em aspectos econômicos e também foi, e continua sendo, palco de uma notável variedade de manifestações artísticas, além de ser lar e refúgio de célebres artistas que alcançaram grande destaque nacional e reconhecimento internacional por sua excelência. Desde que o cinema penetrou as fronteiras da capital pernambucana, na primeira metade do século XX, tornou-se uma das principais formas de expressão dos realizadores recifenses, apesar dos desafios inerentes à produção cinematográfica daquele período.

Recife, como exemplo de cidade moderna, teve seu desenho moldado pelas demandas da modernidade, incluindo questões relacionadas à produção e ao consumo de ativos culturais. No início do século passado, a capital pernambucana vivenciou a ascensão da técnica no campo da arte, e o cinema, outrora distante, se fez presente pela primeira vez como uma possibilidade de expressão para os artistas locais. Desde então, Recife se estabeleceu como o principal polo de produção cinematográfica do Nordeste e um local relevante também em escala nacional. Além disso, a cidade passou a ser presentificada no cinema não apenas como cenário das tramas, mas também como protagonista das narrativas cinematográficas.

Abarcar em sua totalidade a trajetória cinematográfica de um centro de produção tão diverso quanto o Recife, é uma tarefa quase impossível, dado que a variedade de movimentos artísticos, realizadores e obras ao longo de mais de um século de história, é incalculável. No entanto, evocar alguns momentos marcantes, artistas reconhecidos nacional e internacionalmente, e obras que se mantiveram relevantes nesse percurso do cinema pernambucano, com foco fundamental na capital, vai além de um estudo geral desse trajeto. Trata-se de tentar compreender como esse cenário se formou e se consolidou como um dos mais importantes no tocante à produção cultural no Brasil.

Vale ressaltar, um fator peculiar que envolve a cidade moderna e a arte, nesse caso específico, a análise incorrerá sobre Recife e o cinema no contexto do início do século XX. Para

Paz² (1992) uma sociedade em transe de crescimento se manifesta de forma bem característica, sente a necessidade de se afirmar enquanto um conjunto singular, que pertence essencialmente a um lugar cujas características próprias daquele espaço moldam o sujeito de forma única, relativamente homogênea e pretensamente imutável, trazendo assim o aspecto da identidade local à tona.

Ademais, o autor argumenta que quase sempre o discurso sobre identidade nacional não passa de uma narrativa ilusória, forjada por um grupo específico, com motivações específicas. Entretanto, Octavio Paz reconhece e julga reveladora a “insistência com que em certos períodos os povos se voltam para si mesmos e se perguntam” (Paz, 1992, p.13), mas mesmo admitindo a inevitável recorrência desse sentimento, o autor desvincula o caráter inato da formação de uma identidade e coloca a expressão como cerne da questão afirmando que “O que pode nos diferenciar do resto dos povos não é a sempre duvidosa originalidade do nosso caráter - fruto, talvez, das circunstâncias sempre mutantes -, mas sim a de nossas criações” (Paz,1992,p.14)

Dito isso, a estética regionalista surge naquele contexto como um artifício para a composição de uma imagem geral, que tornasse presente aquela sociedade específica na arte, de forma a diferenciar por meio de determinadas características aquele povo de outros. Contudo, antes de adentrar nessa discussão, é necessário expor como se deu a chegada do cinema na cidade de Recife, para melhor compreender como surge e se desenvolve aquele cenário artístico.

As primeiras exhibições cinematográficas na cidade de Recife, ocorreram nos primeiros anos do século XX, ainda sem uma estrutura física própria para tal, a primeira exibição itinerante de fato ocorreu na Rua da Imperatriz, no bairro da Boa Vista no centro de Recife. Porém, ainda sem salas de cinema fixas as primeiras projeções aconteciam em uma grande diversidade de locais, como teatros, cafês, circos e clubes privados, ambientes que, de certa forma, já eram ambientes de apreciação artística, um dos principais locais onde aconteciam essas exhibições, era o teatro Santa Isabel na praça da república no centro da cidade, o local já era conhecido como um dos mais frequentados espaços culturais no Recife.

Somente no dia 27 de julho de 1909 é que ocorreu a inauguração da primeira sala de cinema fixa na capital, que foi o *Cinema Pathé*, na então Rua Barão da Victoria que hoje corresponde a Rua nova no Bairro de Santo Antônio, e poucos meses depois se inaugura a

² Octavio Paz (1914–1998) foi um dos principais ensaístas e intelectuais mexicanos de sua geração, se notabilizando por suas contribuições no campo do estudo das identidades.

segunda, o *Cine Royal*, na mesma rua³. Nos seus primórdios, a arte cinematográfica no Recife surgiu com uma função relativamente clara em termos de produção, em meados do ano de 1922 por intermédio de J. Cambieri e Ugo Falangola o primeiro aparelho técnico de filmagem cinematográfica desembarcou na capital pernambucana, inicialmente com a intenção de servir como uma plataforma produtiva de propaganda governamental, documentando obras públicas.

Contudo, não demorou para perceberem as infinitas possibilidades de expressão no campo artístico que o cinema poderia proporcionar, além também das benesses empresariais que essa novidade técnica traria aos envolvidos. Muito inspirados pelo crescente cenário cinematográfico global, que passava por um acentuado processo de internacionalização, enquanto os Estados Unidos encabeçados por D. W. Griffith com suas inovações técnicas e narrativas, Buster Keaton trazendo enfim as massas para as salas de cinema, com um entretenimento cômico e técnica revolucionária e a Europa liderada em grande medida pelo expressionismo alemão que ganhou notabilidade por nomes como Robert Wiene e F. W. Murnau, com seus grandes sucessos *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) e *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (1922), respectivamente, já exportavam seus filmes para o mundo inteiro, inclusive para o nosso país, o Brasil ainda dava seus primeiros passos em relação a produção de longas metragens, especificamente o Recife vivia então o nascimento do cinema enquanto produção dentro de suas fronteiras, processo esse que culminaria na produção de diversos longas, no que se denominaria posteriormente como “Ciclo do Recife”.

No início dos anos 1920, um grupo de realizadores composto por Edson Chagas, Gentil Roiz e Luís de França Rosa (Ary Severo), muito inspirados na forma americana de fazer cinema e, tomados por um entusiasmo com esse novo formato de expressão artística, fundaram no ano 1922 a produtora *Aurora filmes*⁴, na rua de São João, 485, no bairro de São José, sendo essa localização estratégica, visto que era na região central do Recife que se concentrava os principais núcleos culturais e comerciais. Esse empreendimento foi responsável pela produção da maior parte dos longas que compõem o ciclo do Recife.

Como citado anteriormente, o cinema americano exerceu primordial influência sobre os cineastas pioneiros do cinema pernambucano, tanto no campo narrativo e estético, quanto em

³ Informações obtidas no site da Cinemateca Pernambucana, empreendimento focado em preservar e divulgar a história do cinema do estado do Pernambuco, financiada pela Fundação Joaquim Nabuco e Ministério da Educação. Linha do tempo. Cinemateca Pernambucana, 2021. Disponível em: <https://cinematecapernambucana.com.br/cinemateca/linha-do-tempo/>, Acesso em: (23/set. 2024).

⁴ Fundada em 1922 a *Aurora Filmes* foi uma produtora responsável pela produção de diversos longas metragens nos anos 1920, entre eles grandes sucessos do ciclo do Recife como *Retribuição* (1924) de Gentil Roiz, *Jurando Vingar* (1924) de Ary Severo, *A Filha do Advogado* (1926) de Jota Soares, e *Atairé da Praia* (1925) de Gentil Roiz.

termos de técnica de produção. A narrativa americana clássica, baseada na estrutura tripartite compostas por mocinho, vilão e mocinha, e a estética do cinema estadunidense, dominaram os longas do ciclo do Recife, mesmo sendo esse um período de grande importância no tocante a criação de linguagens estéticas e narrativas posteriormente muito reconhecidas como o expressionismo Alemão e o formalismo Russo de *Eisenstein*. Mas o fato de o cinema norte-americano dominar quase na integralidade o circuito comercial no Brasil, referências exteriores a essa zona de influência americana eram improváveis. Entretanto, não se tratando de uma mera cópia, a originalidade do ciclo do Recife reside nas sutilezas que diferenciam a experiência americana da brasileira, apesar de incorporar a estrutura narrativa clássica e a estética, as circunstâncias foram adaptadas ao Recife.

As obras produzidas pela *Aurora Filmes*, foram marcadas por uma visível criatividade técnica dos envolvidos no processo, haja vista que os equipamentos não eram topo de linha, tecnicamente, tanto o alto custo, quanto a dificuldade de se adquirir o melhor a disposição em termos técnicos, acabou por dar aos longas do ciclo do Recife uma inconfundível caracterização estética. Ao passo em que se discute como fazer cinema no Recife, e conclui-se que a forma americana é a mais viável, técnico e economicamente, surge uma questão também pertinente, que é o que fazer? Logo, já se utilizando da narrativa clássica e da estética americana, outro aspecto também não seria preterido, os gêneros.

Há, nas obras do ciclo do Recife, pouca diversidade no tocante a gêneros, e de todos são oriundos da esfera de influência americana. Títulos como *Retribuição* (1924) de Gentil Roiz, que acompanha um jovem pobre que se apaixona por uma mulher abastada, num drama romântico com traições, culpa e busca por redenção, e *A Filha do Advogado* (1926) de Jota Soares, onde um advogado se vê em um dilema moral em relação a um conflito de interesses envolvendo questões familiares e éticas, um drama jurídico com reflexões sobre justiça, honestidade e lealdade, são alguns exemplos, entre muitos, de dramas na estrutura clássica do cinema americano.

Outrossim, também havia um trânsito, mesmo que tímido, por outros gêneros como *western*⁵ em *Jurando Vingança* (1924) de Ary Severo, que segue a história de um homem em busca de vingança após a morte misteriosa de um familiar, uma trama que busca elementos dos faroestes americanos clássicos, com um enredo marcado por muita tensão, reviravoltas e

⁵ Western ou Faroeste, é um gênero de filmes idealizado nos Estados Unidos da América, notabilizado por apresentar filmes normalmente de aventura, focados na figura do Cowboy Americano e suas variações. Contudo, também se manifestou em outros países, se adaptando as circunstâncias locais. Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford Languages, 2025. Disponível em: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/western_1

redenção. Vale ressaltar, afinal, uma comédia, muito influenciada pelo estilo dos filmes de Buster Keaton, *O Herói do Século XX* (1926) também de Ary Severo, uma trama que se desenrola acompanhando um sujeito ordinário que acaba se tornando um herói por seus feitos em favor da sociedade, levantando discussões pertinentes sobre os avanços da modernidade e seus impactos. Todas essas narrativas, gêneros e estética empregada na produção desses filmes em específico, podem levar a crer que o ciclo do Recife se trata de uma tentativa de copiar o cinema estadunidense, contudo, um ponto torna essa manifestação característica do Recife, o regionalismo.

O fator regionalista está vinculado diretamente a produção artística do ciclo do Recife, apesar fortemente influenciado pelo cinema americano, tanto as narrativas se desenvolviam no espaço físico do Recife, quanto a estética empregada dizia muito sobre o regionalismo pretendido, fazendo das obras desse contexto, um ótimo gatilho de discussão a respeito do tema. Para Durval Muniz⁶ (1999) foi na década de 20 que o nacionalismo atingiu seu auge até então, ao ponto de se ventilar a ideia da publicação do que o autor chama de “Enciclopédia Brasileira” com o intuito de divulgar a pujante diversidade do Brasil, afim de marcar ali um ponto de partida para a unidade nacional, promovendo enfim a “superação das distâncias que impediam a emergência da nação”⁷(Muniz, 1999, p. 54)

Os regionalismos são sempre pensados como um entrave para esse processo, embora só se acentuem à medida que a constituição da nação não era um processo neutro, mas um processo politicamente orientado, que justificava a hegemonia de uns espaços sobre os outros. (Muniz, 1999, p. 54)

O autor complementa, que a partir desse período não era incomum narrativas que se propusessem a montar uma imagem dos estados do Norte, principalmente, dentro da mídia jornalística do Sul, que via na suposta natureza exótica do “outro” uma possibilidade a ser explorada comercialmente. Tanto que a classificação padrão estipulada pelos jornalistas do Sul era que “os costumes “bizarros e simpáticos” do Norte ou “estrangeiros e arrivistas” do Sul” eram o padrão, baseando-se numa centralização arbitrária, ou seja, havia o entendimento da cultura e costumes do Sul, como predominantes nacionalmente, representantes nacionais, e aos estados do Norte e seus costumes, restou então a classificação exótica regional.

⁶ Durval Muniz de Albuquerque Junior é um historiador e importante pensador brasileiro no campo do estudo dos regionalismos.

Entretanto, a experiência do Recife foi, em certa medida, diferente da experienciada pelos outros polos de produção cultural do Norte. Durval Muniz (1999) argumenta que:

São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife se colocam como centro distribuidor de sentido em nível nacional. As “diferenças” e “bizarrias” das outras áreas são marcadas com o rótulo do atraso, do arcaico, da imitação e da falta de raiz. (Muniz, 1999, p.54)

Embora localizada no Norte do país e também afetada, de certa forma, por esse padrão de pensamento limitante, Recife se destacava como um grande centro de produção cultural. Ao mesmo tempo, passava por esse ciclo centralizador, reforçando e perpetuando uma visão limitada sobre as diferentes culturas que compunham o cenário nacional. Esse contexto reforça a ideia de que a capital pernambucana foi um importante polo produtor e distribuidor de cultura em nível nacional.

No início dos anos 1920, o cinema mudo ainda era a única forma de expressão cinematográfica conhecida e atendia plenamente à demanda. Entretanto, na segunda metade da década, especificamente em 1927, estreou o longa-metragem *The Jazz Singer (1927)*, de Alan Crosland, que inaugurou essa nova técnica no cinema. De forma ainda mais marcante nos anos 1930, com a massificação do cinema falado, esse avanço se tornou um fator preponderante para a fragmentação da produção cinematográfica no Recife. Nos primórdios do cinema falado no Brasil, em relação às primeiras exhibições, esperava-se que essa inovação técnica fosse, de alguma forma, alvo de resistência por parte do público nacional devido à barreira linguística. Contudo, o cenário que se desenhou foi o oposto, com uma recepção positiva à nova tecnologia.

Alguns fatores podem ser apontados como primordiais para esse movimento, como o alto custo de produção do cinema falado, os elevados custos de exibição e o surgimento de grandes estúdios no Sudeste do país. Os longas produzidos pelo ciclo do Recife já possuíam, notadamente, orçamentos apertados, e, com o significativo aumento nos custos de produção, a operação podia se tornar inviável. Em 1930, já em meio a conflitos internos, dificuldades financeiras e diferenças criativas entre os principais membros do ciclo, foi produzido o que se entende hoje como o último filme do ciclo do Recife: *No Cenário da Vida*, de Luiz Maranhão e Jota Soares, lançado posteriormente em 1931. O enredo do filme tem como ponto central a reflexão sobre os dramas sociais da vida urbana no Recife.

Portanto, esse momento de transição, em que a própria arte cinematográfica enfrentava o advento do som diretamente nos filmes, aliado à crise dos ciclos regionais, marcou uma quebra na progressão e na quantidade de obras produzidas nos anos seguintes em Recife. Esse

período, notadamente as décadas de 1930, 1940 e 1950, não foi caracterizado pela ausência de obras, mas pela regressão no volume de obras, de fato, e, a desaceleração no processo de forte expansão da produção ocorrido nos anos 1920, que, por sua vez, era visto como muito promissor e esperado que se mantivesse em plena ascensão. Contudo, se trata também de um importante período no tocante à arte no Pernambuco, não podendo ser apagada da história da arte do Recife.

2.2 Cinema Marginal e a Estética Super-8

O cinema é, por excelência, uma plataforma eficiente para a confecção e distribuição de discursos políticos, voltados geralmente às massas, porém, não somente. A capacidade de atingir um alto volume de espectadores e circular por vários níveis da sociedade, consagra a arte cinematográfica como uma arma com potencial de aplicação em larga escala. Contudo, vale ressaltar, a princípio, que essa ideia se aplica no que se refere a um produto audiovisual que foi produzido, primordialmente, até meados dos anos de 1960 no Brasil, por um número bem limitado e selecionado de realizadores, visto os altíssimos custos de produção, logo, mesmo o discurso sendo amplamente disseminado, seria limitado em termos perspectiva.

Walter Benjamin, em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica (1992)*, oferece uma análise sobre como a tecnologia pode transformar a arte em um instrumento político de grande impacto prático. Para Benjamin (1992), a reprodutibilidade técnica permite que a arte alcance as massas, rompendo com o valor de culto associado à tradição, característico da arte clássica, e conferindo-lhe um valor político de exposição. No entanto, o autor também alerta para os riscos do mau uso desse recurso, como a possibilidade de instrumentalização da arte por sistemas autoritários e repressivos.

Na década de 1960, o Brasil era um mercado significativo para o consumo de produtos cinematográficos, sendo o cinema uma das formas mais populares de entretenimento. O público era numeroso e diverso, abrangendo desde as classes mais favorecidas até as parcelas mais pobres da sociedade, atraindo pessoas de todas as faixas etárias. Assim, é possível observar que o mercado interno apresentava uma alta demanda, embora com algumas especificidades.

O mercado cinematográfico brasileiro era amplamente dominado por filmes estrangeiros, que representavam a maior parte do consumo no país, com destaque para produções dos grandes estúdios de Hollywood. Esses filmes fizeram do cinema americano o principal fornecedor para atender à demanda nacional por produções cinematográficas. Apesar da forte concorrência estrangeira, o Brasil também possuía um mercado interno de produção

relativamente prolífico, que obteve algum sucesso comercial. Contudo, o cinema brasileiro da época era marcado por diversas ramificações, e apenas alguns segmentos da indústria conseguiam ser economicamente viáveis e se sustentar enquanto produtos de consumo, ou seja, uma parcela significativa dos filmes produzidos no país não conseguia cobrir os custos de produção apenas com a receita de bilheteria.

Nesse cenário, o seguimento das *chanchadas*⁸ e, posteriormente, das *pornochandas*,⁹ se destacava dentro do mercado brasileiro, por conseguir fazer um relativo sucesso comercial, sendo as pornochanchadas, segundo Bernardet (1979) inspiradas pelas comédias eróticas italianas e, adequadas as demandas do “cinema-empresa”. Nomes como Anselmo Duarte e Carlos Manga se destacaram com comédias musicais de grande apelo popular, e de boa mobilidade entre a crítica, como *Absolutamente Certo* (1957) e *O Homem do Sputnik* (1959), que posteriormente serviriam como base criativa para todo o cenário das chanchadas dos anos de 1960. Enquanto realizadores como Ody Fraga e Tony Vieira produziam comédias eróticas, que eram amplamente consumidas pelo público, porém, sofriam forte estigma de algumas parcelas da sociedade e da mídia.

Uma parte considerável da produção interna de cinema correspondia a filmes vinculados ao dito *cinema de arte*¹⁰, encabeçado pelo movimento do *cinema novo*¹¹ e seus realizadores. O cinema novo surge no Brasil como uma resposta artística aos cenários político, econômico e social, caóticos. Para Xavier (2006) o cinema autoral era a “feliz solução” encontrada para afirmar a participação do cinema novo “na luta política e ideológica vigente na sociedade” (Xavier, 2006, p. 51), pois o país vivia um momento bem peculiar de sua história, a vigência de uma ditadura militar fazia do Brasil um lugar onde produzir arte de forma crítica poderia não ser bem visto pelo regime, ainda mais se o contrapusesse.

Portanto, cineastas como Glauber Rocha, Ruy Guerra e Nelson Pereira dos Santos, idealizaram e operacionalizaram o movimento conhecido como cinema novo, muito inspirados estético e conceitualmente por pujantes movimentos cinematográficos europeus como a

⁸ As chanchadas eram comédias musicais de grande apelo popularesco, que se popularizaram no Brasil desde os anos 1930 até meados dos anos 1980, em forma de filmes, peças de teatro e programas de rádio e televisão.

⁹ As pornochanchadas eram comédias eróticas populares no Brasil entre as décadas de 1960 até meados dos anos 1990.

¹⁰ Cinema de arte é um termo utilizado tipicamente para se referir a obras autorais que são produzidas, em geral, de forma independente, destinadas ao circuito alternativo, com grande zelo conceitual, experimental e estético.

¹¹ O cinema novo é um movimento cinematográfico brasileiro, que surgiu no fim dos anos de 1950 como uma reação ao caminho eminentemente popularesco que o cinema brasileiro havia tomado naquele contexto.

*Nouvelle Vague*¹² na França e o *Neorealismo Italiano*.¹³ Além disso, os cineastas citados consagraram um modelo estético que posteriormente seria classificado como *estética da fome*, pelo próprio Glauber Rocha no manifesto *Uma Estética da Fome (1965)* apresentado pelo cineasta no congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, na cidade italiana de Gênova em 1965 e posteriormente publicado no terceiro número da *Revista Civilização Brasileira* no mesmo ano, no manifesto o realizador brasileiro explica as intenções por trás dessa expressão:

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. (ROCHA, 1965)

E, obras como *Vidas Secas* (1962) de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra e *Deus E o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, reforçaram de forma prática essa visão conceitual do cinema novo, de destacar as mazelas do terceiro mundo. Nesse cenário de agitação cultural, no fim dos anos de 1960 um outro movimento cinematográfico se torna proeminente no país, o *Cinema Marginal*¹⁴. Era assim como o cinema novo, um movimento de contestação e denuncia, contrapondo o sistema vigente. Contudo, muito mais agressivos tanto na estética, quanto na abordagem narrativa, e, em certa medida, era uma crítica ao próprio cinema novo e a formalização intelectual de sua obra, apesar de contidas inspirações cinemanovistas, apresentava ferrenhas contestações ao movimento. Portanto, o cinema marginal, pode ser entendido à luz dos ideais da contracultura, porém, a tendência de classificar o cinema novo e cinema marginal como movimentos absolutamente distintos e com fronteiras

¹² A *Nouvelle Vague* foi um movimento cinematográfico francês que surgiu nos anos 1950 e 1960, caracterizado como uma contraposição a grandiloquência do cinema comercial, pautado por uma estética característica e orientação autoral de seus realizadores.

¹³ O neorealismo italiano foi um movimento artístico italiano que surgiu após o fim da segunda guerra mundial, marcado pela viceralidade de suas representações da realidade italiana em meio a destruição causada pela guerra.

¹⁴ O cinema marginal foi um movimento cinematográfico brasileiro, que teve seu início em meio ao conturbado contexto do país no fim dos anos de 1960, conhecido por obras independentes, experimentais e autorais, que contrapunham estruturas vigentes de forma disruptiva.

históricas bem delimitadas, é incorreta, visto que ambos possuem semelhanças e diferenças, mas são indissociáveis.

Um fator foi preponderante para o advento do cinema marginal no Brasil, a ascensão do *Super-8*¹⁵. Naquele contexto, a produção de cinema no Brasil possuía um custo bastante elevado, quer seja o custo com equipamento, quer seja os custos com locações/estúdios, técnicos e elenco, fazer cinema no nosso País era um privilégio para poucos que possuíam elevado poder aquisitivo como os estúdios de televisão ou para realizadores subsidiados pelo poder público, que eram em número muito reduzido e seletos. O Super-8 surgiu em meados dos anos de 1960 como uma evolução do 8mm que era utilizado primordialmente para vídeos caseiros pelo baixo custo, o filme mais acessível e com uma câmera portátil e fácil de ser operada, o Super-8 começou a ser empregado na produção de filmes amadores, barateando o custo de geral e então democratizando a possibilidade de fazer cinema.

Para o cinema marginal, essa nova possibilidade foi primordial para seu surgimento. Os cineastas marginais buscavam refletir sobre os problemas sociais presentes nas grandes cidades, nos espaços urbanos repletos de desigualdades e injustiças. Por isso, as cidades serviram ao cinema marginal como plataformas de produção e exposição de suas obras, além disso, dentro da proposta estética do movimento, os “decadentes” aglomerados urbanos do Brasil eram um palco perfeito para a operacionalização da *estética do lixo*¹⁶, que foi idealizada enquanto um fator de distinção do movimento marginal.

No contexto do Nordeste, Recife foi uma das principais cidades favorecidas pela ascensão dos movimentos regionais ancorados pelas novas possibilidades trazidas pela tecnologia Super-8. A capital pernambucana poderia então, vivenciar novamente um efervescente momento de produção cinematográfica, que andava em baixa desde o “fim” do ciclo do Recife. Dito isso, diversos filmes foram produzidos nos anos seguintes, financiados, em geral, pelos próprios cineastas, devido ao seu caráter doméstico e, o fato que todas as etapas da filmagem, revelação e montagem poderiam ser feitas de forma artesanal e caseira. Apesar de não possuir uma qualidade técnica excepcional, essa abordagem se tornou a principal solução encontrada para viabilizar a produção cinematográfica em Pernambuco na época.

¹⁵ Super-8 é um formato de filme cinematográfico, uma evolução direta do formato de 8mm, lançado pela empresa Kodak no ano de 1965, que se popularizou em meio aos cineastas amadores, pelo seu menor custo de gravação, relação e edição.

¹⁶ A *estética do lixo* é um estilo de se perceber e tornar presente uma realidade na arte, que foi muito utilizado pelos cineastas marginais do Brasil nos anos de 1960 e 1970, com obras violentas e de estética geralmente incomoda, para lançar luz sobre a realidade difícil que vivia o país naquele momento.

O Super-8 representou para Recife um vínculo definitivo entre a arte e a política. Possuindo uma técnica e um alcance limitados, essas obras firmaram o entendimento de que a arte cinematográfica não poderia, sob nenhuma circunstância, ser de restrita ao mercado ou a às parcelas mais favorecidas da sociedade. Inicialmente, assim como em outros polos de produção de filmes Super-8, como São Paulo, Recife enfrentou alguns desafios para a implementação do novo estilo, devido a fatores específicos das produções com esse tipo de tecnologia.

Em meados de 1970, a cidade de Recife já era um dos maiores polos produtores de filme Super-8 do país. Entretanto, não possuía um circuito robusto de exibição, visto que a maior parte dos filmes exibidos na capital, eram restritos a círculos íntimos de seus próprios realizadores, cineclubes, mostras de cinema e festivais. Fato esse, que limitava mais ainda o alcance das produções superoitistas, porém, o grande público pôde ter acesso a algumas obras na I Mostra Recifense do Filme Super-8, no Cinema Educativo do teatro do Parque, idealizada pelos próprios cineastas e apoiada pela Secretaria de Educação e Cultura do Recife, onde foram exibidos 32 filmes pernambucanos, em três dias de evento, com cerca de mil pessoas em cada dia.

Apesar do evento, do considerável ganho de prestígio e visibilidade dessa forma de fazer arte e de todo o ímpeto dos realizadores, o cinema Super-8 ainda não dispunha de um circuito de exibição claro e definido. Tendo isso em vista, um dos principais artistas ligados a cultura do Super-8 Recife, Jomar Muniz de Britto idealizou e operacionalizou o programa Cinevivendo, que consistia em criar um espaço onde pudessem haver tanto exposições quanto debates das obras, aberto ao público geral. Seguindo os passos do cineasta citado anteriormente, Eduardo Maia e Felix Filho desenvolveram o projeto Dois Programas em Super-8, que oferecia a possibilidade de escolas poderem receber exposições.

O ciclo do Super-8 no Recife, mostrou-se um dos momentos mais prolíficos da produção cinematográfica do Nordeste e do Brasil, visto que a obra de cineastas superoitistas da capital pernambucana repercutem até os dias atuais, sendo discutidos na academia e servindo como fonte para diversas pesquisas relacionadas a teoria do cinema, estética, política entre outros temas relevantes, e, vale ressaltar, que ciclo não somente dispunha da participação de cineastas, mas artistas de outras áreas como das artes plásticas, teatro e jornalismo. O movimento Super8 no contexto do Pernambuco, forneceu a possibilidade de grandes artistas pernambucanos revelarem-se ao país e ao mundo, cineastas como Fernando Spencer, Jomard Muniz de Britto e Celso Marconi, tomaram destaque.

Vale Ressaltar, que o cinema Super-8, enquanto expressão artística e política, refletiu as tensões e os diálogos entre duas vertentes estéticas e ideológicas que marcaram a cultura brasileira nas décadas de 1960 e 1970: o movimento armorial, liderado tendo como uma proeminente figura Ariano Suassuna e com reverberações no cinema através de nomes como Fernando Spencer, e o tropicalismo, que no campo do Super-8 encontrou em Jomard Muniz de Britto um de seus principais expoentes. Enquanto o armorial buscava uma síntese entre a cultura erudita e a popular, ancorada no imaginário nordestino e em suas raízes, o tropicalismo abraçava a antropofagia cultural, misturando tradição e vanguarda, local e global, em um gesto de ruptura e reinvenção.

Durval Muniz de Albuquerque Jr (2009), em sua análise sobre o Nordeste como invenção, nos oferece uma chave para compreender essas diferenças: o armorial, ao se apropriar de elementos como a literatura de cordel, xilogravura entre outros, propunha uma identidade cultural quase essencialista, enquanto o tropicalismo, em sua vertente Super-8, desconstruía essa essência ao incorporar referências pop, midiáticas e internacionais, questionando a noção de autenticidade. Autores como Ariano Suassuna, no campo armorial, e Glauber Rocha, como influência indireta do tropicalismo, embasam essa dualidade: se o primeiro defendia uma arte enraizada no "sertão-mundo", o segundo via no cinema uma "estética da fome", capaz de devorar e ressignificar as contradições do Brasil. Assim, o Super-8 armorial e o tropicalista, embora partilhassem o suporte filmico, divergiam em seus projetos estéticos e políticos, refletindo as múltiplas faces de um país em ebulição

Em meados dos anos de 1980, o Super-8 enquanto expressão passou por um momento complexo, muitos fatores levaram tanto a tecnologia, quanto as suas implicações conceituais, a uma relativa crise existencial. Os formatos tecnológicos do audiovisual, mudanças nas políticas culturais e mudanças no panorama cultural e estético, culminaram no período de forte diminuição das produções em Super-8 no Recife. Portanto, entende-se que posteriormente a efervescência dos anos de 1970 e início de 1980, a produção superoitista foi colocada definitivamente na categoria de cinema de nicho, essa afirmação apesar de polêmica, leva em conta questões como volume e repercussão de obras e realizadores, e os anos posteriores a esse recorte, revelaram uma considerável mudança na orientação estética e conceitual nas produções oriundas de Recife.

2.3 A retomada e o novo cinema pernambucano

Pensar como se estabelece a relação entre uma grande cidade e a sua imagem, na contemporaneidade, é de uma complexidade estupefacente. Viventes de consideráveis aglomerações urbanas como a cidade de Recife possuem algumas características marcantes em relação ao consumo e absorção de produtos culturais, como, por exemplo, a maneira como reinterpretam e ressignificam imagens do cotidiano presentificadas na tela de cinema, ou seja, não são meramente agentes passivos no ato de consumir cultura, mas sim, seres ativos na leitura da cidade moderna, tendo então, uma recepção única e original com base em suas próprias experiências na vida cotidiana.

Para Certeau¹⁷ (2014) quando o cidadão não se limita a receber e a ser manipulado pela experiência de consumir produtos culturais, ele se utiliza de táticas¹⁸ para se apropriar daquela arte e aplicar nela suas vivências cotidianas, dando então, um significado original a ela. No campo do cinema autoral, as narrativas são sempre carregadas de fortes traços de seu realizador, com a intenção de direcionar a percepção do público, com base em uma visão particular. Porém, mesmo que se admita tal influência, assim como experiências íntimas moldam o artista e o produto final, a arte, tanto o meio, quanto às circunstâncias incidem diretamente na maneira com o público recebe e reflete uma obra. Portanto, as imagens da cidade presentificadas no cinema, direcionam, em menor ou maior proporção, a forma como os sujeitos compreendem a cidade onde vivem e, é pertinente ressaltar, afinal, que qualquer meio urbano trazido para as telas, também foi responsável por orientar a sensibilidade artística do cineasta.

Tem início em meados dos anos 1980, uma relativa agitação cultural nos meandros da intelectualidade recifense no tocante a produção cinematográfica. O Vanretrô que se tratava um grupo de cineastas pernambucanos fundado em 1985, no Centro de Artes e Comunicação da UFPE, composto por nomes como Cláudio Assis, Adelina Pontual, Paulo Caldas e Lírio Ferreira, que despontariam posteriormente como expoentes do cinema pernambucano e

¹⁷ Michel de Certeau (1925 – 1986) foi um importante historiador francês do século XX, que foi muito relevante no estudo da cidade moderna e suas implicações.

¹⁸ O conceito de tática refere-se à criação de mecanismos de resistência do homem comum em relação as relações de poder desiguais nos grandes centros urbanos, e será empregado na intenção de ajudar a compreender como o cidadão médio percebe e consome a cultura produzida no contexto de sua cidade.

nacional. Entretanto, apesar do ímpeto criador que pautava as ideias do grupo, o país vivia um momento delicado em relação ao financiamento da cultura, em especial, o cinema.

A EMBRAFILME era a principal fomentadora da produção de filmes no Brasil naquele momento, porém, a empresa passava por uma acentuada crise administrativa e, junto a grave crise econômica vivida pelo país, encerrou suas atividades no ano de 1990, criando assim, no Brasil, uma importante lacuna no que se refere ao financiamento de produções cinematográficas. Contudo, no fim da década de 1980, especificamente, no ano de 1989 o grupo Vanretrô consegue viabilizar a produção de um importante curta-metragem, utilizando verbas vindas dos últimos financiamentos da EMBRAFILME, o curta *Padre Henrique, um crime político* (1989) foi dirigido por Cláudio Assis, e foi um marco importante para o movimento que viria a se desenvolver nas décadas seguintes.

O movimento da retomada do cinema pernambucano começou a se articular no início dos anos 1990, com a instauração das reestruturadas políticas públicas e leis de incentivo à cultura, como a Lei do audiovisual e a famigerada Lei Rouanet, ambas de 1991, que desenvolveram e estabeleceram mecanismos para, em certa medida, fomentar a produção cultural no país, por meio do financiamento direto, incentivos fiscais e patrocínios de empresas privadas. Essas mudanças estruturais possibilitaram um novo fôlego para a produção cinematográfica não só do Pernambuco, como também de todo o Brasil, assim, uma nova geração de realizadores pôde enfim viabilizar a produção de seus projetos.

Em alguma medida pode se confundir as movimentações da retomada do cinema nacional, com a retomada do cinema pernambucano, por possuírem os mesmos pilares e se desenvolverem, basicamente, no mesmo momento, mas a experiência pernambucana possui suas próprias peculiaridades. O filme que marca de forma simbólica a retomada do cinema nacional é o filme *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, e no caso do Pernambuco foi o longa-metragem *Baile perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, os dois sendo contemplados com o financiamento das recém-criadas leis de incentivo à cultura.

Em termos de produção fílmica em quantidade e qualidade, o novo momento do cinema nacional deve muito ao Pernambuco, especialmente a capital, visto que muitos dos antigos membros do Vanretrô, foram muito prolíficos nos anos seguintes, viabilizando e produzindo importantes obras que foram reconhecidas no âmbito nacional e internacional, inclusive, recebendo muitos prêmios. No século XXI, o mercado brasileiro passou por profundas mudanças em relação a produção, distribuição e consumo de filmes, principalmente, por um movimento de fortalecimento do cinema nacional em relação ao estrangeiro, quando o cinema nacional passa a lotar as salas cinema com obras produzidas dentro de nossas fronteiras.

O “novo” cinema pernambucano emergiu no cenário do cinema brasileiro em meio a um momento bem peculiar no tocante a produção e distribuição de filmes no país. Para compreender o ambiente de produção fílmica desse período, é necessário ressaltar, que no início dos anos 2000 um seguimento do cinema nacional se destacava bastante com grandes produções e grandes orçamentos como *Carandiru* (2003) de Hector Babenco, *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e *Tropa de Elite* (2007) de José Padilha, entre outros longas-metragens que tratavam acerca da violência urbana no Brasil, com grande apelo ao público e relativamente bem aceitos pela crítica e pela mídia.

Nesse cenário, indo de encontro à tendência, surge o novo cinema pernambucano trazendo filmes autorais/íntimos com baixos orçamentos de produção e divulgação, onde obras como *Amarelo Manga* (2002) de Cláudio de Assis, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) de Marcelo Gomes e *Recife Frio* (2009) de Kleber Mendonça Filho, acabaram por ganhar uma relativa projeção nacional com a crítica especializada e internacionalmente reconhecidos via premiações em festivais internacionais de cinema, como no Festival de Cinema Latino-americano de Toulouse e o Festival Internacional de Mar del Plata - Argentina.¹⁹

Nesse contexto, surgem dois realizadores chave para essa ramificação do movimento: a figura de Kleber Mendonça Filho se destaca dentro do movimento. Inicialmente, ainda como curta-metragista, três de suas obras destacam-se dentro do seguimento, sendo elas *Vinil Verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005) e principalmente *Recife Frio* (2009), sempre usando a cidade de Recife como palco para suas presentificações fílmicas, destacando aspectos como a modernização draconiana, a verticalização urbana e relações de trabalho e poder na capital pernambucana, só que por uma perspectiva altamente íntima, ou seja, a imagem que o cineasta levava as telas, revelava, em grande medida, suas próprias experiências, um cotidiano por vezes distante do dia a dia das periferias da cidade, com foco essencial nos bairros de classe média alta da cidade, fato esse condizente com a realidade do artista em questão.

Sob essas circunstâncias, surge seu primeiro longa-metragem *O Som ao Redor* (2012), o objeto dessa pesquisa, que recebeu quatro premiações no festival de cinema de Gramado, entre elas melhor diretor e melhor filme no júri da crítica, o longa traz consigo uma representação do cotidiano de famílias de classe média alta do centro de Recife, do bairro da Boa Viagem, mais especificamente a rua Setúbal, onde o diretor passou sua infância e

¹⁹ Informações obtidas no site do instituto de cinema que é uma escola de cinema formada a partir de um coletivo de realizadores, com o intuito de promover o audiovisual no país. Disponível em: Cineastas brasileiros. Instituto de cinema, 2022. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cineastas-brasileiros-kleber-mendonca-filho>. Acesso em: 22/set. 2024)

atualmente reside. Logo, ele se utiliza da metalinguagem e de alguns artifícios filmicos para levantar questões importantíssimas sobre a constituição do meio urbano de Recife, partindo do ponto de como o passado escravocrata do Pernambuco afetou a constituição desse ambiente urbano da capital, traçando um paralelo entre passado e presente, entre urbano e rural, fazendo essa obra se tornar um marco dessa fase do cinema pernambucano e nacional.

Já a figura de Cláudio Assis explora outros elementos da cidade, sob outras perspectivas, constrói uma Recife diferente de Kleber Mendonça filho, dando voz e levando as telas não mais os grandes e desenvolvidos centros, mas sim as periferias, tão grandes quanto, porém, afetadas por latentes problemas característicos desses locais. Iniciou sua carreira de cineasta como curtametragista com obras como *Soneto do Desmantelo Blue* (1993), *Viva o Cinema* (1996) e o celebre *Texas Hotel* (1999) que já dispunha de muitas características que se consolidariam posteriormente na carreira do diretor. Como produtor executivo e diretor de produção colaborou com dois importantes projetos *Cachaça* (1995), de Adelina Pontual e *Baile perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, fazendo de Claudio Assis um nome importante em todos os aspectos de produção naquele contexto do cinema pernambucano.

No ano de 2002, Claudio Assis dirigiu seu primeiro longa-metragem *Amarelo Manga* (2002) o filme retrata o cotidiano de sujeitos marginalizados no ambiente urbano de Recife, fazendo referência a sua obra anterior, os personagens principais estão, em alguma medida, ligados ao *Texas hotel*. Discutindo temas como periferização²⁰, pobreza e desigualdade social, o longa presentifica as periferias da cidade de Recife, em meio a uma narrativa envolvente, circulando entre diversos gêneros como comedia e drama. O filme foi muito bem recepcionado pelo público e pela crítica recebendo o prêmio de melhor filme no Festival de Brasília e no Festival de Toulouse, e o Prêmio concedido pela Confederação Internacional de Cinemas de Arte e Ensaio no Festival de Berlim.

Dito isso, com essa breve apresentação desses dois importantes nomes do cinema pernambucano contemporâneo, podemos compreender um pouco a respeito da orientação autoral dos realizadores envolvidos na esfera de influência do novo cinema pernambucano, indo de encontro ao mercado e propondo uma visão particular ao invés da já consagrada grandiloquência épica característica das presentificações urbanas do período, nos

²⁰ O conceito de periferização está ligado ao processo de deslocamento das populações menos favorecidas para as periferias, assim tirando elas dos centros pretensamente desenvolvidos. Partindo de princípios higienistas como por exemplo as ideias de Haussmann na França e Edwin Chadwick na Inglaterra.

*blockbusters*²¹ internacionais e posteriormente nos cinema nacional na primeira década do século.

Um fator relevante para a rápida ramificação do cinema pernambucano no circuito alternativo, é a descentralização da produção e barateamento dos custos de filmagem, com a ascensão das mídias digitais muito mais baratas e acessíveis, além da possibilidade de divulgar online as produções, diminuindo substancialmente os custos com divulgação. Esse cenário propiciou a criação de produtoras alternativas de pequeno porte, como a Símio Filmes, fundada em 2008 pelos realizadores Daniel Bandeira, Juliano Dornelles e Marcelo Pedroso, que mesmo possuindo uma estrutura financeira limitada consegue emplacar obras com boa recepção de público e crítica especializada, entre as principais obras estão *Amigos de risco* (2007) de Daniel Bandeira; *Pacific* (2009) de Marcelo Pedroso.²²

Portanto, percebemos nesse movimento, ainda em plena expansão, que alguns aspectos são primordiais para montar um cenário cinematográfico produtivo. A incentivo governamental é de suma importância para a manutenção de uma estrutura produtiva saudável, visto que nos momentos de crise enfrentados por órgãos de incentivo à cultura, o cinema foi muito prejudicado. Pensando nisso, a prefeitura de Recife criou em 1996 o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC) que era separado em duas divisões o Mecenato de Incentivo à Cultura (MIC) onde as empresas privadas que financiassem projetos culturais selecionados teriam isenção de impostos e o Fundo de Incentivo à Cultura (FIC) onde por meio dele o poder municipal realizava investimentos diretamente de sua verba destinada a cultura.²³

Além disso, há também no contexto do Recife, uma preocupação na formação de público para o cinema local, porque pouco adiantaria ter muitas produções financiadas pelo estado ou município, se o público local não consumisse os produtos culturais frutos desse empenho. Para tal, o governo do estado promove ações com a Fundação Joaquim Nabuco

²¹ Blockbusters são filmes de grande apelo comercial, em geral possuem grandes orçamentos de produção e divulgação, além de explorar temas mais gerais, grandes exemplos de filmes dessa natureza são *Avatar* (2009) de James Cameron e *Os Vingadores* (2012) de Joss Whedon.

²² Informações obtidas no site do mapa cultural do Pernambuco, essa plataforma é uma iniciativa da Secretaria da Cultura do Estado de Pernambuco e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Símio Filmes Ltda. Mapa Cultural da prefeitura de Pernambuco, 2018. Disponível em: <https://www.mapacultural.pe.gov.br/agente/10232/#info> acesso em: (23/set. 2024)

²³ Informações contidas no site leis municipais, vinculado a prefeitura de Recife, com objetivo de divulgar as leis do município e promover a transparência pública. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/pe/r/recife/lei-ordinaria/1996/1622/16215/lei-ordinaria-n-162151996-institui-o-sistema-de-incentivo-a-cultura-concede-incentivos-fiscais-a-projetos-culturais-eda-outras-providencias>. Acesso em: (11/set. 2024)

(FUNDAJ) que por sua vez incentiva o público local a se engajar no cenário, por meio de mostras de cinema e cineclubes.

3 PROCESSO CRIATIVO: DO CONCEITO À EXECUÇÃO

O papel do cineasta é reger todas as etapas correspondentes à confecção de um filme. Entretanto, mesmo com o realizador atuando como a força motriz que rege as decisões estéticas, narrativas, devemos compreender que a realização de um longa-metragem é um empreendimento coletivo e multidisciplinar que demanda um intrincado conjunto de etapas, desde a concepção da ideia inicial até a finalização do produto audiovisual. Haja vista, na esfera da produção de cinema, mesmo o artista mais competente está, em certa medida, subordinado ao trabalho alheio, fato esse que não deslegitima a autoria original por parte do diretor, apenas aponta para o teor associativo típico do cinema.

No caso do cinema autoral, o trabalho do realizador atinge grande importância, enquanto em grandes estúdios, muitas vezes o diretor de cinema pode ser visto com um mero membro da engrenagem na composição de um filme. No contexto do cinema de autor, o realizador é um artista que imprime sua marca na própria realização, sua assinatura, quer seja estética e temática, quer seja nas demais escolhas técnicas ou conceituais, sem contradizer necessariamente, a concepção de coletividade artística usual do cinema.

Portanto, nesse capítulo examinamos todo o percurso do longa-metragem *O Som ao Redor* (2012), destacando desde o surgimento da ideia que deu origem ao filme, a aplicação do conceito norteador pelo cineasta, com base nas ideias e perguntas iniciais, até a identificação e análise de questões técnicas que envolvem à produção, distribuição e exibição. Para com isso, conseguirmos compreender como o contexto do país e da própria cidade de Recife guiaram o Kleber Mendonça Filho no processo de criação desse filme, destacando dificuldades e peculiaridades presentes no caminho.

3.1 NASCIMENTO CONCEITUAL E APLICAÇÃO DA IDEIA: FANTASMAS DO PASSADO, NO PRESENTE.

Em *O Som ao Redor* (2012) o realizador pernambucano Kleber Mendonça Filho fornece ao espectador o seu ponto de vista sobre um momento político e social bem específico do Brasil. Segundo Mendonça Filho (2020) o longa teve sua gênese no ano de 2008, enquanto o Brasil vivia os anos finais do segundo mandato do então presidente Luís Inácio Lula da Silva, onde podia se observar um país econômico e socialmente otimista com o futuro, porém, ainda sem saber exatamente como lidar com alguns problemas latentes naquele contexto, era então uma “sociedade estável e imperfeita”, “um Brasil querendo estar bem, mas ainda com medo da

própria sombra”, devido a muitos anos de *superexploração do trabalho*²⁴ e com desigualdades perpetuadas, culminando sempre em relações de poder desiguais, sendo elas diretamente manifestadas ou presentes nas entrelinhas do cotidiano. (Mendonça Filho, 2020, p.14)

Nessa conjuntura, o cineasta se propôs a discutir essa relação mal resolvida entre o Brasil e suas violências estruturais cotidianas. Entretanto, manifestar em cena explicitamente o racismo direto ou a violência explícita não afetaria o público de forma profunda, visto a espetacularização e saturação dessa abordagem em obras nacionais e internacionais do mesmo período. Portanto, *O Som a Redor (2012)* trata das violências ocultas, a abordagem indireta foi a escolhida para lidar com esses fatos, porque mesmo sem violência explícita e racismo manifesto, o longa é um retrato extremamente violento dos problemas estruturais disfarçados, sutis e envergonhados, mas plenamente presentes nas dinâmicas sociais das grandes cidades do Brasil.

Para analisar tais questões, operacionalizaremos o conceito *violência estrutural*²⁵ do sociólogo norueguês Johan Galtung (2005) que se refere à atos de violência velada e simbólica, presentes não de forma explícita, mas disfarças de ações cotidianas, uma violência presente nas estruturas da sociedade. Na obra *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau (2020)* Kleber Mendonça Filho elabora algumas perguntas, que servirão para balizar a confecção da ideia inicialmente, e, posteriormente, roteiro e o longa. O autor cita conversas pessoais onde questionavam-no: “Como seria fazer um filme sobre essas coisas, mas sem jamais expor isso abertamente na sinopse ou nos diálogos? ”, “Como seria um filme sobre um engenho de cana pernambucano clássico, mas transplantado para uma rua moderna urbana no Recife, sem jamais falar isso para os espectadores?” (Mendonça Filho, 2020, p.14), esses questionamentos também nortearam às análises posteriores nesse tópico, onde identificaremos e analisaremos cenas em que a violência implícita estiver presentificada pelo cineasta.

O cinema é, essencialmente, um estudo sobre a sociedade na qual ele foi produzido, ou uma observação parcial de uma outra sociedade, posteriormente presentificada, como retrato particular subordinado à uma visão. Em ambos os casos, a arte cinematográfica, enquanto processo de releitura politicamente ativa dos problemas sociais com relação ao passado, tempo presente e futuro, tem a responsabilidade de expor ao espectador uma perspectiva crítica sobre as problemáticas latentes, sendo a violência um dos temas primordiais no contexto das grandes

²⁴ O conceito de superexploração do trabalho está ligado às ideias desenvolvidas e apresentadas por Rui Mauro Marini na sua obra “A dialética da dependência”, onde ele versa sobre a relação de opressão vigente nos países periféricos no tocante ao trabalho. (Marini, 2011, p.333-336)

²⁵ O conceito de violência estrutural está presente no pensamento de Johan Galtung e se refere a um tipo de violência implícita presente no campo simbólico, habitando estritamente as estruturas sociais de forma velada. (Galtung, 2005, p.63-66)

idades. Contudo, apesar da definição do papel do cineasta ser clara e bem definida, surge uma nova questão: Como o espectador deve se apropriar da visão do realizador?

Para Rancière (2012) o papel do espectador em relação à arte não pode ser de passividade, visto que enquanto receptor de uma obra dotada de consciência política e social, o espectador sendo somente um observador indolente e inerte, e esse *status* se perpetuando, a arte como instrumento político renovador teria seu valor permanente e absolutamente questionado. Portanto, o observante “será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas. (Rancière, 2012, p.10)

A violência estrutural pode se manifestar de diversas formas em um filme, como: na simples dinâmica de ocupação de espaço em cena entre os atores, na forma como o cenário é apresentado e interage com os personagens, nos diálogos implicitamente, no som ambiente ou trilha sonora, nas escolhas de câmera como o enquadramento, entre outros pontos de destaque em uma obra. Por isso, buscaremos captar a sensibilidade do cineasta por meio da análise fílmica de algumas cenas selecionadas como pontos de reflexão sobre o processo criativo que deu origem a elas próprias. Logo, o foco primordial será compreender como o realizador pensou conceitualmente e executou sua obra, ou seja, a intenção não é meramente analisar as cenas, mas entender como a ideia pensada anteriormente foi aplicada no ato de confecção do longa.

O Som ao Redor (2012) retrata o cotidiano de uma rua de classe média no centro de Recife, que sofre permanente e insistentemente com a violência. Por isso, os moradores decidem aderir à uma ideia que foi proposta por Clodoaldo, personagem interpretado por Irandhir Santos, que era supostamente sócio de uma empresa de segurança privada, especializada naquela demanda específica. Contudo, o fato de haver um grupo de segurança na rua, apesar da efetividade inicial, acabou por gerar fortes tensões entre os moradores e dos habitantes para com os contratados. Simultaneamente, Bia, personagem protagonizada por Maeve Jinkings, tenta lidar com questões relativas a monotonia da vida urbana e um problema específico com os latidos do cachorro do vizinho.

Antes de analisar às cenas selecionadas para discutir às questões destacadas anteriormente, é pertinente, destacar alguns fatos relacionados com o processo de confecção do longa, no tocante a relação da narrativa com seu realizador. Kleber Mendonça Filho trata do longa em seu texto “*Como Está o Filme?* ” (2020), como uma experiência artística, mas antes de tudo, como um exercício de memória, visto que parte da narrativa é ligeiramente baseada em experiências vividas em sua infância, como ele destaca nesse trecho:

O som ao redor me traz lembranças dos meus pais, Joselice e Kleber, de uma infância que ainda os viu juntos como casal, na mesma Casa Forte do rio Capibaribe ainda nadável no braço. Da cheia de 1975 e da nossa fuga do bairro para a zona sul de Boa Viagem, perto da praia e longe do trauma da enchente e de um desquite. E assim o texto foi sendo escrito, a partir de uma sequência de observações tendo por base alguns traços ligeiramente autobiográficos, lembranças infantis de uma rua. Foi ali que meus pais alugaram uma casa que pertencia a uma família aristocrática grande e imperfeita, no bairro de Casa Forte. Esse bairro junta até hoje — sob uma capa de nobreza — o que há de pior nas relações sociais pernambucanas. Para o bem e para o mal, é um lugar fascinante. (Mendonça Filho, 2020, p.14-15)

Figura 1: Crianças brincando no ambiente interno do prédio.



Fonte: O SOM AO REDOR, 2012, 3'12''

O trabalho de análise fílmica empregado nesse capítulo, se dedicará não ao esgotamento de todas as possibilidades analíticas sobre o longa-metragem, ou seja, todas as cenas que suscitem questões caras à historiografia, ou recortes diversos que levantem problemáticas diversas. Mas sim, a captar em trechos específicos do filme onde a violência implícita se faz presente através da intervenção direta do realizador, sendo assim, uma investigação voltada à experiência criativa do cineasta dentro de suas proposições.

Portanto, a primeira cena analisada será um curto plano sequência presente nos minutos iniciais do filme, onde a câmera segue duas crianças, uma de bicicleta e outra de patins, rumo à uma quadra onde se juntariam a muitas outras crianças para brincar no ambiente interno de um prédio, sob o atento olhar de um grupo de mulheres uniformizadas representando empregadas domésticas.

É possível destacar, inicialmente, uma trilha sonora impactante composta através do uso de ruídos típicos dos centros urbanos: batidas de martelo, o som de uma serra circular e vozes

amontoadas. O compositor e teórico do cinema francês Michel Chion (2011) chama esse artifício de efeito anempático, que segundo o autor normalmente está ligado à música, mas também se aplica aos ruídos que mesmo estando alheios aos acontecimentos da cena, envolvidos em seu próprio “desenrolar indiferente”, geram no espectador uma emoção, quer seja alegria ou um incomodo profundo. (Chion, 2011, p.15)

Também vale ressaltar, a escolha por planos abertos que facilitam a percepção espacial do espectador, fato esse, que torna perceptível a semelhança do ambiente interno desse prédio com uma prisão, pelo fato de estar todo cercado por grades e sob vigilância constante. Então, é uma imagem de conflito, porque ao passo que no som se tem uma ideia de liberdade por retratar ruídos da cidade, na imagem a ideia que é passada é de cárcere.

Portanto, não há propriamente a existência de violência direta nessa cena, porém, a disposição e as dinâmicas entre personagens em cena, estão permeadas pela já citada *violência estrutural*. A posição das cuidadoras presas no canto da cena, saindo somente quando há uma demanda relativa ao trato com as crianças, que por sua vez, assumem o papel de liderança arbitrária, conduzindo às ações na relação com suas “subordinadas”. Concomitantemente, as crianças também podem ser entendidas como reféns de sua própria condição, visto que devido à violência urbana das grandes cidades brasileiras, a classe média tem cada vez mais se isolado em seus “*forts*” presentificados no longa como os grandes prédios da região central do Recife.

Figura 2: Dinâmica interna: Sofia, Mariá e João.



O Som ao Redor, 2012, 9'32"

A cena começa com um *close-up*²⁶ dos personagens do João, interpretado por Gustavo Jahn, e da Sofia, personagem protagonizada por Irma Brown, mas logo transpõe-se para um *plano aberto com justaposição espacial oscilante*, onde em um dos lados está o casal, ambos nus, e no outro está Mariá, personagem estrelado por Mauricéia Conceição, com suas netas chegando na residência de João, logo, havendo um breve diálogo entre os personagens de João e Mariá, onde ele a pede para esperar uns segundos antes de entrar de fato, na intenção de sair da sala para o quarto. Em seguida, a cena alterna entre cenas de sexo entre João e Sofia no quarto, e as netas de Mariá sentadas no sofá da sala vendo televisão, até que a cena é cortada temporariamente. Nesse momento inicial, já podemos perceber alguns pequenos atos que denotam problemáticas, como o fato de Mariá ter levado suas netas para seu ambiente de trabalho, e ter havido uma certa tensão de início.

Em seguida, a sequência é retomada, agora se desenvolvendo na cozinha do apartamento, onde João apresenta brevemente Sofia à Mariá, em um ambiente familiar e com dinâmicas íntimas, mas com uma relativa tensão por parte dos personagens envolvidos. Um ponto interessante, é que essa cena dispõe de diálogos que podem servir como gatilhos de discussão, tanto sobre relações de trabalho, quanto relacionados a tensões de classe, como por exemplo:

- João: Foi quando isso que tu morou aqui?
 - Sofia: Foi em noventa!
 - Mariá: Em noventa eu já trabalhava aqui, pros pais dele, pro irmão, a irmã.
- (O SOM AO REDOR, 2012, 10'00")

Nesse diálogo presente no roteiro, podemos perceber a violência nas entrelinhas, quase que como uma violência do proprietário com sua propriedade pelo simples fato de possuí-la. Quando Mariá afirma que trabalhou para diferentes gerações dessa família, subentende-se a perpetuação de um domínio indireto desse grupo familiar em relação a ela por meio da dependência. O conceito de *dialética da dependência* de Ruy Mauro Marini (2011) trata das relações de poder desiguais entre as nações centrais e periféricas, e também nos oferece uma perspectiva sobre o processo de superexploração da força de trabalho na esfera individual do sujeito, seja ela extensiva ou intensiva, sendo que as duas definições correspondem à situação de Mariá, que trabalha a décadas para uma só família e faz do seu ambiente de trabalho sua

²⁶ Close-up refere-se a uma “tomada em que a câmera, quer distante ou próxima do assunto, focaliza apenas uma parte dele”. (CLOSE-UP In: Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford Languages, 2025. Disponível em: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/close-up_1. Acesso em: 24/05/2025

casa, visto que não dispõe de infraestrutura, fato esse, evidenciado na ação dela de trazer as netas para a residência onde trabalha. Esse ponto de vista é corroborado em outro breve dialogo na mesma cena:

- Mariá: Tô véia, vou tá me aposentando!
 - Sofia: Tem quantos anos Mariá?
 - Mariá: Vou fazer sessenta!
 - João: Tá véia nada Mariá!
- (O SOM AO REDOR, 2012, 11'08")

Figura 3: João entra no prédio com possíveis inquilinas.



(O Som ao Redor, 2012, 16'54")

Figura 4: Menina tem visão panorâmica do alto de um prédio.



(O Som ao Redor, 2012, 17'41")

A cena se inicia com um pequeno plano sequência onde João entra no espaço externo de um prédio com a intenção de apresentar um apartamento aos personagens da “mulher que visita o apartamento” e a “menina que visita o apartamento” como são citadas nos créditos do filme,

interpretadas por Rejane Rego e Malu Tavares, respectivamente. Nesse primeiro momento, apesar de gozar de uma aparente calma, já esconde nos diálogos, um dos tipos de violência implícita mais recorrente no longa, que é a sensação de aprisionamento da classe média dentro dos interiores dos prédios nas grandes cidades. A fala que abre a cena, é do personagem do João falando a respeito do sistema de segurança do prédio, onde ele afirma que “O prédio tem vigilância vinte e quatro horas, e essa área aqui é toda cercada por sensores” (O Som ao redor, 2012, 16’51”), na evidente intenção de tranquilizar a possível inquilina do imóvel com relação a segurança sua e de sua família, contudo, acaba somente por reforçar mais uma vez um dos pontos de reflexão do longa-metragem, que é a violência contida no “aprisionamento/isolamento voluntário” da classe média.

No segundo momento da cena, por meio de um corte brusco, somos levados ao interior do apartamento junto aos personagens. Dando seguimento, João começa a apresentar o apartamento a mãe, enquanto a filha observa à visão da varanda, nos diálogos seguintes, alguns tipos de violência indireta fruto do confinamento são evidenciados, como veremos em seguida na transcrição do diálogo, há uma questão levantada sobre saúde mental e suicídio, sem citar diretamente o problema do aprisionamento urbano, mas deixando implícito. E, por fim, uma violência de ordem econômica/financeira utilizando a culminância do outro tipo de violência citado como prerrogativa, por parte da personagem da mãe em relação a João, mesmo os dois habitando a mesma esfera socioeconômica, fatos esses presentes nesse trecho:

- Visitante 1 (mãe): É verdade que ontem morreu uma moça aqui nesse prédio.
- João: Foi, infelizmente sim!
- Visitante 1 (mãe): Mas foi suicida?
- João: Não sei bem o que aconteceu, mas tudo indica que a pessoa se jogou sim.
- Visitante 1 (mãe): Aí isso é mal agouro viu, não sei pode parecer estranho eu estar falando isso, mas é que quando eu soube dessa história quase liguei pra você para cancelar essa visita aqui, bateu uma coisa ruim, uma sensação ruim morar num prédio nessa circunstância. Vocês não fariam um desconto no aluguel por conta de um apartamento num contexto desse?
- João: Não vejo bem a relação que a senhora está fazendo!
(O SOM AO REDOR, 2012, 17’41”)

Galtung (2005) argumenta que a violência mora nas relações sociais, quer sejam desiguais ou equivalentes, visto que em todo tipo de interação na esfera coletiva ou individual, há jogos de poder, resultando na violência implícita ou explícita e na aprendizagem/adaptação social ao meio, fato esse que explica o segundo tipo de violência citado.

A ordem social assenta na socialização = em fazer sociais os seres humanos. Isto, por sua vez, assenta na interiorização/institucionalização, ou seja, na perspectiva de as sanções vividas se transformarem em sanções previsíveis, orientando/balizando a seleção das ações a empreender numa dada situação; por outras palavras, tudo isto assenta na aprendizagem pessoal e social. (Galtung, 2005, p.64)

Figura 5: Bia recebendo uma televisão.



(O Som ao Redor, 2012, 22'54")

Essa cena, dispõe de uma característica que se difere todas as outras sequências do filme, contém, por “longos” 4 segundos, um momento onde há violência explícita, indo, em certa medida, até de encontro com a proposta do cineasta, mas essencial para nós compreendermos até onde podem ir as consequências da rivalidade materialista presente na classe média, incitada por uma sociedade voltada para o consumo de bens e serviços não essenciais, pelo mero prazer sádico de se sobrepor ao seu semelhante, quer seja da mesma classe social ou referente ao gênero humano em si.

A pequena cena se inicia com dois entregadores tocando a campainha da residência de Bia, personagem de Maeve Jinkings, na sequência vemos que o objeto a ser entregue é uma televisão moderna, e em meio a dinâmica de entrega, surge outra personagem, Betânia, interpretada por Mariângela Valença, que confronta os entregadores sobre uma possível próxima entrega ser em sua casa, fato esse que incomoda Bia, que retruca questionando se sua entrega em curso poderia ser a prioridade, contudo, um dos entregadores afirma que “sim” há uma próxima entrega de um produto igual, só que “das pequenas”, irritando Betânia que parte para cima e agride Bia com puxões de cabelo e assim a cena se encerra.

Apesar de curta, a cena em questão suscita importantes questionamentos relacionados às diferentes formas de violência presentes no ambiente urbano, que não estão restritas às ruas, vielas ou locais “suspeitos”, mas devido a diversos fatores, podem estar presentes nos ambientes teoricamente mais seguros como os interiores dos prédios e residências, como já foi citado anteriormente com o exemplo da violência implícita, e no caso dessa cena podendo se materializar em ato consumado. Na perspectiva de Marc Augé (1994) esse tipo de comportamento está ligado ao que ele classifica como *supermodernidade*, o enfraquecimento dos vínculos sociais causados pela expansão desenfreada do fluxo informação e da quebra de barreiras geográficas, culminando na mutação dos espaços tradicionais de convivência como bairros residenciais, fazendo com que os vínculos sociais se enfraqueçam, dando lugar a relações baseadas em competição e ressentimento. (Augé, 1984, p.84-85)

Figura 6: Guardador de carros interage com mulher.



(O Som ao Redor, 2012, 25'17'')

A cena tem início com um pequeno plano que acompanha a mulher da clínica de acupuntura, interpretada por Daniela Câmara, saindo com de seu prédio falando ao celular, e com uma sacola em uma de suas mãos. Após sair do edifício onde mora, a mulher encontra como o personagem do Adailton, protagonizado por Rubens Santos, que atua como guardador de carros, os dois tem um breve diálogo vital para guiar os acontecimentos que vieram posteriormente na cena.

- Adailton – Tá precisando de ajuda aí senhora?
- Mulher da clínica de acupuntura – Não não, já vou dar para seu amigo
- Adailton: Não tô querendo dinheiro não!
- Mulher da clínica de acupuntura: xii!

- Adailton: Oxe...
(O Som ao Redor, 2012, 25'13'')

No decorrer da cena, a câmera segue agora Adailton, que após ter sua ajuda rudemente recusada, contorna lentamente o carro da mulher, e o risca com uma chave, enquanto a dona do veículo embarca, num claro ato de reação perante a sutil humilhação. A violência presente na dinâmica entre os personagens pode ser entendida de diferentes formas, sendo a primeira delas, a mais direta, que se manifesta no ato de Adailton riscar a pintura do carro como uma forma de vingar a grosseria sofrida interiormente, contudo, disfarçado de falta de atenção, o preconceito de classe velado está plenamente presente nessa sequência.

Esse comportamento pode ter raízes diversas, mas o conceito de *violência simbólica* de Pierre Bourdier (1989) nos apresenta uma perspectiva pertinente para explicar tal fenômeno, sendo que a violência simbólica está, assim como a violência estrutural de Galtung (200), presente nas estruturas da sociedade brasileira, mas com uma sutil diferença, o consentimento do dominado em relação a ação do dominante, ou seja, mesmo sofrendo violências diárias em seu cotidiano, isso é compreendido como natural, pelo fato de não enxergar tais atitudes violentas como violência em si, mas sim como ações normais do dia a dia, fruto da dinâmica dos grandes centros. (Bourdier, 1989, p.10-14)

O poder do simbólico manifestado no cotidiano atua como agente formador da realidade vigente, logo, no caso da violência simbólica, o preconceito de classe distribuído de forma invisível, por meio de ações aparentemente normais e cotidianas, é um fator relevante para a perpetuação estrutural da violência urbana, além de eco deferido, gera também um eco prolongado que se transfigura na tensão de classes inerente aos grandes centros urbanos brasileiros. Então, tanto a atitude da mulher de praticar preconceito com o guardador de carros pela ideia de que ele está em uma posição hierárquica inferior, quanto a atitude de Adailton, são frutos da mesma problemática.

Portanto, esse tópico serviu como reflexão a respeito da proposta conceitual da qual partiu o longa, que é a de problematizar o ponto da violência velada que está impregnada no cotidiano da classe média nas grandes cidades, tanto em suas relações para com as classes menos favorecidas, quanto na sua própria relação consigo mesma. Todas as cenas analisadas foram intencionalmente escolhidas entre os trinta primeiros minutos do filme, para argumentar que desde o início a obra se compromete com a proposição, e o processo de construção tem em seu alicerce o tema da violência estrutural.

3.2 Processo prático: técnica, criatividade e coletividade

O cinema, desde de seus primórdios, esteve envolvido em disputas quanto à sua legitimidade enquanto linguagem artística, sendo muitas vezes tido como somente uma manifestação técnica e comercial que, então, não possuía valor de arte e o cineasta também sofreu com essa desconfiança, em muitos momentos o realizador não era visto como artista devido à descrença relativa ao cinema enquanto arte. Contudo, partimos da perspectiva do cinema como uma manifestação artística legítima, consagrando, portanto, o cineasta como artista e criador, responsável por mediar a arte cinematográfica e intervir em nossos sentidos guiando nossa percepção.

Contudo, o cinema carrega em si uma necessidade intrínseca, a infraestrutura, que se manifesta em todos os momentos do ciclo de confecção de um longa, tanto na fase de pré-produção, que corresponde a etapa de captação de recursos, elaboração do orçamento e cronograma, *casting*²⁷, formação da equipe técnica, escolha de locações, *storyboard*²⁸ e *decupagem técnica*,²⁹ preparação de figurinos, cenários e objetos de cena, e, em alguns casos, ensaios com o elenco, quanto na *fotografia principal*, que é composta pela gravação das cenas conforme o roteiro e o cronograma, direção de cena e atuação, operação de câmera, som, iluminação, direção de arte e controle de continuidade. Além da pós-produção tendo como suas principais etapas a montagem/edição, edição de som e mixagem, design de som, trilha sonora, por fim, criação de créditos iniciais e finais.

Apesar de finalizado, há uma fase posterior à pós-produção, que é crucial para que a obra atinja sua finalidade. A etapa de distribuição e exibição de um longa, talvez seja o período de maior tensão no ciclo, visto que erros nesse processo podem significar consideráveis prejuízos artísticos e financeiros. Portanto, o envio para festivais de cinema, negociação com distribuidoras, lançamento em salas de cinema, plataformas de streaming ou televisão e campanhas de marketing e divulgação, correspondem a um momento decisivo, não sendo diferente em *O Som ao Redor (2012)*, que possui muitas peculiaridades no tocante a esse estágio.

²⁷ O termo casting “refere-se à seleção de atores para um papel” Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford Languages, 2025. Disponível em: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/casting_1. Acesso em: 24/05/2025

²⁸ O termo storyboard “refere-se a uma série de desenhos ou imagens que mostram o esboço da história de um filme” Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford Languages, 2025. Disponível em: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/storyboard_1. Acesso em: 24/05/2025

²⁹ O termo decupagem técnica “refere-se ao trabalho do diretor cinematográfico, que consiste em escolher a imagem mais adequada a cada palavra, frase ou parágrafo do script” Dicionário Online de Português. Brasil: 2025. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/decupagem/>. Acesso em: 24/05/2025

No tópico anterior discutimos questões relacionadas ao contexto conceitual que deu origem a obra e sua aplicação, já no presente tópico trataremos de outras condições que viabilizaram à continuidade do projeto, haja vista que o papel do cineasta autoral é reger todos os processos que envolvem a confecção de seu filme, para que sua visão possa ser percebida em todos os aspectos da produção.

Após a definição dos conceitos e alinhamento das ideias e debates, a escrita do roteiro é, em geral, o passo seguinte na jornada de um cineasta para dar origem a uma obra cinematográfica, em *O Som ao Redor* (2012) não foi diferente. Kleber Mendonça Filho (2020) afirma que “a primeira versão do roteiro, com 72 páginas, foi escrita em oito dias num hotel em Belo Horizonte (o Othon Palace, hoje extinto) para atender a uma data-limite de edital do Ministério da Cultura” (Mendonça Filho, 2020, p.13), fruto de toda a vivência e das ideias acumuladas nos anos que antecederam esse fato. O diretor acrescenta em entrevista concedida ao Canal Brasil, que compreende a escrita e o roteiro enquanto estrutura como “algo que está entre a peça e o romance” (Mendonça Filho, 2020, 8’35”) e que mesmo na possibilidade de nunca ser posto em prática, já carrega um peso literário por si só.

A concepção de roteiro de Kleber Mendonça dialoga com as ideias de Jean-Claude Carrière, dramaturgo e um dos importantes colaboradores de Luiz Bunel. Carrière (2006) entende o roteiro não meramente como um apetrecho técnico ou literatura pura em si, mas reconhece o seu valor literário inerente, e destaca também em sua obra *A Linguagem Secreta do Cinema* (2006) a importância do subtexto e das coisas não ditas, fato primordialmente importante na obra do cineasta pernambucano, que tem em *O Som ao Redor* (2012) um exemplar perfeito para ilustrar esse tipo de escrita, baseada em análises muito mais profunda e não necessariamente explícitas, ou seja, elementos que não estão presentes diretamente no roteiro, mas guiam completamente a narrativa e as discussões suscitadas por ela. (Carrière, 2006, p.35)

Na escrita desse roteiro, o realizador recifense nos apresenta dois tipos de abordagem, sendo uma delas intervencionista, que dá apontamentos precisos de como a cena deve ser filmada, fornecendo detalhes técnicos primordiais, na intenção de criar uma cena específica. Já no outro tipo de descrição, o diretor está muito mais preocupado em imprimir o fator sentimental na cena, descrevendo não as questões de filmagem, mas sim, detalhes sentimentais, como expressões por exemplo, apontados respectivamente nos dois trechos do roteiro a seguir:

2. EXT. CORTEJO FÚNEBRE — RUA — DIA
CLOSE-UP CLODOALDO, 30 e poucos anos, e de rosto triste, que parece carregar alguma coisa. Do seu rosto VAMOS PARA A DIREITA e

encontramos o rosto de Cláudio, também entristecido, sutilmente, simetricamente. No mesmo take, ABRIMOS o quadro e revelamos que Clodoaldo e Cláudio são os primeiros carregando um caixão em um modesto cortejo fúnebre, acompanhado por cerca de 30 pessoas, numa localidade interiorana. (Mendonça Filho, 2020, p. 23)

4. EXT. — VISTA — PAISAGEM — DIA

Um enorme PLANO GERAL de terras na região da Zona da Mata. Na parte inferior esquerda do quadro, as duas cabeças de Cláudio e Clodoaldo surgem e se inserem na paisagem. TRAVELLING em direção aos dois homens, que estão de costas. Seus corpos tomam mais espaço no quadro e agora são maiores que a paisagem. (Mendonça Filho, 2020, p.24)

Um ponto primordial na composição de um filme dessa natureza é a escolha das locações e cenários, nesse longa em específico, assim como todos os outros elementos, a escolha desse espaço não se deu por acaso, trata-se de um território profundamente enraizado na trajetória pessoal do cineasta. Ele viveu ali durante parte de sua infância e vive atualmente. Não só ambientou a trama em seu próprio bairro, como também utilizou sua casa como uma das locações principais, onde reside a personagem de Bia, uma das figuras mais marcantes do longa. Ao fazer isso, Kleber Mendonça Filho rompe com a ideia do cenário como pano de fundo e passa a tratá-lo como corpo vivo, carregado de sentido, história e tensão.

A opção por filmar em um espaço tão íntimo revela a concepção autoral de cinema que orienta o trabalho desse diretor, um cinema que parte da experiência cotidiana para gerar reflexão crítica sobre as estruturas sociais, econômicas e históricas que moldam a realidade brasileira. O Pernambuco, a cidade de Recife e o bairro de Boa Viagem foram as escolhas feitas pelo realizador para nortear as discussões que ele viria a trazer na obra de forma mais ampla. Entretanto, a Rua Setúbal com seus edifícios altos, casas gradeadas, muros, portões automáticos, alarmes e câmeras de segurança, revela e concentra visualmente muitas das contradições que *O Som ao Redor* (2012) busca tornar presente, a convivência entre medo e privilégio, modernidade e memória colonial, conforto e violência velada.

Não por acaso, o realizador idealizou o filme a partir de uma percepção quase alegórica. Kleber Mendonça Filho junto à Emilie Lesclaux revelaram em entrevista concedida ao Canal Brasil em 2020, que a ideia que culminaria na construção do filme, ocorreu quando o cineasta ainda trabalhava em uma empresa à qual ele não informa o nome, e observou como a disposição física e a dinâmica interna do escritório remetiam aos antigos engenhos de cana tão comum ao Pernambuco de outrora, notadamente no período colonial. A partir dessa analogia, passou a ver na estrutura da Recife contemporânea uma continuidade simbólica do passado escravocrata e patriarcal da cidade. Assim, a escolha das locações não se reduz a uma decisão logística ou

estética, mas ganha um valor conceitual profundo. Ao filmar os muros altos, os portões trancados e a presença constante de vigilância privada, o diretor constrói uma metáfora urbana que remete à lógica do engenho, com seus senhores e seus trabalhadores subordinados, além de remeter à própria topografia de um engenho de fato, na disposição dos elementos que compõe à rua.

A cidade filmada por Kleber Mendonça não é, portanto, um mero espaço neutro. Ela é tratada como personagem, a Recife de *O Som ao Redor (2012)* pulsa, ressoa, vigia e ameaça. Cada rua, cada casa, cada ambiente interno é carregado de camadas simbólicas, reforçadas por uma *mise-en-scène*³⁰ rigorosa e um desenho de som minucioso. É nesse cenário que os conflitos silenciosos e as violências difusas da classe média urbana brasileira se desenrolam. A escolha por filmar em locais reais, sem grandes intervenções cênicas, reforça a verossimilhança da narrativa e, ao mesmo tempo, expõe o quanto há de estranho e opressivo no cotidiano aparentemente pacato daquelas famílias.

Além disso, filmar no próprio lar e nas redondezas familiares permitiu ao cineasta uma liberdade criativa única. Ele conhece os espaços, seus fluxos e seus ritmos, e isso transparece na forma como a câmera circula pelas casas e ruas. O domínio sobre o espaço físico se traduz em segurança estética, em precisão na construção das cenas e em coerência atmosférica. Ao mesmo tempo, esse gesto de filmar o lugar onde se vive, literalmente, carrega um risco e uma coragem que só um cinema verdadeiramente autoral se permite assumir.

Ao final, a escolha das locações em *O Som ao Redor (2012)* revela muito mais do que uma preocupação com o realismo ou com a praticidade de produção. Ela expressa uma concepção de cinema que enxerga o espaço urbano como lugar de memória, conflito e poder. Ao situar a ação em uma rua concreta, com uma história pessoal e coletiva densa, Kleber Mendonça Filho inscreve seu filme em uma geografia afetiva e política. Sua Recife não é apenas um lugar, mas uma síntese das tensões históricas do Brasil, uma cidade onde o passado ainda molda silenciosamente o presente, e onde o cenário é, ao mesmo tempo, paisagem e discurso.

As escolhas feitas por um diretor no momento de compor a equipe que realizará seu filme, tem muito a dizer sobre suas intenções particulares. *O Som ao Redor (2012)* possui uma equipe diversa e de plena confiança do realizador, visto que esse é o corpo técnico que dará à luz ao primeiro longa-metragem de sua carreira. Como primeiro elemento de destaque, citamos

³⁰ O termo *mise-en-scène* “refere-se no teatro, ao conteúdo do palco e seu arranjo; no cinema, ao conteúdo do quadro do filme, incluindo elementos do evento pro filmico, como artistas, cenários, figurinos e adereços” Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford Languages, 2025. Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/french/mise-en-scène> _49. Acesso em: 24/05/2025

a produtora Emilie Lesclaux enquanto uma peça fundamental e estratégica na realização de *O Som ao Redor* (2012), tanto por seu papel técnico como produtora quanto por sua relação de longa data com o diretor Kleber Mendonça Filho, com quem é casada. Mais do que apenas viabilizar o filme no sentido financeiro e logístico, Emilie atua como coautora silenciosa de um projeto que exigiu sensibilidade artística, compreensão profunda da linguagem cinematográfica e competência para navegar os desafios de uma produção independente no Brasil, estando ela presente no processo desde a gênese até a obra pronta.

A escolha por dois diretores de fotografia é, incomum e uma indicação de um trabalho colaborativo e minucioso. Pedro Sotero e Fabricio Tadeu construíram uma linguagem visual que reforça o realismo psicológico da narrativa, usando luz natural, planos fixos prolongados e uma câmera que observa mais do que interfere. Essa opção dialoga com as ideias de André Bazin (1991) que é defensor da profundidade de campo e da encenação no plano, características que são visíveis em diversas sequências do filme. A fotografia tem um papel central ao transformar espaços aparentemente banais em campos de tensão, como corredores, fachadas e varandas. (Bazin, 1991, p.92-94)

O som, um dos elementos mais elogiados do filme, é tratado como protagonista. O trabalho de Nicolas Hallet, Gera Vieira e Ricardo Cutz cria uma camada sonora que intensifica a percepção do ambiente urbano. Os ruídos de alarmes, cachorros, conversas abafadas, passos e tiros, são meticulosamente inseridos para provocar sensações de insegurança, vigilância e tensão, indo de encontro, nesse aspecto, com uma concepção de cinema europeia que estava em alta no momento de idealização do longa, explicitada pelos os cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg na forma do *manifesto do Dogma95* (1995), que apesar de possuir diversas convergências com o modelo escolhido pelo cineasta, principalmente no tocante à locações e operação de câmera, difere primordialmente quando o assunto é a captação de som, que segundo a segunda regra estabelecida pelo manifesto “O som nunca deve ser produzido separadamente das imagens, ou vice-versa (trilhas musicais não podem ser usadas, a menos que a música esteja tocando no local onde a cena é gravada)”. (Vinterberg, Trier, 1995)

O uso do som como elemento narrativo e atmosférico se aproxima muito de toda a proposta do filme em si, onde o design sonoro transcende a função ilustrativa e adquire papel dramático. Visto que todo o longa gira em torno da percepção do espaço como um elemento vivo que transcende a mera existência física estática e interage com os sujeitos de forma ativa, em seus sentidos. A trilha sonora composta por Helder Aragão (Dj Dolores) não pode ser deixada de lado, porque foi central para a constituição do ambiente do longa, agindo como vetor para o clima de tensão sonora estabelecido no longa, na maior parte do tempo. O som em uma

obra cinematográfica é um dos elementos preponderantes, visto que mesmo em obras anteriores a captação óptica de som, ou qualquer tentativa de dublagem externa a cena, já eram acompanhados por músicas, em alguns casos até por orquestras. Bordwell e Thompson (2013) argumentam que o som serve para realçar as possibilidades narrativas e estéticas do cinema, e propicia para espectador uma experiência sensorial completa, visto que “o entrelaçamento de imagem e som estimula algo bem profundo na consciência humana”, já Eisenstem (2002) chamava de sincronização dos sentidos. (Bordwell, Thompson, 2020, p. 410),

Os bebês ligam espontaneamente os sons àquilo que enxergam. A principal condição envolve a disposição no tempo: se um som e uma imagem ocorrem no mesmo instante, eles são percebidos como um acontecimento, não dois. Assim como nossas mentes buscam padrões em um plano ou padrões causais em uma narrativa, somos inclinados a buscar padrões que façam a fusão de movimentos de lábios e fala, e mesmo de ritmos musicais e ritmos visuais. A propensão para criar padrões audiovisuais governa nossas atividades cotidianas (imagine ouvir a conversa de um amigo fora de sincronia) e nossa experiência de campos artísticos, como a música, o teatro e o cinema. (Bordwell, Thompson, 2020, p. 410-411),

Chegamos em uma das escolhas preponderantes do cineasta que é o fato da direção de arte ser comandada por Juliano Dornelles, que posteriormente seria codiretor de *Bacurau*, ao lado de Kleber, sendo esse um ponto essencial para a construção da atmosfera do filme. Dornelles trabalha com uma estética que não tenta embelezar os espaços, mas sim extrair deles suas camadas simbólicas e sociais. A ideia de uma Recife contemporânea que ainda carrega vestígios de um engenho de cana colonial, proposta por Kleber, foi reforçada visualmente pela disposição dos ambientes, pelos muros, pelas cercas, pela vigilância e pela presença da memória nos objetos e espaços filmados. Dornelles articula, assim, cenário e crítica social.

A montagem é feita em parceria entre o diretor e seu parceiro criativo e montador João Maria, reforçando novamente a ideia de controle autoral. A construção do ritmo narrativo em *O Som ao Redor* (2012) é bastante particular: cenas se prolongam, cortes são raros em alguns momentos e abruptos em outros, reforçando o senso de desconforto e vigilância. Essa estrutura fragmentada e contemplativa favorece a construção de um realismo ambíguo, onde o cotidiano é observado como algo prestes a explodir. A montagem tem função estrutural ao manter a tensão latente e sustentar múltiplas tramas que se entrecruzam de forma fluida. Sendo responsável diretamente por alterar partes do roteiro e gravação, pelas escolhas visando ritmo do filme, no corte final a montagem foi preponderante para que o longa transpasse o que ele deseja. Em termos de abordagem e estilo, a montagem de Kleber e João Maria se assemelha em grande medida a empreendida por Jean Lenauer longa *My Dinner with Andre* (1981) e o trabalho de

Emmanuelle Castro em *Au Revoir les Enfants (1987)*, ambos em colaboração com o diretor francês Louis Malle, mostrando assim, que um diretor autoral pode guiar de forma precisa a montagem de acordo com a demanda conceitual de sua obra, estando diretamente envolvido ou não.

Por fim, o longa de Kleber Mendonça Filho esteve envolto, após estar gravado e montado, em alguns dilemas, com relação a distribuição e exibição no Brasil, visto que o filme estreia primeiro em festivais internacionais, como os citados na introdução por exemplo, e somente após obter sucesso com o público e reconhecimento da crítica especializada, estreou no Brasil em 4 de janeiro de 2013, sendo que sua primeira exibição em festivais no dia 1 de fevereiro de 2012 no festival Roterdã, quase um ano antes. Portanto, percebemos que o cinema de autor no contexto brasileiro da época e plenamente vigente, está sempre sob suspeição por parte da indústria, ainda mais artistas como Kleber Mendonça Filho e longas como *O Som ao Redor (2012)* que buscam subverter convenções típicas da indústria cinematográfica brasileira, em partes herdadas pela experiência norte americana.

4 A cidade de Recife vista pelo espectador em *O Som ao Redor*.

No capítulo anterior, procuramos compreender os olhares do cineasta Kleber Mendonça Filho sobre o Brasil da época, em especial a cidade de Recife, e sobre sua própria obra em si, analisando como o contexto político, social e urbano influenciou diretamente na construção de seu longa *O Som ao Redor (2012)*, visto que toda a conjuntura agiu junto a percepção do cineasta para moldar e dar à luz uma obra de caráter crítico, que refletia o entendimento conceitual de mundo do realizador. Discutimos de que forma elementos do cotidiano brasileiro, como as tensões sociais, as relações de trabalho, os conflitos de classe e as transformações urbanísticas, se fizeram presentes na narrativa fílmica e no processo criativo do autor, revelando a íntima conexão entre a cidade vivida e a cidade filmada.

Neste capítulo, entretanto, o eixo de análise se desloca, saímos do ponto de vista do diretor e passamos a observar a obra a partir da experiência do espectador. Interessa-nos aqui investigar como *O Som ao Redor (2012)* nos permite perceber, refletir e até mesmo reconstruir nossas concepções sobre os grandes centros urbanos brasileiros, com ênfase especial na cidade de Recife. A proposta é analisar como o filme, por meio de sua estética, narrativa e atmosfera, provoca um olhar mais atento para a realidade urbana, tornando-se uma lente crítica para observar as camadas visíveis e invisíveis que compõem o espaço urbano contemporâneo no Brasil.

Assim, refletiremos sobre como o cinema pode funcionar não apenas como uma presentificação do real, mas também como um dispositivo que orienta e transforma nosso modo de ver e compreender as cidades que habitamos, mas tendo como principal norte a questão de como a visão do cineasta expressa em tela, guia nossa percepção sobre a cidade e seus problemas latentes. Portanto, empreendemos uma abordagem baseada principalmente na análise fílmica, para fornecer uma visão própria sobre o filme que está na posição de formador e guia, haja visto que toda obra cinematográfica é um retrato parcial subordinador a uma perspectiva.

A relação entre a cidade e o cinema, se mostra tão relevante à essa pesquisa, quanto às relações da arte com o artista, e, finalmente, com o espectador. Kleber Mendonça Filho busca não somente ler e reconstruir a sua Recife, ela procura acima de tudo, fazer um filme que ofereça ao espectador a possibilidade de observar uma cidade por vezes oculta, invisível e codificada. Mesmo o discurso mais sutil pode oferecer à experiência mais visceral, quando o assunto é a presentificação de um espaço tão multifacetado quanto os bairros de classe média na cidade de Recife do início do século, visto que desde suas ruas pouco movimentadas, até seus grandes edifícios excessivamente protegidos e descolados, habita uma forma de violência subordinada, em certa medida, à realidade vigente naquele momento.

Rancière (1999) cita duas ideias de imagem que geram reflexões no espectador, “a noção comum de imagem como duplo de uma coisa e a imagem concebida como operação de uma arte” (Rancière, 1119, p.103). Para tal análise usamos da segunda concepção, tendo em vista, que uma mera representação baseada estritamente em um correlato, não supriria a necessidade subjetiva do espectador de imaginar sua própria cidade, por uma perspectiva íntima, visto que uma imagem pragmática, objetiva e fechada, não abre espaço para ser interpretada, os significados são estáticos. Já no caso da imagem operacionalizada pela arte, normalmente, está vinculada à uma espiral de símbolos, que apesar de muitas vezes ser semelhante a uma imagem de natureza ordinária, se difere de tal, por meio da intervenção artística de um realizador. No caso do cinema autoral, todo ângulo, efeito, foco ou ênfase, está ligado à uma ideia preconcebida e expressada pela metalinguagem cinematográfica, com a intenção de propor ao espectador um ponto de vista diferente sobre algo cotidiano, como a cidade onde ele vive.

O Som ao Redor se utiliza do recurso narrativo de dividir o filme em partes, mais especificamente em três, sendo elas “Cães de guarda”, “Guardas noturnos” e “Guarda-costas”, respectivamente. Fizemos uso dessa divisão também, para nortear a construção desse capítulo, tendo em vista, que cada capítulo, apesar de se assemelhar em proposta, mostra-se dotado de especificidades próprias, que demandam diferentes tipos de análise.

4.1 Cães de Guarda: a cidade interna

Em um longa repleto de movimento, duas imagens estáticas revelam muito sobre asuaproposta. Na primeira parte do filme, os ambientes mais explorados são os internos, o interior dos prédios e residências, destacando, à primeira vista, um dos aspectos preponderantes para decifrar essa cidade, o isolamento. A cidade de Recife vivida pela classe média é absolutamente distinta da cidade experienciada pelas camadas menos favorecidas da sociedade, pelo fato de que na maior parte do tempo estão suspensos da realidade, através do já citado aprisionamento voluntário, enquanto os que não dispõem dessa possibilidade, interagem de forma ativa para com a cidade, porque há, de fato, a necessidade de tal interação, enquanto tática para resistir à uma organização sufocante, que obriga o popular a se expor diretamente as mazelas da violência objetiva.

Figura 7: Plano aberto mostrando edifícios.



(O Som ao Redor, 2012, 6' 48'')

Figura 8: Plano fechado mostrando garrafas no interior de um apartamento.



(O Som ao Redor, 2012, 6' 53'')

Na figura 7, vemos um plano aberto panorâmico de alguns edifícios no centro da cidade de Recife, com um som ambiente que remete a um centro movimentado ouvido de longe. Imediatamente em seguida, a cena é cortada bruscamente para um plano fechado, que mostra uma mesa com garrafas e cigarros no interior de um apartamento, em pleno silêncio (figura 8). Essa dualidade entre a grandiosidade inerte da estrutura física da cidade, e os interiores claustrofóbicos das residências, é muito recorrente no longa. Podemos compreender essa metáfora como parte da proposição do filme já nos indica, que isso é uma relação entre a cidade proposta para a classe média, e a cidade vivida por ela.

A cidade projetada para a classe média brasileira, é grandiloquente, vigiada e isolada do “resto”. Todavia, ao invés de todo o aparato de infraestrutura proteger e tornar distinta essa classe, acaba por, na realidade, isolar e tornar a classe média vetor de violência, por mais que posso ser contra intuitivo pensar que há tanta preocupação em se distanciar da violência, que se acaba por gerar outros tipos de violência por essa pretensão.

Henri Lefebvre (2016) em suas reflexões sobre o que seria o espaço, nos propõe algumas ideias que dialogam diretamente como a discussão suscitada em *O Som ao redor*, sendo a principal delas, a concepção de que o espaço é fruto das relações sociais, que o constrói e dá significados, logo podemos compreender a cidade como um espaço formado enquanto instância social. O autor em sua obra *A Produção do Espaço* (2016) divide o espaço em três dimensões: o espaço concebido, que é aquele que é pensado e executado pelos urbanistas e demais agentes do pensamento objetivo, notadamente vinculados à ideia de sociedade planejada, mesmo que arbitrariamente. O espaço vivido, que é o espaço carregado de simbolismos, afetos memórias e leituras subjetivas. São as experiências individuais e coletivas, ligadas à cultura, identidade e

emoção, o “espaço dos “habitantes”, dos “usuários”, que se apropriam da vivência para dar significado à própria cidade. E, afinal, o espaço percebido, que é talvez o mais direto, sendo esse o lugar onde habita as vivências cotidianas, o lugar físico e imaginário, que é percebido enquanto palco dos acontecimentos do dia a dia. (Lefebvre, 2016, p.66-74)

Essa chave conceitual nos permite analisar, na posição de espectador, o nosso objeto. Retomando, no filme de Kleber Mendonça Filho, a cidade concebida pode ser vista, e é constantemente questionada, tem seu valor colocado em jogo, ao propor que mesmo projetada, na realidade, reflete em sua constituição, fortes aspectos sociais, herdados do seu passado, ou adquiridos em meio ao contexto. Mesmo as mais elevadas pretensões urbanísticas, são subvertidas pelas convenções sociais estabelecidas, apesar de que o planejamento urbano, em algumas ocasiões, age como fator agravante dos problemas inerentes ao viver urbano, ainda mais numa cidade que carrega tantas questões mal resolvidas como Recife.

Esse conflito entre a cidade projetada e a cidade vivida é central também para a leitura proposta por Teresa Caldeira (2000) em *Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*. Para a autora, o medo do crime e a busca por segurança levam à constituição de uma arquitetura do medo, onde muros, câmeras e vigilância privada se tornam estratégias para isolar e proteger uma classe média urbana cada vez mais desconfiada do "outro". No entanto, essa tentativa de se proteger da violência acaba por intensificar processos de exclusão, aprofundando a segregação e gerando novas formas de tensão social. (Caldeira, 2000, p.211-224). Em *O Som ao Redor*, essas camadas de medo, vigilância e separação aparecem não só como elementos narrativos, mas também visuais e sonoros, a ruptura entre os planos abertos da cidade e os interiores silenciosos dos apartamentos reforça a sensação de clausura, insegurança e inquietação que marcam a vida cotidiana daquela classe.

A segregação, tanto social quanto espacial, é uma característica importante das cidades. As regras que organizam o espaço urbano são basicamente padrões de diferenciação social e de separação. Essas regras variam cultural e historicamente, revelam os princípios que estruturam a vida pública e indicam como os grupos sociais se inter-relacionam no espaço da cidade. (Caldeira, 2000, p.212)

A cidade murada descrita por Caldeira (2000) se encaixa perfeitamente no universo presentificado por Kleber Mendonça Filho. Recife é mostrada como uma cidade que tenta se proteger de si mesma, onde os muros não servem apenas para afastar a violência real, mas para manter viva uma ilusão de distinção e privilégio. Entretanto, o filme desmascara essa ilusão ao evidenciar que o conflito e o medo atravessam também os espaços fechados. O silêncio

opressivo do apartamento, após o corte abrupto do plano aberto, não sugere paz ou tranquilidade, mas sim um estado de tensão constante. Trata-se de uma violência latente, internalizada, que se manifesta nos gestos, nos olhares e nas relações sociais que ali se desenrolam. Assim, a cidade vivida pela classe média não é o ideal moderno de conforto e segurança, mas um espaço de paranoia, onde a vigilância e a desconfiança moldam até mesmo as relações mais íntimas.

Portanto, a leitura que se constrói a partir de Lefebvre (2016) e Caldeira (2000) nos permite entender a cidade como uma construção dialética e contraditória, marcada por forças sociais em disputa. *O Som ao Redor* (2012) revela que a cidade planejada, concebida para o controle e a proteção, não consegue apagar as marcas históricas de desigualdade, violência e exclusão. Pelo contrário, ao tentar ocultá-las por meio da arquitetura do medo, apenas desloca o conflito para dentro das casas, para o cotidiano, para os corpos. A cidade moderna, ao invés de ser palco da cidadania e da convivência democrática, se transforma em um terreno fragmentado, onde o sujeito médio urbano vive cercado por grades, alarmes e ansiedades. Assim, o filme propõe não apenas uma crítica urbana, mas também uma reflexão sobre o modo como o espaço urbano nos habita, nos molda e nos aprisiona.

Figura 9: Anco e João encontram Clodoaldo.



(*O Som ao Redor*, 2012, 30' 30'')

A cena se inicia com a chegada de Clodoaldo a casa de Anco, personagem de Lula Terra, onde João também estava, para oferecer um serviço de segurança particular, que se propõe a proteger a rua no período noturno, mais especificamente, das 19:00 às 7:00. Os diálogos que compõem a cena, relevam importantes gatilhos de discussão sobre qual cidade Kleber Mendonça

Filho tenta retratar no seu longa, a atmosfera de desconfiança mútua presente na sequência, guia o espectador na tarefa de imaginar essa cidade insegura, apesar de vigiada.

Clodoaldo começa a apresentar sua empresa, equipe e plano de atuação na rua, enquanto João e Anco escutam atentamente, sem esboçar nenhum comentário ou reação relevante. Em meio às explicações de Clodoaldo, em um claro sinal de desconfiança, João, como primeiro ato de intervenção direta na cena, questiona: Quem mandou vocês aqui? (O Som ao Redor, 2012, 30' 59"), isso evidencia a presença de um mal-estar urbano que ultrapassa a simples questão da criminalidade. A desconfiança com que ele é recebido por Anco e João revela uma cidade marcada não apenas pela presença da violência, mas pela expectativa constante de que ela pode acontecer a qualquer momento e em qualquer lugar. Essa sensação é descrita por Zygmunt Bauman (2008) como o conceito de medo líquido, um tipo de medo que se infiltra nas relações sociais e na vida cotidiana, mesmo quando há aparatos visíveis de segurança e proteção. O medo, neste contexto, não é algo que se localiza, mas algo que se espalha e molda comportamentos.

Bauman (2008) propõe que vivemos em uma sociedade onde os perigos reais são muitas vezes substituídos por ameaças vagas, difusas e muitas vezes invisíveis. Essa insegurança generalizada gera uma busca desesperada por controle e previsibilidade. (Bauman, 2008, p.55) No longa de Kleber Mendonça Filho, essa lógica se expressa pela contratação de seguranças particulares, pela vigilância constante e pela tentativa de manter o "outro" do lado de fora das zonas de conforto da classe média. O gesto de Clodoaldo, mesmo sendo de ajuda, é imediatamente recebido como um possível risco, não por suas ações, mas por seu lugar social e aparência.

- Anco: Clodoaldo, né?

- Clodoaldo: Correto!

- Anco – Tá vendo minha casa, né? Minha casa é a única da rua, talvez do bairro inteiro que não tem nada ostensivo de segurança. Tá vendo né Clodoaldo?

- Clodoaldo – Eu já tinha percebido. Seu Anco, eu acho a sua casa arretada, bom seria se a rua toda fosse assim, mas e a violência deixa?

- Clodoaldo – Mas eu já tinha reparado que o senhor tinha colocado câmera de segurança ali.

- Anco: Clodoaldo, Clodoaldo... isso é detalhe, a gente tem que fazer alguma coisa.

- Clodoaldo: Mas o que a gente pede é somente uma colaboração de 20 reais por mês. É uma espécie de parceria.

- João: Mas quem não quiser pagar, acontece alguma coisa, corre mais perigo?

- Clodoaldo: Tem problema nenhum.

(O Som ao Redor, 2012, 30' 38")

Nesse diálogo, transparece ao expectador que essa recusa em confiar no “outro” é, na verdade, um reflexo da fragilidade dos laços comunitários. Ainda dentro da reflexão de Bauman, ele alerta, de forma geral, que à medida que a modernidade líquida avança, os vínculos entre as pessoas se tornam mais frágeis, e a confiança se torna um bem escasso. A cidade contemporânea, nesse sentido, passa a ser habitada por sujeitos que vivem lado a lado, mas não partilham um senso de coletividade. No filme, essa tensão está presente nos olhares, nos silêncios e nos gestos evasivos de João e Anco, que, mesmo dentro de suas casas protegidas, estão constantemente em estado de alerta, contra o outro, contra o vizinho, contra qualquer aproximação.

Por fim, Kleber Mendonça Filho leva o expectador a fazer reflexão sobre os limites da segurança como valor absoluto. Se a busca por segurança leva à fragmentação, ao isolamento e à produção de novos tipos de violência simbólica, então ela não é apenas uma resposta ao medo, mas também sua origem. A cena de Clodoaldo sintetiza essa contradição: a segurança desejada não é alcançada, mas substituída por vigilância e paranoia, revelando uma cidade onde o medo deixou de ser exceção e passou a ser regra.

4.2 Guardar noturnos: a cidade protegida

Em uma sociedade onde o poder é, desde os primórdios de sua formação, mal distribuído, desafiar a estrutura de poder vigente é sempre um desafio ingrato. Em *O Som ao Redor* (2012), essa relação está sempre presente, mesmo que por vezes não esteja plenamente exposto e visível. Nessa segunda e menor parte do filme, é possível afirmar que em uma cena somente, estão condensadas todas as ideias, implícita ou explicitamente. A cena em questão é a que Clodoaldo confronta Dinho, anonimamente, com a intenção de intimidar e desencoraja-lo a continuar com uma série de pequenos delitos que ele vinha cometendo na rua. Todavia, ao invés de reprimir o comportamento de Dinho, o contato por parte de Clodoaldo age como catalizador, e Dinho confronta diretamente a equipe de segurança, com um monólogo sobre como o poder da rua estava distribuído, citando a importância e riqueza de sua família.

Figura 10: Clodoaldo liga anonimamente para Dinho.



(O Som ao Redor, 2012, 1' 11' 22'')

Figura 11: Dinho confronta diretamente o grupo de segurança.



(O Som ao Redor, 2012, 1'16'22'')

Na figura 10, Clodoaldo liga para Dinho para dissuadir o mesmo, por meio de ameaças, de persistir com seus constantes delitos. Porém, a ligação foi anônima, pela natureza, origem e tom da mensagem, Dinho prontamente ligou à situação ao novo grupo de segurança privada que agora monitorava a rua durante a noite. A recepção de Dinho a ideia foi muito pouco positiva, de pronto, ele já se dirigiu ao local na intenção de tirar satisfações e estabelecer-se como figura digna de respeito e medo, pela posição social que sua família ocupa, e, para isso, fez um ácido discurso sobre como é a dinâmica de poder na rua (figura 11).

Achille Mbembe (2018) a partir da teoria da *necropolítica*, torna possível lançar luz sobre as camadas mais profundas das relações de poder e violência que se desenham na cena. Para Mbembe (2018), a necropolítica ou política de morte, é o exercício de poder sobre quem

pode viver e quem deve morrer, tanto em sentido literal quanto simbólico (Mbembe, 2018, p,123-125). Essa perspectiva nos ajuda a perceber que, no contexto urbano retratado em *O Som ao Redor* (2012), determinadas existências são reguladas não apenas pelo aparato legal do estado, mas também por dispositivos informais de poder, relações familiares, as relações de trabalho e os códigos morais da classe dominante.

Com base nessa perspectiva, a presença de Clodoaldo como um agente de segurança privada que opera à margem da legalidade, mas com grande poder através do possível uso da violência, evidencia como a autoridade sobre a vida cotidiana não está mais exclusivamente concentrada no estado, mas distribuída por sujeitos armados que decidem quem merece segurança e quem representa uma ameaça. O ato de intimidação contra Dinho se configura não como simples advertência, mas como um gesto político de controle, Clodoaldo tenta reordenar o território por meio da ameaça, “A Rua agora tem segurança, seu escroto. Vai arrombar carro de trabalhador agora. Cuidado pra não morrer não” (*O Som ao redor*, 2012, 1’11’51”) delimitando o espaço simbólico que o jovem pode ou não ocupar como agente de violência. Trata-se de uma tentativa de afirmação de poder por meio do medo. Nesse contexto, a rua se torna um campo de disputa necropolítica, onde não basta apenas obedecer às regras, é preciso saber quem detém a capacidade de impô-las. Dinho, ao reivindicar sua ascendência familiar como argumento de autoridade, “Essa rua aqui é da minha família, gente grande de dinheiro” (*O Som ao redor*, 2012, 1’16’01”), responde com uma tentativa de reposicionar-se na hierarquia do bairro, apelando a uma lógica de poder estruturada na desigualdade e no privilégio.

Como cerne do pensamento de Mbembe (2018) a perspectiva de Michel Foucault (2000), especialmente a partir de suas análises sobre o *biopoder* e as formas de vigilância, pode nos levar a compreender a cena entre Clodoaldo e Dinho em *O Som ao Redor* (2012) como uma microdemonstração das tecnologias de poder que atravessam o espaço urbano. Apesar dessa linha de pensamento ser a base da qual Mbembe partiu, a necropolítica, que opera diretamente sobre a vida e a morte, se difere do poder foucaultiano que é mais insidioso, ele circula e se articula por meio de discursos, práticas e instituições, moldando comportamentos, corpos e subjetividades. No contexto do filme, o poder se materializa não apenas na presença armada dos seguranças, mas nos olhares, nas suspeitas, nas conversas e nas estruturas invisíveis que organizam a vida cotidiana do bairro.

A proposta de segurança privada de Clodoaldo se insere nessa lógica, ela é apresentada como uma forma de organização e controle “aceitável”, mas que na prática redefine os limites do que é permitido ou proibido naquele espaço. Foucault (2018) nos lembra que o poder disciplinar não atua somente pela força, mas pelo monitoramento constante e pela interiorização

das normas. O próprio comportamento de Dinho, ora desafiante, ora performático, demonstra que ele já se encontra inserido nesse jogo de forças, tentando, com sua fala, recuperar alguma forma de agência dentro de um sistema que o vigia e o regula mesmo quando aparentemente o ignora.

Nesse sentido, *O Som ao Redor* (2012) não se limita a presentificar uma cidade violenta ou desigual, ele constrói um verdadeiro diagrama de poder. O filme convida o espectador a enxergar além da superfície das relações sociais, revelando como os espaços são ocupados, hierarquizados e disciplinados. Cada rua, cada cerca, cada olhar atravessa os corpos e define seus usos e seus limites. Não há cena sem tensão política, porque o espaço da cidade, é sempre um campo de disputa pelo controle dos corpos e das condutas.

Essa cartografia sensível do poder urbano que o filme propõe oferece ao espectador uma lente para refletir sobre sua própria realidade. Ao articular vigilância, exclusão e subjetivação, Kleber Mendonça Filho transforma o cotidiano da classe média recifense em um laboratório político. O espectador, ao acompanhar essas dinâmicas, é instigado a perceber como os dispositivos de poder estão diluídos nas relações mais banais, uma conversa no portão, um olhar atravessado, um muro recém-construído. Assim, a obra serve não apenas como retrato, mas como guia reflexivo para compreender como o poder se infiltra nos espaços da vida comum.

Seguindo linha de raciocínio, a cidade presentificada por Kleber Mendonça Filho em *O Som ao Redor*, guia o espectador a enxergar esse centro urbano como um organismo vivo, que se estrutura por meio de tensões constantes entre o desejo de controle e a impossibilidade de alcançá-lo por completo, casos de Clodoaldo e Dinho, por exemplo. Mais do que o espaço físico, o bairro retratado é um cenário onde se articulam afetos, medos, expectativas e conflitos silenciosos. A presença ostensiva de vigilância e os mecanismos de proteção adotados pelos moradores não garantem segurança real, mas sim o reforço de uma sensação de vulnerabilidade permanente. É nesse paradoxo que o filme encontra sua força, ao escancarar o fracasso das tentativas de isolar o risco, ele evidencia como essas mesmas estratégias acabam por amplificá-lo.

O convívio entre os personagens revela uma série de microconflitos que não se resolvem com grades ou câmeras, pois estão enraizados em relações históricas de desigualdade, ressentimento e hierarquia. As interações, marcadas por olhares evasivos, silêncios tensos e gestos ambíguos, tornam o cotidiano opressivo, para todos. A cidade, nesse contexto, se torna um espaço de disputa subjetiva, em que cada sujeito luta para afirmar sua presença e seu direito de pertencer. A rua, o prédio, o apartamento, todos esses espaços carregam cicatrizes de um passado que insiste em permanecer no presente, moldando formas de habitar e de se relacionar.

Ao retratar esses espaços de forma minuciosa, o filme não oferece soluções, mas provoca desconforto. O desconforto de perceber que a violência não é apenas física, mas simbólica, estrutural e cotidiana. Ela se infiltra nos gestos rotineiros, nas palavras não ditas, nos espaços delimitados. Não há explosões nem perseguições, mas há medo, silêncio e controle. Essa forma de narrativa, que se constrói em ritmo lento e observador, convoca o espectador a não apenas assistir, mas a sentir e refletir. A tensão está sempre presente porque o risco não está do lado de fora, ele é íntimo, enraizado nas relações que sustentam o tecido social.

Portanto, o filme funciona como um espelho desconfortável da realidade urbana brasileira. Ao retratar a ilusão de proteção da classe média, questiona-se a própria lógica que sustenta esse modelo de cidade segregada e hierarquizada. O bairro retratado não é uma exceção, mas um microcosmo de uma organização social maior, onde o medo serve como motor da vigilância e a distância social como ferramenta de dominação. A violência, longe de ser evitada, é apenas remodelada e redistribuída, sempre encontrando novos caminhos para se manifestar, seja nas estruturas, nas relações ou nos silêncios que ocupam os espaços entre uma cena e outra.

4.3 Guarda-costas: a cidade ressentimento

Na terceira e última parte do filme, dispomos das conclusões e finalidades dos argumentos apresentados até então. O poder e o ressentimento se encontram, as desigualdades que constituem a cidade desenhada por Kleber Mendonça Filho, se materializam nas relações entre oprimido e opressor, nesse jogo de poder desbalanceado, quem detém o monopólio da violência, seja ele provisório ou permanente, se sobressai. A cidade é muito mais que um cenário para tal desenrolar, ela constitui em si um agente de perpetuação desse ciclo. Portanto, em *O Som ao Redor*, o espectador também é refém de uma visão pessimista, visto que o retrato que o realizador apresenta, nos leva a refletir profundamente sobre certos paradigmas da Cidade contemporânea e, acima de tudo, do nosso próprio cotidiano tão problemático.

Figura 12: Francisco recebendo Sofia e João em seu sítio, em Bonito.



(O Som ao Redor, 2012, 1' 36' 22'')

Figura 13: João tomando banho em cachoeira.



(O Som ao Redor, 2012, 1' 45' 01'')

O longa agora, desloca-se da cidade para o campo, enquanto tantos problemas urbanos foram destacados, uma questão segue parcialmente aberta: qual a origem de uma cidade/sociedade tão desigual? Para responder isso, devemos retroceder no tempo e tentar compreender sobre quais pilares a cidade de Recife se apoiou para constituir-se enquanto tal. Além de Recife, o filme também utilizou como locações as cidades de Bonito, Vitória de Santo Antão e Palmares. Na sequência representada pelas figuras 12 e 13, somos levados a um ambiente que remete diretamente ao Pernambuco de outrora, marcado por um passado de violências, com relação aos escravizados, e, posteriormente, com os trabalhadores rurais. A sequência se inicia com um plano aberto amplo, mostrando montanhas cobertas por vegetação

verde, numa intenção trazer um rompimento estético, transferindo o espectador da cidade para o campo. Então, João e Sofia chegam no sítio de Francisco (Waldemar José Solha), avô de João, e figura muito relevante na rua onde as histórias vinham se desenrolando até o momento.

Após as apresentações e uma refeição, Sofia e João visitam alguns locais dentro da propriedade de Francisco, que num passado distante era um engenho de cana. Os personagens exploram o ambiente que outrora era habitado por escravizados, e refletem sobre algumas questões como relacionamento e futuro. Se encontram com alguns descendentes dos antigos trabalhadores do engenho que ainda moram na região. Nesse ritmo lento, somos apresentados a um ambiente que talvez desvende a origem de tanta violência e desigualdade, um passado regido por violências e escravidão.

A visita de João e Sofia ao sítio de Francisco não é apenas uma pausa narrativa, mas uma chave de leitura para o todo. O encontro com os moradores locais e a exploração das ruínas do antigo engenho revelam como os vínculos de poder foram constituídos e naturalizados ao longo das gerações. Ainda que os personagens falem de futuro e relacionamentos, a ambientação, a arquitetura e os corpos ali presentes dizem muito mais do que os diálogos. É como se o espaço em si denunciasse a continuidade das lógicas coloniais, evidenciando que a desigualdade brasileira não nasce na modernidade urbana, mas é herança direta de um modelo de sociedade baseado na exploração, na exclusão e na dominação.

Assim, *O Som ao Redor* conduz o espectador a uma jornada que não termina nos conflitos do bairro, mas que se aprofunda até os alicerces históricos da formação social brasileira. A cidade contemporânea, com seus condomínios murados e sistemas privados de segurança, só pode ser compreendida à luz de um passado que estruturou o espaço e as relações sociais a partir da violência. O filme não oferece respostas simples, mas revela como o cotidiano atual é moldado por um tempo longo e persistente, em que os privilégios e as opressões se mantêm sob novas roupagens. O campo, então, não encerra o filme, ele o amplia, forçando-nos a repensar o que de fato sustenta a nossa ideia de cidade, civilidade e pertencimento.

A cidade brasileira não se estrutura apenas por ruas, avenidas e edificações. Ela é o produto concreto de uma longa história de exclusão, espoliação e negação sistemática de direitos. Como analisa Raquel Rolnik em *Guerra dos Lugares* (2015), o processo de urbanização no Brasil não foi guiado pela universalização de direitos, mas pela lógica da mercantilização do solo urbano. A cidade, então, torna-se palco de uma disputa feroz entre quem pode pagar para habitar o espaço e quem é empurrado para as margens, sem acesso pleno à infraestrutura e aos serviços públicos básicos. Rolnik (2015) demonstra como o espaço urbano brasileiro é herdeiro direto do modelo fundiário colonial, profundamente excludente, marcado

por uma política de ocupação do território que privilegia os interesses econômicos e relega à invisibilidade milhões de cidadãos. (Rolnik, 2015, p.235-240)

A íntima associação entre Estado e capital privado, através de um “jogo interno de troca de vantagens sustentada fundamentalmente por meio de uma rede patriarcal”, nas palavras de Faoro (2001, p.447), não se refere apenas à relação entre empreiteiras e Estado, mas a um modo específico de funcionamento do capitalismo no país, o “patrimonialismo”. Faoro atribui essa característica à especificidade de nossa formação histórica, em especial ao passado colonial, que, na ausência de um sistema impessoal e normatizado, atribui ao privado e à sua capacidade de estabelecimento de laços diretos com o poder discricionário da Coroa a possibilidade de viabilizar sua ação econômica. Segundo o autor, essa lógica atravessou o Império e a República Velha para se consolidar no período getulista, quando o Estado ganha maior protagonismo na condução da economia. (Faoro, 2001, apud Rolnik, 2015, p.273-274)

Essas desigualdades territoriais, no entanto, não podem ser compreendidas de forma isolada da estrutura social brasileira. Jessé Souza, em obras como *A Elite do Atraso* (2017), argumenta que a sociedade brasileira é marcada por uma elite que se construiu a partir da dominação simbólica e da manutenção de privilégios por meio da humilhação social e da negação de pertencimento a grande parte da população. Para ele, o “homem cordial” de Sérgio Buarque foi um mito conveniente, que encobriu a brutalidade das relações sociais brasileiras e a perpetuação de uma mentalidade escravocrata. Essa lógica se manifesta no cotidiano urbano por meio da criminalização da pobreza, do racismo estrutural e do uso seletivo da violência estatal:

Estamos lidando, no caso do escravismo brasileiro, na verdade, com um conceito limite de sociedade, onde a ausência de instituições intermediárias faz com que o elemento familístico seja seu componente principal. Daí que o drama específico dessa forma societária possa ser descrito a partir de categorias sociopsicológicas cuja gênese aponta para as relações sociais ditas primárias. (Souza, 2017, p.35)

No filme *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho, essa arquitetura de desigualdade aparece de forma sutil, mas contundente. A cidade não é apenas cenário; ela é um agente ativo de opressão e controle. As grades, os muros, os sistemas de segurança e a constante vigilância revelam uma cidade fraturada, onde o medo do “outro”, geralmente o pobre, o negro, o periférico, é naturalizado. O filme retrata uma classe média que, apesar de morar em casas confortáveis, vive sitiada em sua própria paranoia. Essa sensação de cerco é o sintoma direto da desigualdade histórica apontada por Rolnik e da violência simbólica denunciada por Jessé Souza.

A presença de uma empresa de segurança privada, como vista no filme, não representa apenas uma tentativa de proteção, mas a externalização do fracasso do pacto social. Ao invés de promover uma convivência baseada na equidade e na cidadania, a cidade torna-se um campo de batalha entre classes, onde quem pode, compra segurança, e quem não pode, permanece vulnerável. Como bem destaca Rolnik (2015), essa privatização da segurança é um fenômeno crescente nas cidades brasileiras, e está profundamente atrelada à lógica neoliberal que transforma direitos em mercadorias. Em sintonia, Jessé Souza (2017) nos lembra que essa elite econômica e política sempre buscou se proteger das consequências sociais da desigualdade que ela mesma produz, usando o Estado, a mídia e a cultura para naturalizar sua dominação. *O Som ao Redor*, portanto, nos conduz, como espectadores, por esse labirinto de tensões, oferecendo uma leitura crítica e potente sobre a cidade brasileira e os abismos que ela insiste em manter.

Figura 14: Francisco recebe Clodoaldo e seu irmão.



(O Som ao Redor, 2012, 2' 08' 21'')

Figura 15: Clodoaldo e seu irmão sendo recebidos por Francisco.



(O Som ao Redor, 2012, 2' 08' 28'')

Nessa última cena do filme, é um retrato das ideias que Kleber Mendonça Filho propõe durante todo o longa. A relação entre questões do passado e o contexto da época, fantasmas do passado assombrando o tempo presente. Na cena em questão, Francisco convida Clodoaldo e seu irmão para uma conversa particular em seu apartamento. Clodoaldo prontamente aceita, e, posteriormente, se dirige a residência de Francisco, acompanhado por seu irmão Claudio, que havia pouco tempo antes sido introduzido na trama de forma enigmática. Chegando no apartamento, Francisco explica a situação à Clodoaldo, diz que recentemente um antigo colaborador seu foi morto, e ele suspeita que pode ter relação com o tempo que esse sujeito trabalhava para ele, buscando um serviço de segurança particular por parte de Clodoaldo, porque a morte poderia ser um ato de vingança, visto na cena fica implícito que os atos delegados por Francisco a seu funcionário, eram na realidade, atos de violência para com terceiros. Nesse momento, Clodoaldo pergunta, em várias oportunidades, se Francisco achava que tais acontecimentos tinham relação com ele e suas práticas no passado, Francisco sempre respondendo de forma evasiva e agressiva em relação à Clodoaldo, mas o mesmo insistia na pergunta, até Claudio, portando uma clara expressão de insatisfação, começa a falar sobre o fato de ter estado com “Reginaldo” o capataz de Francisco que foi morto, dias antes. Nesse momento, a expressão de Francisco muda radicalmente, talvez percebendo que o que ele tanto temia, e pretendia se proteger, está bem na sua frente. Em seguida, é relevado à Francisco que, na verdade, os dois ali na sua frente eram os filhos de um sujeito que num passado distante ele teria ordenado o seu assassinato por causa de uma cerca, a cena é cortada e os sons indicam tiros induzem uma conclusão lógica, a consumação de uma vingança.

A cena final de *O Som ao Redor* (2012) condensa e escancara todas as camadas de violência estrutural, desigualdade e ressentimento que permeiam o longa. O encontro entre Francisco e os irmãos Clodoaldo e Claudio não é apenas um desfecho narrativo: é uma representação simbólica do acerto de contas histórico entre opressor e oprimido. O pedido de proteção feito por Francisco, motivado pelo medo de uma retaliação tardia por atos de violência cometidos no passado, revela uma tentativa de silenciar novamente aquilo que foi suprimido — uma violência que ele ajudou a instaurar e manter. Mas ao contrário do que acontece ao longo de boa parte do filme, onde o poder se mantém sob a aparência da cordialidade e do controle, essa cena rompe com a lógica da contenção.

Sob a luz das ideias de Frantz Fanon (2007), esse rompimento é compreendido como uma resposta inevitável de sujeitos historicamente subalternizados frente à violência que os constituiu. Em *Os Condenados da Terra* (1961), Fanon afirma que “a descolonização é sempre um fenômeno violento” (Fanon, 2007, p.25), é possível se entender esse ato com uma reação a esturra herdada do colonialismo. Não se trata de uma defesa moral da vingança, mas da constatação de que, em contextos onde os mecanismos institucionais de justiça falharam, ou nunca existiram para os marginalizados, o retorno da violência é a linguagem última da reivindicação. Quando os filhos do homem que fora assassinado por ordem de Francisco finalmente o confrontam, o espectador presencia essa lógica em ação, um gesto violento que, embora trágico, carrega a força simbólica de um grito sufocado por gerações.

Nesse sentido, o filme abandona qualquer pretensão de neutralidade estética ou reconciliação harmoniosa. Ele propõe, com dureza, que a desigualdade brasileira, moldada por séculos de escravidão, latifúndio e silenciamento, não pode ser superada sem a revelação de suas raízes brutais. Francisco representa a elite que, ao mesmo tempo em que teme a violência, continua tentando controlar seus desdobramentos, como se a história pudesse ser continuamente abafada por novos muros e vigilâncias. Clodoaldo e Claudio, por outro lado, representam os corpos que carregam essa memória ferida, essa história enterrada a golpes, mas que ainda pulsa. A violência que irrompe no final da cena não é novidade: é apenas a verdade histórica retornando à superfície. Portanto, à luz de Fanon (2007), *O Som ao Redor* não é apenas um retrato da cidade contemporânea, é também um ensaio cinematográfico sobre as consequências da negação de justiça histórica. O gesto final de Clodoaldo e Claudio não corrige o passado, mas revela a profundidade da ferida que ele deixou. O filme recusa uma leitura apaziguadora, justamente porque propõe que, enquanto não forem enfrentadas as estruturas que perpetuam a desigualdade, o ressentimento, e com ele, a violência, continuará retornando. A cidade, então, não é só cenário, é território de disputa, de memória e de ruptura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho realizou uma análise detalhada do filme *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, procurando compreender as diversas dimensões da violência, do poder e da desigualdade que atravessam o espaço urbano da cidade de Recife. Ao longo do estudo, ficou evidente que o filme transcende o simples registro de um cotidiano violento ou segregado; ele se apresenta como uma obra rica em camadas simbólicas, que expõe e questiona as estruturas históricas e sociais responsáveis pela organização desigual da cidade brasileira contemporânea.

A partir das cenas selecionadas e da fundamentação teórica construída em diálogo com autores como Achille Mbembe (2018), Michel Foucault (2001), Johan Galtung (2013), entre outros, pôde-se perceber que a narrativa fílmica se configura como uma verdadeira cartografia do poder urbano. Essa cartografia não apenas mapeia as tensões e conflitos visíveis, mas também escava as relações invisíveis, silenciosas e simbólicas que moldam a experiência dos sujeitos na cidade. Nesse sentido, *O Som ao Redor* (2012) apresenta a cidade como um espaço fragmentado e disputado, onde as fronteiras físicas, muros, grades, condomínios fechados, materializam e reforçam divisões sociais e econômicas profundas.

A análise da necropolítica de Mbembe (2018) foi crucial para compreender como o poder que circula na cidade se traduz não apenas na gestão da vida, mas também na administração da morte, simbólica e material. No filme, essa lógica é visível na atuação do grupo de segurança privada, que ocupa um papel central ao decidir, por meio da intimidação e do controle territorial, quem pode circular, quem deve ser vigiado ou punido. Esse exercício de poder extralegal expõe a falência do Estado em garantir segurança e justiça para todos, revelando uma realidade onde a proteção é privilégio de poucos e a violência, condição de muitos. A cena entre Clodoaldo e Dinho, analisada no trabalho, exemplifica essa dinâmica, mostrando como o poder está distribuído e disputado, e como as hierarquias sociais, baseadas em desigualdades históricas, são reproduzidas e desafiadas cotidianamente.

Ao mesmo tempo, a abordagem foucaultiana do biopoder e da vigilância permitiu ampliar a compreensão sobre as formas sutis e contínuas com que o poder disciplina corpos e subjetividades. O filme evidencia que o controle não se dá apenas por meio da força bruta, mas também por mecanismos de monitoramento, suspeita, discriminação e autocontrole, que moldam os comportamentos e limitam as possibilidades dos indivíduos, sobretudo daqueles que ocupam posições marginalizadas na sociedade. A segurança privada, ao ser internalizada como

um elemento necessário e natural, mostra-se também como um dispositivo que produz medo, reforça a exclusão e legitima uma lógica de segregação urbana.

Outro aspecto essencial do trabalho foi a conexão estabelecida entre a violência e a desigualdade contemporâneas e suas raízes históricas. A transição para o campo e a visita ao sítio de Francisco, apresentadas na última parte do filme, são mais do que um recurso narrativo ou estético, são um convite para entender o presente a partir do passado. A persistência dos conflitos e ressentimentos no bairro da cidade está diretamente ligada a um legado colonial, marcado pela escravidão, pela concentração fundiária e pela violência institucionalizada. Ao retratar essa continuidade histórica, o filme reforça a noção, também discutida por autores como Raquel Rolnik (2015) e Jessé Souza (2017), de que a desigualdade no Brasil não é um acidente, mas uma estrutura social construída e mantida por meio de políticas, práticas e narrativas que favorecem grupos privilegiados.

A análise do patrimonialismo brasileiro, segundo Faoro (2001), e das estratégias de dominação simbólica e material da elite econômica e política, reforça essa perspectiva. No filme, a relação entre Francisco e os irmãos Clodoaldo e Claudio, marcada por silêncio, medo e violência latente, ilustra como a história da opressão e da resistência se manifesta nos espaços urbanos, nas relações pessoais e nos conflitos sociais. A vingança final, carregada de simbolismo, pode ser interpretada à luz da reflexão de Frantz Fanon (2007) sobre a violência como instrumento de descolonização e rompimento com as estruturas de opressão. Nesse sentido, *O Som ao Redor* não oferece soluções fáceis ou reconciliações superficiais, mas expõe a urgência de confrontar as feridas abertas da história para que qualquer mudança efetiva seja possível.

Assim, o filme funciona como um poderoso dispositivo crítico que interroga o espectador sobre as formas como a desigualdade e a violência são produzidas, naturalizadas e reproduzidas nas cidades brasileiras. Ao articular memória, espaço, poder e subjetividade, Kleber Mendonça Filho oferece uma narrativa complexa, que exige do público não apenas a observação passiva, mas o engajamento reflexivo com os problemas estruturais que atravessam a vida urbana. A obra mostra que o medo, a vigilância e a segregação não são meros sintomas isolados, mas elementos centrais de um sistema social desigual e excludente.

Este trabalho reafirma a relevância do cinema como campo de conhecimento, capaz de ampliar a compreensão sobre as dinâmicas sociais e políticas contemporâneas. Através da linguagem audiovisual, o filme consegue apresentar uma crítica contundente e sensível à realidade brasileira, contribuindo para debates acadêmicos e sociais sobre a cidade, a violência e o poder. Por meio da análise teórica aprofundada, tornou-se possível perceber como a arte

dialoga com o pensamento social e político, criando novas formas de entendimento e questionamento.

Finalmente, conclui-se que a construção de uma cidade mais justa, democrática e segura passa necessariamente pelo reconhecimento das suas raízes históricas e pela transformação das relações de poder que a estruturam. O desafio colocado por *O Som ao Redor* e por este estudo é o de desnaturalizar a violência e a desigualdade, revelando suas causas profundas e convidando a sociedade a buscar caminhos que ultrapassem as divisões, os muros e os medos. A cidade, como território de memória e conflito, deve ser repensada não apenas como espaço físico, mas como espaço social onde todos tenham direito à vida, à segurança e à dignidade.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2. ed. Tradução de Magno Vilela. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução de Maria Sylvia Soares. 2. ed. Campinas: Papirus, 2011.
- AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme**. Revista Alceu. Disponível em: < http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf >
- BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. 12. ed. Nova York: McGraw-Hill, 2020.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BERNARDET, Jean Claude. **O Vôo dos Anjos**: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas; v. 1).
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia de Bolso. 2014.
- CAETANO, Maria do Rosário. **João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias - a trajetória de um cineasta brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano I: as artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994
- CHION, Michel. **A audição cinematográfica**. Tradução de Pedro Elói Duarte. São Paulo: É Realizações, 2008
- DUARTE, Eduardo. **A estética do Ciclo do Recife**. Recife: UFPE, Ed. Universitária, 1995.
- DUNN, Christopher. **Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-197**. ArtCultura Revista do instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia.v.: 10,17, 2008. Disponível em: acesso 27 de setembro de 2024.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Pernambucano: uma história de ciclos**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. Coleção Malungo, 2).

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 7. ed. São Paulo: Globo, 2001.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Antônio Luiz Ribeiro. São Paulo: Civilização Brasileira, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 30. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2020.

GALTUNG, Johan. **Violência, paz e pesquisa**. Revista TRÊS, v. 1, n. 2, p. 167–191, 1969.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MACHADO, Regina Coeli Vieira. **Cinema Pernambucano**. In: Pesquisa Escolar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2004. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/ptbr/artigo/cinema-pernambucano/>. Acesso em: (06/set. 2024)

MARCONI, Celso. **Cinema: uma panorâmica**. Recife: ASA Pernambuco, 1986. (História Setorial de Pernambuco, 1).

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PAZ, Otávio. **O labirinto da solidão e pós-scriptum**. 3.ed. Tradução de Eliane Zagury. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. São Paulo: HUCITEC, 1989.

RAMOS, Alcides Freire & PATRIOTA, Rosangela. **Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985)**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 3, n 4, p. 1-34, 2006. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite**. São Paulo: EMBRAFILME/MinC/Brasiliense, 1987. RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs). Nova História do Cinema Brasileiro. São: Edições Sesc, 2018. XAVIER, Ismail. O desafio do cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985

ROLNIK, Raquel. **Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças**. São Paulo: Boitempo, 2015.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

VON TRIER, Lars; VINTERBERG, Thomas. *Dogma 95 – Voto de Castidade*. Manifesto publicado em 1995. Disponível em: <https://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2006



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAÇÃO ELETRONICA
DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO NA BASE DE DADOS DA
BIBLIOTECA**

1. Identificação do material bibliográfico:

Monografia TCC Artigo

Outro: _____

2. Identificação do Trabalho Científico:

Curso de Graduação: história

Centro: Campus Senador Helvídio Nunes de Barros

Autor(a): Alan Kervem Moura Costa

E-mail (opcional): costtaallan87@gmail.com

Orientador (a): BÁRBARA BRUMA ROCHA DO NASCIMENTO

Instituição: Universidade Federal do Piauí

Membro da banca: Fábio Leonardo Castelo Branco

Instituição: Universidade Federal do Piauí

Membro da banca: Júlio Eduardo Soares de Sá Alvarenga

Instituição: Universidade Federal do Piauí

Titulação obtida: Licenciado em história, graduação.

Data da defesa: 25/julho/2025

Título do trabalho: “O SOM AO REDOR”: PRESENTIFICAÇÃO E PROCESSO CRIATIVO EM RECIFE.

3. Informações de acesso ao documento no formato eletrônico:

Liberação para publicação:

Total: [X]

Parcial: []. Em caso de publicação parcial especifique a(s) parte(s) ou o(s) capítulos(s) a serem publicados:_____

.....

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Considerando a portaria nº 360, de 18 de maio de 2022 que dispõe em seu Art. 1º sobre a conversão do acervo acadêmico das instituições de educação superior - IES, pertencentes ao sistema federal de ensino, para o meio digital, autorizo a Universidade Federal do Piauí - UFPI, a disponibilizar gratuitamente sem ressarcimento dos direitos autorais, o texto integral ou parcial da publicação supracitada, de minha autoria, em meio eletrônico, na base dados da biblioteca, no formato especificado* para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela *internet*, a título de divulgação da produção científica gerada pela UFPI a partir desta data.

Local: Picos-PI Data: 27/08/2025

Assinatura do(a) autor(a): _____

* **Texto** (PDF); **imagem** (JPG ou GIF); **som** (WAV, MPEG, MP3); **Vídeo** (AVI, QT).