

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO

CÁSSIA JORGE TAVARES

A CIDADE CONSTRUÍDA NO CINEMA:
UMA ANÁLISE DO FILME *O SOM AO REDOR* DE KLEBER MENDONÇA FILHO

PORTO ALEGRE

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO

CÁSSIA JORGE TAVARES

A CIDADE CONSTRUÍDA NO CINEMA:
UMA ANÁLISE DO FILME *O SOM AO REDOR* DE KLEBER MENDONÇA FILHO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Cassilda Golin Costa

Coorientadora: Profa. Ms. Anna de Carvalho Cavalcanti

PORTO ALEGRE

2016

CÁSSIA JORGE TAVARES

A CIDADE CONSTRUÍDA NO CINEMA:

UMA ANÁLISE DO FILME *O SOM AO REDOR* DE KLEBER MENDONÇA FILHO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Cassilda Golin Costa

Coorientadora: Profa. Ms. Anna de Carvalho Cavalcanti

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Cassilda Golin Costa (UFRGS)
Orientadora

Profa. Ms. Anna de Carvalho Cavalcanti (UFRGS)
Coorientadora

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini (UFRGS)
Examinadora

Profa. Dra. Jeniffer Alves Cuty (UFRGS)
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos da minha família que de alguma forma estiveram presentes nesse caminho contribuindo para o meu desenvolvimento intelectual e, principalmente, humano. Sobretudo, agradeço à minha mãe, Fátima, pelo importante apoio e por ter sido sempre um grande exemplo de força e determinação. Agradecimento especial ao meu pai, Marcos, um grande parceiro que infelizmente a vida levou cedo.

Agradeço ao Marcelo pela parceria, daquelas que deixa a vida mais leve e o dia mais feliz. Obrigado por todo o carinho e compreensão durante esses quatro anos e, em especial, nesses últimos meses que exigiram dose extra.

Agradeço aos amigos que a FABICO me apresentou, especialmente Jéssica Nakamura, Lennon Macedo, Gabriel Brum, Bruno Teixeira e Victor de Freitas. Também aos velhos companheiros Bira Vinholes e Maurício Paz.

Agradeço a todos os professores que em algum momento me tiraram da zona de conforto. Sobretudo, agradeço à coorientadora Anna Cavalcanti e à orientadora Cida Golin que, além da orientação acadêmica, foram sempre a garantia de uma boa conversa e uma companhia enriquecedora.

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo identificar e analisar a experiência de cidade construída no filme *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho. Para responder a essa proposta, parte-se de uma investigação teórica que busca compreender a relação entre a cidade e seus habitantes. Essa pesquisa bibliográfica, desenvolvida no primeiro capítulo, baseia-se principalmente nos estudos de Michel de Certeau (2009, 2012), Roland Barthes (2001), Henry-Pierre Jeudy (2005), Armando Silva (2011), Zygmunt Bauman (2009), Ecléa Bosi (1994), Sandra Pesavento (2004), Adriano Rodrigues (2014) e Murray Schafer (2001). A cidade é trabalhada como uma experiência em constante reconstrução através da memória; da negociação com o outro; da apropriação e atualização do espaço físico; das paisagens sonoras; dos medos e afetos coletivos. O capítulo seguinte apresenta um movimento de contextualização do longa-metragem escolhido e das relações entre cidade e cinema. É realizado um breve resgate histórico da produção cinematográfica no Recife e uma aproximação da carreira do diretor Kleber Mendonça Filho com outros cineastas contemporâneos da capital pernambucana. A metodologia escolhida é a análise fílmica, partindo dos estudos de Francis Vonoye e Anne Goliot-Lété (2012). A partir disso, são criadas três categorias analíticas: mesma rua, diferentes territórios; cidade vigiada; fantasmas. A primeira categoria trabalha as formações de territórios, identidades e desigualdades; a segunda aborda a constante sensação de medo assim como os dispositivos e práticas de vigilância; a terceira evidencia a questão da memória e da sobreposição de tempos. O desenvolvimento dessas três categorias permite compreender quais os principais elementos utilizados pelo diretor para criar as várias cidades existentes no filme e os pontos de contato entre elas.

Palavras-chave: Cidade; Cinema brasileiro; Recife; *O som ao redor*.

ABSTRACT

This monograph aims to identify and analyze the city experience constructed in Kleber Mendonça Filho's film *Neighboring sounds* (2012). To answer this question, we start from a theoretical investigation that seeks to comprehend the relation between the *urbe* and its inhabitants. This bibliographic research, developed in the first chapter, is mainly based on studies from Michel de Certeau (2009, 2012), Roland Barthes (2001), Henry-Pierre Jeudy (2005), Armando Silva (2011), Zygmunt Bauman (2009), Ecléa Bosi (1994), Sandra Pesavento (2004), Adriano Rodrigues (2014) e Murray Schafer (2001). The city is seen as an experience in constant reconstruction through memory; negotiation with the other; appropriations and updating of physical space; soundscape; fear and collective affects. The second chapter presents a contextualization movement of the chosen film and the relation between city and cinema. A brief historic of the cinematographic production in Recife and the Kleber Mendonça Filho's career are made. The chosen methodology is film analysis, based on studies done by Francis Vonoye e Anne Goliot-Lété (2012). Then, three analytical categories are created: same street, different territories; city watched; ghosts. The first category is about the formation of territories, identities and inequalities; the second talks about the constant fear, devices and practices of surveillance; the third puts in evidence memory and overlapping times. The development of these three categories allows us to understand the main elements used by the director to create the various cities in the film and the points of contact between them.

Keywords: City. Brazilian cinema. Recife. Neighboring sounds.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ruídos que perturbam os personagens	38
Figura 2 - Planos que mostram crianças da classe média	41
Figura 3 - Planos que mostram crianças mais pobres.....	41
Figura 4 - Moradora desrespeita lavador de carro (25'18'')	44
Figura 5 - Dinho confronta os vigilantes (1h16'16'').....	45
Figura 6 - Vigilantes assistem ao vídeo de uma execução pelo celular (55'29'')	47
Figura 7 - Moradores mostram vídeo do porteiro dormindo durante reunião de condomínio (59'05'')	48
Figura 8 - Turista perdido é identificado pelos vigilantes (1h26'28'').....	50
Figura 9 - João e Sofia visitam a antiga casa da garota, prestes a ser demolida (1h45'12'')	52
Figura 10 - João mostra apartamento para alugar e destaca equipamentos de segurança (16'54'')	54

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 PERSPECTIVA TEÓRICA: APONTAMENTOS SOBRE A EXPERIÊNCIA DA CIDADE	10
2.1 A CIDADE ESCRITA.....	10
2.2 A CIDADE COMO ESPAÇO DE NEGOCIAÇÕES.....	12
2.3 A CIDADE E A MEMÓRIA.....	16
2.4 A CIDADE E A PAISAGEM SONORA.....	19
3 CIDADE, CINEMA E O SOM AO REDOR	23
3.1 A CIDADE NO CINEMA.....	23
3.2 BREVE HISTÓRIA DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO RECIFE.....	25
3.3 KLEBER MENDONÇA FILHO E A PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA NO RECIFE.....	29
3.4 O SOM AO REDOR.....	31
4 EXERCÍCIO DE ANÁLISE DA EXPERIÊNCIA DE CIDADE EM O SOM AO REDOR	35
4.1 PROCESSO METODOLÓGICO.....	35
4.2 ANÁLISE DA CIDADE CONSTRUÍDA EM O SOM AO REDOR.....	37
4.2.1 Mesma rua, diferentes territórios.....	37
4.2.2 Cidade vigiada.....	46
4.2.3 Fantasmas.....	50
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS	59
ANEXO A – FICHA TÉCNICA DO FILME O SOM AO REDOR	62

1 INTRODUÇÃO

A cidade e seus desdobramentos constituem o foco de inúmeros estudos em diferentes áreas, inclusive com abordagens interdisciplinares. Partindo do ponto de vista da comunicação, este trabalho lança sobre a urbe um olhar focado nas suas representações e possibilidades imagéticas, na passagem do tempo, nas relações dos cidadãos entre si e com o espaço que habitam. Os prédios, as ruas, os bairros e os cartões postais interessam aqui enquanto espaços que estão em frequente negociação (entre passado e presente, memória e história, material e imaginado e entre o “eu” e o “outro”).

No presente trabalho, a cidade é compreendida como uma experiência, jamais passiva, que constrói e se permite construir através das memórias, das negociações, da imaginação, das identificações, dos trajetos e dos sons. Onde o planejamento urbano oficial – com suas sinalizações, construções e caminhos – e a vivência dos cidadãos – com seus afetos, angústias e percursos – convivem em uma dinâmica de constante atualização e desafio. A cidade que interessa a este trabalho é feita de concreto, mas, sobretudo, de medos, afetos e sonhos.

O desejo de realizar essa pesquisa surgiu de um interesse especial pela cidade, enquanto experiência múltipla e complexa, e por suas possibilidades de representação no cinema contemporâneo, sobretudo na realidade latino-americana. A partir desse interesse inicial, foram pesquisados diversos longas, documentais e de ficção, desde alguns que trabalhavam a cidade de forma central, quase como um personagem, até outros em que a cidade se fazia presente em suas dinâmicas mais sutis. A escolha do filme *O som ao redor* (2012), do diretor Kleber Mendonça Filho, levou em consideração a representatividade da obra no contexto socioeconômico, político e cultural do Brasil na atualidade.

O objetivo principal deste trabalho é compreender de que forma a experiência de cidade é construída no filme *O som ao redor* (2012). Para responder a essa proposta, parte-se de um apanhado teórico a respeito de cidade, da contextualização do autor e da obra e, por fim, das propostas metodológicas de análise fílmica. Os objetivos específicos da pesquisa são: demarcar a experiência de cidade com foco nos processos de identificação, apropriação, imaginação, memória e paisagem sonora; compreender a relação entre cinema e cidade; investigar a

produção cinematográfica recifense e a carreira do diretor Kleber Mendonça Filho a fim de entender o contexto do objeto; estabelecer categorias que estruturam a construção da cidade no filme.

No primeiro capítulo, é realizado um levantamento bibliográfico com o intuito de investigar a experiência de cidade sob a perspectiva de diversos autores. O percurso teórico se desenvolveu sobre quatro eixos principais. O primeiro traz a ideia de cidade como um texto em constante reescrita e baseia-se nos apontamentos de Michel de Certeau (2009, 2012) e Roland Barthes (2001). Em seguida, é trabalhado o contexto de negociação da cidade. Aos autores já mencionados, acrescentam-se as ideias de Henri-Pierre Jeudy (2005), Armando Silva (2011) e Zygmunt Bauman (2009). Posteriormente, a dimensão da memória e da sobreposição de tempos na cidade é problematizada à luz de Sandra Pesavento (2004), Adriano Rodrigues (2014) e Ecléa Bosi (1994). Por último, é abordada a formação da paisagem sonora na cidade tendo como principal autor Murray Schafer (2001).

O segundo capítulo contempla a relação entre cidade e cinema e contextualiza o filme *O som ao redor* em seu espaço e tempo. Em um primeiro momento, é abordada a influência do urbano no surgimento do cinema e o interesse da mídia em explorar esse fenômeno. O segundo tópico é construído sobre uma pesquisa histórica acerca da produção cinematográfica do Recife. A seguir, é contextualizada a carreira do diretor Kleber Mendonça Filho dentro do cinema contemporâneo da cidade. O capítulo encerra com a apresentação do objeto, com apontamentos técnicos e sinopse. Alguns autores trabalhados nesta etapa são Angela Prysthon (2006, 2008), Renato Gomes (2008), Flávio di Cola (2013) e Lília Junqueira (2006).

Por fim, o terceiro capítulo é dedicado ao exercício de compreensão e análise do objeto. A base metodológica para esse processo são os estudos de Análise Fílmica desenvolvidos por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012). Após a identificação dos principais elementos teóricos, trabalhados no primeiro capítulo, que aparecem na cidade criada em *O som ao redor*, esses elementos são separados em três categorias analíticas que serão desenvolvidas com trechos escolhidos do filme. São elas: mesma rua, diferentes territórios; cidade vigiada; fantasmas.

2 PERSPECTIVA TEÓRICA: APONTAMENTOS SOBRE A EXPERIÊNCIA DA CIDADE

2.1 A CIDADE ESCRITA

A experiência da cidade vai muito além dos caminhos demarcados pelos mapas e sinalizações, ela subverte projetos arquitetônicos e representações oficiais. A cidade vivenciada articula o espaço demarcado objetivamente com a apropriação, prática e imaginária, de cada cidadão. O morador, ou o visitante, constrói sua cidade dentro da cidade, cria caminhos e atualiza signos e símbolos em uma relação de constante aproximação e afastamento do concreto.

Em *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer* (2012), o historiador Michel de Certeau dedica um capítulo à reflexão sobre a figura do pedestre e as formas de habitar a cidade. O autor afirma que “[...] os jogos dos passos moldam espaços, tecem os lugares [...]” (CERTEAU, 2012, p. 163). A partir desse entendimento, Certeau desenvolve uma analogia entre o ato de caminhar pela cidade e o ato de enunciação. A relação do ato de caminhar com o sistema urbano, seria equivalente a do ato de enunciação com a língua, visto que, ambos se constituem de um processo de apropriação, de realização e implicam também relações entre diferentes sujeitos e posições.

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem como efeito uma tríplice função “enunciativa”: é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica *relações* entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). O ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação (CERTEAU, 2012, p. 164).

Na comunicação verbal estamos sujeitos às normas de determinado idioma, ao que nos é disponibilizado, mas, ao mesmo tempo atualizamos esses elementos e criamos novas possibilidades. Criamos novas formas de ordenamento, novas ligações, novos significados, fazemos aparecer determinados elementos e omitimos outros. O caminhante, por sua vez, se apropria da ordem espacial (caminhos

delimitados, sinalizações, construções) e a atualiza. Assim, os elementos urbanos são realocados, resignificados, exaltados ou apagados e surge um novo conjunto de possibilidades. É importante ressaltar que este ato de “enunciação pedestre” é produto de um momento e de um espaço ancorados histórico e socialmente. O habitar a cidade e seus percursos possíveis é, assim como a própria cidade, acontecimento subordinado aos limites de uma época e de uma delimitação de espaço.

[...] se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, por um local onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, por um muro que impede prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais. [...] o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e o dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios). Seleciona, portanto. O usuário da cidade extrai fragmentos do enunciado para atualizá-lo em segredo (CERTEAU, 2012, p. 165).

O autor segue o paralelo entre uso da língua e o ato de movimentar-se pela cidade e afirma que “[...] a arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos” (CERTEAU, 2012, p. 166). Na execução dessa arte surgem e se combinam diferentes usos e estilos. O espaço urbano, planejado e geométrico, funciona como um referencial normativo com o qual se constrói relações de aproximação e afastamento. O trajeto pela cidade nunca vai estar completamente de acordo com o espaço dado, ao mesmo tempo que nunca será completamente desviante. Nem conforme, nem estranho.

O filósofo Roland Barthes (2001) vê nas unidades da cidade – bairros, ruas, caminhos, pontos de referência, cercas – categorias semânticas. O autor defende o esforço em estudar a cidade enquanto uma linguagem, além da metáfora, tentar de fato entender seus códigos e sua sintaxe. Contudo, Barthes chama atenção para o caráter impreciso e indomável das unidades que constituem o discurso da cidade e, portanto, alerta para que não sejam feitas tentativas de fixar, de tornar rígidos esses elementos: “A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que

nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a.” (BARTHES, 2001, p. 224).

Barthes encerra *Semiologia e urbanismo* (2001) definindo a cidade como um poema, mas não um poema clássico que se constrói claro e direto ao assunto. É um poema em constante expansão e atualização, que se abre para diferentes narrativas e interpretações.

Pois a cidade é um poema, como muitas vezes se disse, e como Victor Hugo exprimiu melhor do que ninguém, mas não um poema clássico, um poema centrado no assunto. É um poema que expande o significante, e é essa expansão que finalmente a semiologia da cidade deveria tentar captar e fazer cantar (BARTHES, 2001, p. 231).

A cidade, portanto, não se apresenta como um texto claro e linear. Pelo contrário, sobrepõe diferentes imagens e trajetos. A cidade se abre a múltiplas interpretações e reescrituras.

2.2 A CIDADE COMO ESPAÇO DE NEGOCIAÇÕES

A cidade é um espaço de constantes negociações entre o que é oficialmente construído e delimitado e suas apropriações e afetos. Henri-Pierre Jeudy, em *Espelho das cidades* (2005), afirma que “[...] a cidade permite uma aventura da imaginação [...]” (JEUDY, 2005, p. 81). O cidadão é convidado a criar seu próprio modo de ler a cidade, afinal as tentativas de padronizar e oficializar espaços e territórios não acompanham a criação constante promovida pela vivência.

No ritmo de nosso assombro, de nosso entusiasmo ou de nossa desaprovação, construímos de forma imaginária uma cidade dentro da cidade, que temos a oportunidade de ver ou de morar nela. A cidade permite uma aventura da imaginação como essa somente, na medida em que o que dela se exponha demonstre imediatamente ter capacidade de absorver o novo. Com as operações de urbanismo realizadas, os projetos de arquitetura concretizados se transformam, após um tempo relativamente curto, em expressões de uma urbanidade integrada. Esse poder de assimilação, todas as cidades detêm, sendo ele seu próprio enigma (JEUDY, 2005, p. 81).

Roland Barthes observa esse desencontro entre o oficial e o vivido ao mencionar bairros que são vizinhos de acordo com o mapa, mas se mostram completamente distintos e distantes na vivência da cidade. Segundo o autor “[...] a

significação é vivida em oposição completa aos dados objetivos” (BARTHES, 2001, p. 223). A função prática de determinada parte da cidade, seus moradores e *status* podem criar um mapa completamente diferente das fronteiras cartográficas oficialmente delimitadas. Esse pensamento poderia ser aplicado até mesmo dentro dos bairros onde, na prática, uma rua não é vivida como parte do mesmo conjunto ou onde alguns moradores não são reconhecidos e não se reconhecem como integrantes do mesmo espaço.

O pesquisador colombiano Armando Silva (2011), durante um estudo sobre as formas de habitar a cidade universitária de Bogotá, constatou que as possibilidades de deslocamento construídas oficialmente eram constantemente atualizadas na prática dos que por ali circulavam. Uma série de caminhos alternativos era criada conforme surgiam novas necessidades ou afetos. Espaços planejados para serem destacados pelo projeto arquitetônico eram deixados de lado enquanto outros, sem importância original, adquiriam destaque no cotidiano do lugar. Proibições oficiais perdiam importância ao mesmo tempo em que nasciam novos interditos. O autor chama atenção também para a relação de determinada comunidade com os nomes dos lugares. É frequente os habitantes negarem os nomes escolhidos pela gestão, muitas vezes pomposos, e os substituïrem por outros mais afins com a vida da comunidade, que tenham uma relação maior com as vivências e afetos ali compartilhados.

O componente imaginário que permeia a experiência da cidade pode ser observado também nos medos e angústias, vividos de maneira coletiva, que alteram o cotidiano dos habitantes, por vezes sem motivações concretas. Jeudy (2005), ao mencionar o caso de Tóquio, observa que um dos elementos que constitui a cidade é a eminência de uma catástrofe natural, a certeza de que a qualquer momento um terremoto pode acontecer e alterar o cenário. Na realidade de grande parte das cidades brasileiras contemporâneas, a violência urbana é o que mantém um clima de tensão e altera a forma de construir e pensar o espaço. Há um medo constante que modifica drasticamente o contato entre as pessoas, em especial nos espaços públicos, e enche a cidade de câmeras, cercas e alarmes. Trata-se de uma sensação de alerta permanente, certeza da proximidade de uma tragédia. Armando Silva (2011, p. 51) afirma que “[...] uma situação de tensão gera um clima de expectativas que vem modificar a nossa forma habitual de perceber o mundo”. Essa

tensão acompanha os cidadãos em seus trajetos, em sua percepção do espaço e modifica também a apresentação visual da cidade.

Em muitas áreas urbanas ao redor do mundo, a tendência é que as casas sejam construídas para proteger seus habitantes, para evitar o contato com o outro, e não para integrá-los às comunidades. “Quanto mais nos separamos de nossas vizinhanças imediatas, mais confiança depositamos na vigilância do ambiente” (GUMPERT; DRUCKER, 1998 *apud* BAUMAN, 2009, p. 25). Sendo assim, a cidade é tomada por uma nova “estética da segurança” que se baseia na lógica da vigilância e da distância. O fator medo, implícito na construção e reconstrução das cidades, se torna cada vez mais visível nessa arquitetura repleta de cercas, arames, câmeras, muros, grades e fechaduras cada vez mais complexas. A paisagem sonora também é afetada e potencializa essa sensação de insegurança com seus alarmes e sirenes constantes. O sociólogo Zygmunt Bauman, em *Confiança e medo na cidade* (2009), ressalta que essa configuração de medo e isolamento vai de encontro ao propósito original da cidade que seria justamente um espaço construído para proteger seus habitantes de sujeitos e fatores externos, favorecer a interação social e o fortalecimento de vínculos. Quanto mais os cidadãos se isolam, mais difícil se torna o processo de negociação e empatia com o diferente, o outro se torna cada vez mais distante e estranho, ainda que seja um vizinho.

Nessa dimensão das negociações presente na experiência de cidade, encontram-se também os delicados processos de identificação do igual e do diferente. Faz parte do habitar a urbe reconhecer a si e ao outro. Nos espaços públicos da cidade vemos e somos vistos, nos identificamos e diferenciamos o tempo todo. Certeau (2012) afirma que no ato de caminhar pela cidade cada pedestre constrói um lá e um cá, um próximo e um distante. A definição do eu implica também a definição do que é o outro, a identificação do igual pressupõe igualmente a estipulação do diferente.

Deve-se acrescentar que essa localização (cá-lá) necessariamente implicada pelo ato de andar e indicativa de uma apropriação presente do espaço por um “eu” tem igualmente por função implantar o outro relativo a esse “eu” e instaurar assim uma articulação conjuntiva e disjuntiva de lugares (CERTEAU, 2012, p. 165).

O pesquisador português Adriano Rodrigues (2014) vê a rua como um território fundamental para entender esse processo constante de formação e

legitimação de identidades. Segundo o autor, é nela que se cristalizam esses lugares do sujeito, é onde o habitante vê e se faz ver. Pessoas que frequentam os mesmos lugares podem ter identificações semelhantes. No entanto, é comum também a presença de diferentes grupos em um mesmo lugar evidenciar desigualdades e posições distintas. Nesse caso, o que cria identidades é o desacordo.

[...] a rua é afinal território de fixação ou, se preferirem, de cristalização de todas as identidades possíveis, e é por isso que é o espaço público por excelência, onde somos reconhecidos pelos outros e onde os outros nos reconhecem, de acordo com os territórios que nele ocupamos e de acordo com os circuitos por onde passamos. Isso não quer dizer que exista sempre uma correspondência exata, mecânica, entre, por um lado, os espaços que as pessoas ocupam e os circuitos que percorrem e, por outro lado, a constituição e o reconhecimento da sua identidade. Por vezes, é o desacordo, propositado ou involuntário, que revela a nossa identidade (RODRIGUES, 2014, p. 42).

As noções de bairro e, por consequência, de vizinhança são importantes para compreender esses processos de construção de identidades. Certeau (2009) entende o bairro como um meio termo, uma ponte entre o espaço público e o privado, o familiar e o desconhecido. O “[...] termo médio de uma dialética existencial entre o dentro e o fora” (CERTEAU, 2009, p. 42). Além disso, o bairro é um espaço de convivência, de relação com o outro enquanto ser social. Sair de casa e andar pela rua é efetuar um ato cultural (CERTEAU, 2009, p. 43). Ao deixar o espaço particular da casa, o morador fica sujeito a uma série de sinais que dele são esperados ou não: forma de acenar, tom de voz, vestimenta, lugares onde fica mais tempo ou lugares que evita. A proximidade entre os habitantes de determinado bairro, alguns códigos, trajetos e dificuldades semelhantes, o ato de frequentar determinados pontos comerciais e espaços de convivência criam uma série de possíveis identificações.

Armando Silva (2011) escreve que o uso social delimita as margens de um território dentro do qual o indivíduo se reconhece. O território vive assim os seus limites, cria suas fronteiras. Quando um sujeito transpõe essas “linhas invisíveis” instaura uma reação social que denuncia o estrangeiro. Não só de limites físicos se sustentam as fronteiras, como os muros, as placas ou a dificuldade de acesso pelo transporte público. São criados códigos de reconhecimento que facilmente delatam o forasteiro que os desconhece. Em uma mesma rua nem todos são iguais, nem todos

ocupam as mesmas posições. Etnia, poder aquisitivo e área de atuação profissional criam relações de poder que regem a convivência e o cotidiano dos indivíduos, nem sempre de maneira evidente. O estrangeiro não necessariamente é o que vem de longe, é o diferente, o que se destaca.

2.3 A CIDADE E A MEMÓRIA

A passagem do tempo é outro aspecto importante para compreender os processos de sobreposição e negociação na experiência da cidade. Monumentos históricos convivem com modernos arranha-céus e novas construções se iniciam todos os dias. A rua tranquila se transforma em avenida e acelera enquanto ainda exhibe os casarões do século passado. Os bairros ganham novos moradores e novos *status*. As narrativas da cidade apresentam um tempo condensado onde, muitas vezes, memória, presente e projeções futuras se relacionam de maneira não sequencial. Diferentes tempos deixam suas marcas e convivem mesmo no bairro mais moderno e cuidadosamente projetado.

Certeau (2012) fala de tempos empilhados, histórias que ficam à espera, enigmáticas. Na mesma lógica, a historiadora Sandra Pesavento (2004) defende a ideia de cidade palimpsesto. O nome faz referência a uma espécie de pergaminho onde os textos escritos anteriormente não eram completamente apagados, deixavam marcas ou, em alguns casos, deixavam fragmentos ainda legíveis. Segundo a autora, a cidade é feita de camadas que, dependendo da vontade do observador em desvendá-las, pode dar a ver outros tempos e espaços, outros textos. A cidade como palimpsesto é a “sedimentação da vida”, “acumulação de significados superpostos e cambiantes” (PESAVENTO, 2004, p. 29). Pesavento afirma que a cidade por onde circulamos abriga muitas outras cidades do passado, “mortas”, “fantasmáticas”.

Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir (PESAVENTO, 2004, p. 26).

Adriano Duarte Rodrigues (2014) também trabalha a questão de superposição de camadas na cidade. Para explicar essa ideia, Rodrigues faz um percurso

etimológico da palavra “rua”. A rua do português e a *rue* do francês derivam do latim *ruga*, são tempos marcados na cidade de maneira equivalente ao tempo marcado na pele humana. Mesmo o inglês e o alemão, línguas que não possuem origem no latim, apontam para a ideia de camadas sobrepostas.

Enquanto, para o português, a *rua* é um sulco, uma prega ou uma dobra no espaço da cidade, para o italiano *la via*, tal como *η οδός* para os gregos, é o caminho, o método a seguir para ir de um lado para outro, para o inglês *the street* e para o alemão *die Strasse*, são um pavimento folheado, feito de camadas sobrepostas (RODRIGUES, 2014, p. 35).

Nesses sulcos e camadas, nessas “rugos da cidade”, estão marcadas diferentes temporalidades e se complementam narrativas de tempos distintos. A rua se torna, portanto, um espaço de interação não somente entre contemporâneos, mas também entre distintas gerações. Vivências cotidianas e passados são compartilhados e se entrelaçam em um mesmo espaço.

Mas a rua não é apenas cenário de interações com os nossos contemporâneos, com os quais partilhamos a mesma história de vida e que vemos envelhecer, ao nosso lado, ao mesmo tempo que nós, de quem acompanhamos, tanto os momentos felizes como os momentos menos felizes da existência. É também o território em que estão gravadas e objetivadas as marcas deixadas pelas sucessivas gerações que nos precederam, marcas que identificamos e reconhecemos como fazendo parte do patrimônio comum (RODRIGUES, 2014, p. 39).

De acordo com Jeudy, apesar da representação patrimonial das cidades se basear na distinção fundamental entre os séculos, entre passado e presente, a cidade mantém um poder de condensação temporal que, por vezes, gera confusões temporais semelhantes às imagens de um sonho.

Os efeitos de condensação, de superposição das imagens de cidade, participam dessa projeção do tempo, que termina não correspondendo mais aos hábitos de classificação temporal que nos habituamos a praticar para distinguir o passado do futuro (JEUDY, 2005, p. 89).

O autor defende que as transformações constantes na cidade permitem uma “espantosa liberdade” à memória. Os espaços modificados, as ausências, permitem à imaginação um trabalho de atualização tanto do passado quanto do presente. O autor entende que há um processo de expansão das possibilidades e um deleite

com imagens atualizadas de tempos distintos postos em sincronia e, por isso, nostalgia e desolação não controlariam a experiência da cidade.

Quando tentamos voltar a ver os lugares onde vivemos, ficamos desde logo fascinados pela relação estranha imposta pela cidade, entre o que desapareceu e o que foi recentemente construído, e somos cativados por esse movimento de substituição reversível que estimula a memória antes que nasça a desolação. [...] A ausência do que foi possibilita qualquer invenção presente da memória. Assim, a sensação de desaparecimento não provoca nostalgia, mas, ao contrário, provoca efeitos de atualização do local cuja atração visual está relacionada à exibição presente de sua metamorfose (JEUDY, 2005, p. 89).

Jeudy menciona as cenas de implosões, por exemplo, que apagam determinada edificação do cenário da cidade para colocar outro projeto em seu lugar. De acordo com o autor, quando os habitantes de uma região assistem à uma implosão, cria-se uma atmosfera de esperança, projeções de um futuro melhor. Por outro lado, há também a infelicidade por assistir a destruição de seu passado. As mudanças nas edificações ao redor, que povoam o cotidiano do lugar, acionam assim um misto de prazer e angústia, expectativa e medo.

Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1994), dedica um capítulo aos espaços da memória e constrói uma visão mais afetiva sobre a relação entre sujeito e espaço em constante metamorfose. O primeiro espaço trabalhado por ela é a casa materna, não necessariamente a que se nasceu, mas a que se passou momentos importantes da infância. De acordo com a autora, a casa da infância é como o “[...] centro geográfico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções” (BOSI, 1994, p. 435). Esse espaço é todo trabalhado por meio de afetos, os móveis, as portas, os cantos, as janelas, o lugar à mesa. Nessa etapa da vida, mudar-se é como perder uma parte de si, deixar para trás lembranças que, supostamente, precisam desse ambiente para reviver. Bosi faz uma observação interessante sobre as crianças de um meio urbano pobre, que costumavam brincar na rua e, portanto, estendiam sua relação do ambiente doméstico para as calçadas e terrenos baldios. A rua passava a configurar também um importante cenário nas memórias da infância.

A disposição espacial que circunda o sujeito cria uma série de afetos e vínculos, o coloca em contato com outros sujeitos por convivência, identificação ou mesmo distância. Parte dessas identificações e possibilidades agenciadas vão delinear para esse habitante um lugar no mundo. Por isso, a casa demolida, o novo

arranha-céu ou a mercearia que fecha causam impacto na vivência de um espaço, em especial nos seus moradores mais antigos.

Há algo na disposição espacial que torna inteligível nossa posição no mundo, nossa relação com outros seres, o valor do nosso trabalho, nossa ligação com a natureza. Esse relacionamento cria vínculos que as mudanças abalam, mas que persistem em nós como uma carência. Os velhos lamentarão a perda do muro em que se recostavam para tomar sol. Os que voltam do trabalho acharão cansativo o caminho sem a sombra do renque de árvores. A casa demolida abala os hábitos familiares e para os vizinhos que a viam há anos aquele canto de rua ganhará uma face estranha ou adversa (BOSI, 1994, p. 451).

Ecléa Bosi explora ainda o que ela chama de “um mapa afetivo e sonoro”, sons que formam o ambiente acústico dos bairros ou que constituem a paisagem sonora de uma época. “Os sons se complementam como uma conversa ou uma orquestra sem ruídos antagônicos, envolvendo vida e trabalho em ciclos compreensíveis” (BOSI, 1994, p. 445). O ambiente acústico familiar se integra ao dos vizinhos, do bairro, da rua, mistura rotinas e trajetórias no tempo e espaço. Nesse trecho, Bosi menciona uma de suas entrevistadas, D. Risoletta, que nunca esqueceu a profunda alteração sonora decorrente da substituição do trem e do bonde pelo ônibus.

Os sons presentes na paisagem sonora interferem diretamente na constituição de novas formas de sensibilidade e novos hábitos (PEREIRA, 2009, p. 141). A paisagem sonora seria constituída pelos “sons da vida” (sons do ambiente), os sons musicais e a forma como os indivíduos se relacionam com eles. Compreende-se que a escuta não configura uma ação passiva, portanto, na análise de uma sociedade, a paisagem sonora e a relação dos habitantes com ela é também de fundamental importância para entender suas pulsões e dinâmicas.

2.4 A CIDADE E A PAISAGEM SONORA

Murray Schafer (2001) aponta que a passagem da vida rural para a vida urbana implicou também o início de um processo de transformação de uma paisagem sonora até então *hi-fi* (alta definição) em uma *lo-fi* (baixa definição). Enquanto no contexto *hi-fi* há pouca presença de ruídos e os sons podem ser ouvidos de forma clara de diferentes distâncias e posições, na paisagem *lo-fi* a perspectiva se perde e a quantidade de ruídos, alguns constantes, aumenta

radicalmente. Nesta perspectiva, ruídos são entendidos como “sons negativos”, indesejáveis, que colaboram para destruir o que se deseja ouvir. Trata-se de algo que interfere na comunicação, de um som que desorganiza outro (PEREIRA, 2009, p. 145).

No final do século XVIII, a Europa passou por uma série de transformações nos processos de produção. A Revolução Industrial consolidou a paisagem sonora *lo-fi* na cidade, caracterizada por um “congestionamento”, uma “superpopulação” de sons. O homem organizado ao redor da máquina encontrou uma paisagem sonora povoada por motores que se caracterizam pela baixa informação e pela redundância (JOSÉ; SERGL, 2008, p.255). Schafer (2001) explica que os ritmos das tarefas, antes sincronizados com os ritmos do corpo (respiração; movimento das mãos e dos pés), na nova realidade industrial passaram a ser demarcados pela relação desarmônica entre homens e máquinas.

O autor aponta ainda que durante esse período estabeleceu-se uma nova relação entre ruído e poder. Tal poder era antes relacionado ao sagrado (o sino da igreja; o passar do tempo) e, a partir dos processos de industrialização, passou a estabelecer relações de poder no mundo “profano” (os apitos e o trabalho nas fábricas, a velocidade de produção e locomoção). A “licença” para o barulho, concedida aos sinos das igrejas e às manifestações eclesiais, passou a ser concedida também aos grandes industriais.

Durante a primeira fase da Revolução Industrial, os ruídos não costumavam ser entendidos como parte importante dentro do cenário desumano de exploração e insalubridade que dominava o contexto das fábricas. Schafer (2001) critica fortemente este ponto e afirma que “[...] a incapacidade de reconhecer os ruídos como um fator contribuinte da toxidade multiplicadora dos novos ambientes de trabalho é um dos fatos mais estranhos da história da percepção auditiva (SCHAFER, 2001, p. 113). Além de intensificarem o ritmo exaustivo de trabalho, a submissão dos empregados e criarem um clima ainda mais degradante e opressivo, os ruídos no interior das fábricas causavam danos diretos à saúde física e emocional dos funcionários. Do ponto de vista externo, os barulhos emitidos pelas grandes indústrias demarcava ainda mais seu papel de dominação na dinâmica da cidade. Atualmente, as paisagens sonoras dos grandes centros urbanos frequentemente parecem impor aos que por ali circulam o exaustivo e mecânico ritmo de trabalho fabril, se mostram opressivas e insalubres.

Entre os novos sons criados pela Revolução Industrial, Schafer destaca o som do trem como um dos que mais incentivou associações sentimentais. Em comparação com os meios de transporte que foram desenvolvidos posteriormente, os trens possuíam sons mais ricos e característicos, mais propícios a se relacionar com os sentimentos e imaginações das pessoas. Em algumas localidades, o trem, de certa forma, transformou-se também em um indicador temporal. Mesmo nos dias atuais, é comum pessoas que habitam por um longo período uma região próxima a ferrovias ou estações se acostumarem com os horários de passagem dos trens e os incorporarem na rotina. Os sons naturais, que antes serviam de guia espacial e temporal, cedem lugar aos artificiais. As pessoas passam a se relacionar e buscar referências nos sons das máquinas. Resgatando o exemplo de Ecléa Bosi (1994), é natural que sua entrevistada, D. Risoletta, sintasse-se particularmente impactada com a substituição dos sons do trem pelos barulhos completamente distintos dos ônibus.

A Revolução Elétrica, na segunda metade do século XIX, veio ampliar e potencializar as mudanças ocorridas anteriormente na paisagem sonora da cidade. Segundo Schafer (2001), a luz apresenta um som fundamental muito sutil. O crepitar da vela foi substituído pelo zumbido constante da eletricidade que se espalhou pelas casas, prédios industriais e comerciais, ruas e parques. Hoje, em condições normais, dificilmente percebemos o barulho da eletricidade a nossa volta. Quando ocorre alguma interrupção brusca na distribuição de energia elétrica ou quando se vai até um lugar onde essa tecnologia não chega, uma ausência se faz notar, um silêncio diferente dos silêncios da vida diária, um silêncio quase desconcertante. Antes da revolução elétrica, a paisagem sonora se tornava *hi-fi* à noite, mesmo nas grandes cidades. Outro aspecto fundamental que surgiu com o advento da eletricidade foi a criação de aparelhos capazes de dissociar os sons de seus contextos originais. O rádio e o telefone permitem que o som se distancie de sua origem no espaço, ao passo que o fonógrafo permite que o som se afaste também de seu ponto de origem temporal. O autor dá a esse fenômeno o nome de *esquizofonia*.

Schafer (2001) chama atenção para o fato de que os ouvidos são mais expostos ao excesso de estímulos da cidade, pois, ao contrário dos olhos, eles não podem ser facilmente fechados quando se quer evitar a percepção de algo. Além disso, a visão é capaz de focar, selecionar ou ignorar elementos, já o ouvido recebe tudo o que está ao redor sem uma possibilidade de seleção. Neste aspecto, é possível traçar um paralelo com o pensamento de Georg Simmel em *A metrópole e*

a vida mental (1973). Simmel explica o que chama de “atitude *blasé*” como uma forma de o sujeito se proteger em meio ao excesso de informações e estímulos na metrópole que o atravessa constantemente. Ao refletir sobre a audição, Schafer (2001) percebe um processo de escuta cada vez mais deficiente e incapaz de distinguir sons.

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções (SCHAFER, 1991, p. 67 *apud* JOSÉ; SERGL, 2008, p. 254).

Outro aspecto abordado por Murray Schafer diz respeito ao que ele chama de “os sons fundamentais da cidade”. O autor comenta que nas cidades europeias há uma preponderância das pedras, enquanto que, na América do Norte a madeira constitui o mais importante som fundamental (SCHAFER, 2001, p. 93). Ecléa Bosi (1994), ao abordar o espaço público da cidade, fala sobre a sensação de conforto e familiaridade que sentiu ao perceber que, em meio a um cenário de construções completamente diferentes, o chão, as pedras do calçamento por onde caminhava, eram as mesmas pelas quais andou durante a infância. A forma como os passos percorrem determinado material e o som compartilhado com os outros pedestres também constituem a paisagem sonora que nos é familiar e afetiva ou a que causa estranheza.

Todas as dimensões de cidade abordadas neste primeiro capítulo convergem para uma experiência complexa e jamais passiva. Essa vivência além de propiciar o surgimento de novas mídias, novas formas de comunicação e novas linguagens, tornou-se também um dos temas centrais do conteúdo produzido por elas. Como veremos a seguir, cinema e cidade mantêm uma relação mútua e constante de trocas, criações e recriações.

3 CIDADE, CINEMA E O SOM AO REDOR

3.1 A CIDADE NO CINEMA

A conexão entre cinema e cidade se dá desde a criação desta mídia. Os avanços tecnológicos e a expansão das grandes cidades propiciaram o surgimento de novas mídias, como a fotografia e o cinema, que possuem íntima relação com as “experiências sensoriais e existenciais” produzidas pela vivência urbana. Nos trabalhos dos irmãos Louis Jean Lumière e Auguste Marie Louis Nicholas Lumière, entre os primeiros a explorarem comercialmente a invenção, cenas do cotidiano da cidade são transformadas em espetáculo como, por exemplo, em *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895)¹.

O século XX inicia já trazendo profundas incertezas, antagonismos, guerras e uma forte crise econômica mundial, em 1929. De acordo com o historiador marxista Arnold Hauser (HAUSER, 1972 *apud* COLA, 2013, p. 154), as condições impostas pelo novo século fazem com que “a combinação dos extremos opostos, a unificação das maiores contradições tornam-se o tema principal, muitas vezes o tema único da sua arte”. O cinema se transforma em porta-voz de todas essas mudanças, ao passo que a metrópole se transforma em cenário principal.

A metrópole é, sem dúvida, o cenário preferencial de todos os paradoxos da existência humana moderna. E o cinema é o porta-voz por excelência desse século cujas artes elegeram como questões fundamentais denunciar o falso, a solidão, a estranheza, o vazio, a incerteza e as incongruências que acompanham o individualismo inerente à nossa civilização (COLA, 2013, p. 154).

O cineasta alemão Wim Wenders² (WENDERS, 1994 *apud* GOMES, 2008, p. 64) afirma que “[...] o cinema é uma cultura urbana; [...] o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem. [...] A cidade teve de inventar o cinema para não morrer de tédio. O cinema se funda na cidade e reflete a cidade”.

¹ *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Lumière, França, 1895). É considerado por muitos historiadores como um dos primeiros filmes produzidos e o primeiro a ser projetado para o público.

² Wim Wenders (1945) é um cineasta, fotógrafo, dramaturgo e produtor de cinema alemão. Tornou-se um dos nomes mais importantes do Novo Cinema Alemão e, desde 1996, é presidente da Academia de Cinema Europeu em Berlim.

Italo Calvino define a cidade como “[...] o símbolo complexo, capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas [...]” (CALVINO, 1990 *apud* GOMES, 2008, p. 51). Na tentativa de tornar legível essa complexidade, o cinema recheia a experiência urbana com histórias que podem dar a ver elementos que escapam à racionalidade, às totalizações e aos geométricos planejamentos urbanos. No entanto, a ideia de “cidade nua” segue como uma utopia, afinal, nesse emaranhado de existências, poderes, trajetos e possibilidades, sempre há algo que não se revela. Em sua própria dinâmica, a cidade oculta medos e desejos, “[...] um conjunto de elementos invisíveis que também constituem a complexidade do espaço” (SILVA, 2009, p. 181).

[...] a cidade nua se revela, e o artifício do cinema a veste com as histórias que seleciona, monta e transmite, com a intenção de torná-la legível, isto é, capaz de produzir sentidos, dimensionando o caráter de representação e apontando para a nova cultura e a nova estética que emergem da imensa desordem da cidade (GOMES, 2008, p. 50).

Henri-Pierre Jeudy (2005), ao escrever sobre a representação simbólica das cidades, faz algumas observações sobre o trabalho de fotógrafos e escritores que se aplicam também ao cinema. Jeudy afirma que os fotógrafos são interessados em procurar o que a cidade não mostra, fazer falar o que a cidade parece esconder, procurar os “não lugares”. Os escritores, por sua vez, trabalham com a criação e o esvaziamento de uma atmosfera que responde aos deslocamentos e posições construídos.

Os fotógrafos procuram na maioria mais das vezes, ao menos em nossa época [1945], fazer falar o que a cidade parece esconder. Bom número deles insistem nos “não lugares”, nos territórios indefiníveis, continuam fascinados pelos “entre-dois-espacos”. Captam imagens parecidas com “montagens naturais”, que associam ‘fragmentos de realidade’ a fim de provocar e manter uma sensibilidade própria das aparições insólitas. Quanto aos escritores, não apenas fazem da cidade cenário de uma ação, cenário tornado assimilável no ritmo de derramamentos metafóricos que eles a apreendem tanto em sua fragmentação quanto nas manifestações de sua totalidade, como uma atmosfera que se faz e se desfaz ao sabor de deslocamentos ou de posições eliminadas (JEUDY, 2005, p. 82).

As cidades retratadas nos filmes, mesmo quando têm na origem de sua captação um espaço real, não deixam de ser representações, fragmentos de realidade, uma “fantasia de cidade”. Não são cidades, são ideias de cidades. Por vezes, essas representações se rendem aos clichês e fazem uso de uma série de

cartões postais já cristalizados no imaginário de determinado lugar. Essa escolha assume o risco de produzir uma cidade caricata. Contudo, como observa Angela Prysthon, toda caricatura tem o poder de se rebelar a qualquer momento e impor novos usos, “[...] traindo involuntariamente a sua própria breguice normativa [...]” (PRYSTHON, 2006, p. 266). Um cartão postal já bastante conhecido pode aparecer em um contexto novo, sob um ponto de vista ou em contraste com outras partes segregadas dos roteiros turísticos.

Prysthon (2006) menciona o documentário *Ônibus 174* (2002), dirigido por José Padilha, que relata o sequestro de um coletivo da linha 174 na cidade do Rio de Janeiro, ocorrido em junho de 2000. O caso teve um desfecho trágico, com a morte do sequestrador e da refém, e foi destaques nos noticiários de todo o país. Antes de chegar ao local da tragédia, o filme mostra o percurso desse ônibus por vários pontos turísticos do Rio. Essa escolha evidencia uma cidade dividida, contrapõe a “cidade maravilhosa” com um Rio de Janeiro desigual e violento.

Angela Prysthon, no artigo “Metrópoles latino-americanas no cinema contemporâneo” (2006), trabalha três visões de cidade: como virtude, como vício e como fatalidade. A primeira aparece com maior frequência nos filmes mais comerciais, onde as contradições da cidade tendem a ser suprimidas para dar espaço a um lugar de prazer, cultura, mobilidade social e belos cenários. A segunda pode ser encontrada em filmes definidos como mais “sociais”, onde há uma intenção de evidenciar essas contradições e denunciar desigualdades, precariedades, medos, violência e degradação. Nesse caso, os conflitos aparecem potencializados. A cidade como fatalidade seria a coexistência das duas visões anteriores. A cidade onde vício e virtude convivem juntos e da qual não se tem escapatória. O, já citado, *Ônibus 174* é um exemplo desta terceira compreensão.

3.2 BREVE HISTÓRIA DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO RECIFE

A produção cinematográfica no Recife teve início nos primeiros anos da década de 1920. A maior parte dos estudos divide a produção em três grandes ciclos. O primeiro foi o chamado *Ciclo do Recife* que durou cerca de oito anos e foi considerado um dos mais importantes do cinema mudo regionalista no Brasil. As dificuldades econômicas, as carências na distribuição e, sobretudo, o surgimento dos filmes sonoros fizeram com que, no início da década de 1930, a produção

pernambucana perdesse considerável espaço e entrasse em um período de escassez (MARTINEZ, 2013, p. 16). Algumas produções de destaque durante o *Ciclo do Recife* foram: *Aitaré da praia* (1925), de Gentil Roiz e Ary Severo, *Herói do século XX* (1926), de Ary Severo, e *A filha do advogado* (1926), de Jota Soares.

Durante os governos de Getúlio Vargas, o cinema nacional recebeu atenção especial e importantes incentivos financeiros. No entanto, o interesse de Vargas era direcionado ao potencial doutrinador da sétima arte, a possibilidade de alcançar o maior número de pessoas com sua visão de país e de governo. Essa postura fortaleceu a produção de documentários e filmes educativos, bem como algumas melhorias técnicas e uma maior proteção e valorização do cinema nacional (NASCIMENTO, 2013, p. 3).

No começo dos anos 1960, um movimento denominado Cinema Novo tem início no Brasil. Nesse processo, a crítica social se torna tema central das produções e a região Nordeste se destaca como cenário, sendo salientadas questões como a seca, a miséria e a desigualdade.

Em meados dos anos 1970, com o Cinema Novo chegando ao final, um novo ciclo tem início em Pernambuco: o *Ciclo do Super-8*. Nesta fase, que durou cerca de dez anos, destacou-se a grande quantidade de filmes curta-metragem e a exibição em festivais (MARTINEZ, 2013, p. 22). Entre os cineastas que se destacaram no período estão: Jomar Muniz de Brito, Geneton Moraes Neto, Fernando Spencer, Celso Marconi, Walderes Soares e Paulo Menelau.

Na década de 1980 a estatal Embrafilme³ começa a enfrentar problemas e em 1990 é extinta pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Isso fez com que o cinema brasileiro, incluindo o pernambucano, enfrentasse uma grave e generalizada crise. Em 1991, foi implementada a Lei Rouanet e logo em seguida, em 1993, veio a Lei do Audiovisual que, juntas, criaram mecanismos para reerguer o cinema nacional. A Ancine (Agência Nacional do Cinema) surge também nessa época como órgão regulador e incentivador. A partir disso, inicia-se um novo momento no cinema nacional, conhecido como “Retomada”.

O terceiro ciclo do cinema pernambucano é então a *Retomada*, que se dá em paralelo com o movimento, de mesmo nome, que busca reerguer a produção

³ Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira criada em 1969 com a função de regular a produção e distribuição cinematográfica nacional. A empresa foi extinta em 1990 pelo Programa Nacional de Desestatização promovido por Fernando Collor de Mello.

cinematográfica a nível nacional. O filme que marcou o começo da retomada no país foi *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, enquanto que, no Recife o marco foi *Baile perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. O cinema voltou a crescer em Pernambuco e vieram alguns filmes de grande destaque como: *Amarelo manga* (2003), de Cláudio Assis; *Árido movie* (2005), de Lírio Ferreira, e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Ainouz e Marcelo Gomes. Pernambuco conquistou novamente um lugar de destaque no cinema brasileiro o que criou um cenário favorável para que diversas pequenas produtoras se instalassem no Recife.

É importante ressaltar que essa noção de ciclos que define a história do cinema pernambucano e, frequentemente, também a brasileira, não deve supor uma interrupção total na produção cinematográfica. Ela marca, sobretudo, a alternância entre períodos de grande produção e expectativas e momentos de profunda crise, dinâmica que acaba por marcar toda a produção nacional (SCOREL, 2005 *apud* AUTRAN, 2010) e de grande parte dos países latino-americanos.

A cidade do Recife passou por dois grandes processos de modernização. O primeiro foi um movimento de reformulação urbana das principais cidades brasileiras, inspirado na iniciativa europeia, ocorrido no final do século XIX. Este movimento nacional não tinha como objetivo apenas uma reordenação arquitetônica, estava vinculado a ele também um pensamento “higienista” que se mostrava através de políticas públicas agressivas, como, por exemplo, a campanha da vacinação de Oswaldo Cruz, no Rio de Janeiro (JUNQUEIRA, 2006, p. 151). Neste período, Recife substituiu os antigos engenhos pelas usinas de cana de açúcar, ganhou impulso para urbanização e se consolidou como “coração financeiro” do estado. “Houve como consequência social destes processos, uma ‘diáspora de gente simples’ a partir desta invasão sanitária aliada a demolições de residências que expulsaram os antigos moradores e reapropriaram, hipervalorizando o espaço” (JUNQUEIRA, 2006, p. 151).

O segundo grande processo de modernização veio no final do século XX na tentativa de adaptar a cidade às necessidades de um mundo e de um capital cada vez mais globalizados. Houve um processo de revitalização urbana, conhecido também como *gentrification*, que selecionava determinados pontos da cidade e os transformava em áreas centrais de investimentos públicos e privados. Esse processo seleciona somente alguns espaços e mantém a diferenciação entre classes. As ruas

revitalizadas tornaram-se espaço de ocupação cultural da classe média, em contrapartida, ruas às margens dessa revitalização foram tomadas por manifestações culturais suburbanas. Os grupos com maior poder aquisitivo começaram a se isolar em ambientes fechados e os menos abastados, em grande parte jovens, circulavam pelas ruas menos “atrativas”.

Nem todos vivem os espaços da mesma forma, havendo uma apropriação diferenciada da área urbana ‘revitalizada’. Os grupos mais abastados, aqueles que podem pagar, passam a se reunir nos ambientes fechados: restaurantes, bares, sanduicherias, casas de espetáculos, choperias e boates situadas na Rua do Bom Jesus e imediações. Os grupos com menor poder aquisitivo, constituídos em sua maioria por jovens sempre em busca de diversão gratuita, passaram a se encontrar na área menos *fashion* da cidade: a Rua da Moeda, onde Chico Science e sua banda se apresentavam (JUNQUEIRA, 2006, p. 152).

É neste contexto, na década de 1990, que surge a cena *Manguebit* com uma postura de valorização da diferença social e cultural e de mistura entre regional, nacional e global. As músicas misturavam especificidades da vida no Recife com ritmos brasileiros e tendências *pop* mundiais. Uma das imagens que simboliza o movimento até hoje e explicita sua lógica é o desenho de uma antena parabólica enfiada na lama. O *manguebit* apresenta o diálogo entre as dualidades tradição/modernidade, centro/periferia, nacionalismo/cosmopolitismo (PRYSTHON, 2008, p. 204). Esse movimento gerou uma “explosão de criatividade” e uma efervescência cultural na cidade, movimentando não só a cena musical, mas mobilizando também dança, moda, audiovisual, design e outras expressões artísticas.

[...] parecia que a cidade realmente começava a despertar do coma profundo em que esteve mergulhada desde o início da guerra dos 80. Daí em diante, pode-se dizer que teve início um efetivo ‘renascimento’ recifense. Todo mundo gritou mãos à obra! E partiu para um ataque. As ruas viraram passarelas de estilistas independentes; bandas pipocavam em cada esquina; palcos foram improvisados em todos os bares; fitas demo e clipes novos eram lançados toda semana, e assim por diante, gerando uma verdadeira cooperativa multimídia autônoma e explosiva, que não parava de crescer e mobilizar toda a cidade (JUNQUEIRA, 2006, p. 154).

Angela Prysthon (2008), ao analisar a cena *manguebit* do Recife, fala de “sensibilidade cultural”. O termo faz referência a outra autora, Celeste Olalquiaga, que o define como “predisposição coletiva para certas práticas culturais”. Em seu trabalho, Prysthon investiga de que forma o engendramento das sensibilidades

culturais e as cenas musicais podem modelar e redesenhar cidades e também os modos como os sujeitos circulam por elas e como as vivenciam (PRYSTHON, 2008, p. 195). Os produtos e manifestações do movimento *manguebit* construíram, ao longo da década de 1990, uma nova cultura urbana. A pesquisadora defende que Recife foi “reinventado” a partir deste movimento de “autoconsciência”, de “autodescoberta pelas margens”.

Com a passagem para a pós modernidade, o território tornou-se mais fluído e surgiram as *world cities*, lugares onde a diversidade se multiplica ora integrando, ora excluindo. O que no cosmopolitismo moderno funcionava como um sistema de oposições – campo e cidade; barbárie e civilização; provinciana e cosmopolita – no cosmopolitismo pós-moderno se transforma em uma rede de múltiplas interdependências (PRYSTHON, 2008, p. 208). Por meio dessa cena *manguebit*, Recife se viu repentinamente inserido neste contexto pós-moderno, global, fluído, menos maniqueísta e mais interligado. O papel da cidade muda nessa nova dinâmica. “Ao invés de ser apenas mais um elemento do binarismo oposicional, a cidade passa a ser ela própria um processo dialético dos embates pós-modernos” (PRYSTHON, 2008, p. 208).

Essa efervescência cultural provocada pelo *manguebit* aliada aos novos investimentos públicos, nacionais e regionais, chamam a atenção para a cena do Recife. Além disso, alteram o imaginário sobre a cidade e a forma como seus habitantes se relacionam com ela. Boa parte do discurso promovido pelo *manguebit* sobre regional, nacional e mundial; desigualdades; centro e periferia; pobreza; subdesenvolvimento e espaço urbano aparecem também no cinema e em outras mídias, influenciando até hoje a produção cultural local.

3.3 KLEBER MENDONÇA FILHO E A PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA NO RECIFE

Kleber Mendonça Filho nasceu em Recife no ano de 1968. Formou-se em Jornalismo, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e, antes de atuar como diretor e roteirista, construiu uma sólida carreira como crítico de cinema. Escreveu para o Jornal do Comércio (Recife), para as revistas Continente e Cinética, para o jornal *Folha de S. Paulo* e também para um site próprio chamado

CinemaScópio. Kleber foi responsável pelo setor de cinema da Fundação Joaquim Nabuco.⁴

O *som ao redor* foi seu primeiro longa de ficção no qual atuou como diretor e roteirista. Participou também da montagem, ao lado de João Maria,⁵ e do desenho de som, ao lado de Simone Dourado⁶ e Pablo Lamar.⁷ Antes disso, o cineasta dirigiu um longa documental, *Crítico* (2008), e uma série de curtas-metragens que já destacavam seu nome no circuito de festivais: *A Menina do Algodão* (co-dirigido por Daniel Bandeira, 2003), *Vinil Verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005), *Noite de Sexta Manhã de Sábado* (2006) e *Recife Frio* (2009).

O trabalho do diretor ganhou ainda mais notoriedade com o lançamento de *Aquarius*, seu segundo longa-metragem de ficção, em maio de 2016, no Festival de Cannes.⁸ O filme chegou aos cinemas brasileiros em setembro. O longa narra a história de Clara (Sônia Braga), uma viúva de 65 anos, última moradora a permanecer no edifício Aquarius, um prédio à beira mar, na praia de Boa Viagem, no Recife. É, sobretudo, uma história de resistência. Pressionada por uma grande construtora, a personagem decide se manter firme e continuar vivendo no apartamento que marcou diferentes fases de sua vida. É um filme que evidencia o poder das grandes corporações, a especulação imobiliária e as desigualdades sociais entre centro e favela, patrão e empregado, assim como *O som ao redor*.

Apesar dos grandes nomes da produção atual pernambucana não se enxergarem como um movimento organizado, há muitos pontos em comum em parte das produções. Trata-se de um cinema fortemente voltado para as questões sociais, as relações de poder e desigualdade que permeiam afetos, medos e cotidianos. Outra aproximação entre as produções de maior destaque recente, é o ponto de vista e a ambientação das narrativas que, frequentemente, buscam de dentro da classe média apontar suas contradições. É como se alguns diretores fizessem uma

⁴ Idealizada ainda em 1947 por Gilberto Freyre, na cidade do Recife, a fundação hoje é vinculada ao Ministério da Educação do Brasil. A instituição promove cursos de capacitação, concursos histórico-científicos, exibição de filmes, conservação, pesquisa e restauração documental. Além disso, dispõe de espaços para locação e equipamentos de vídeo e som.

⁵ João Maria é montador, ator e produtor de cinema e trabalhou também, como montador, no curta *Eletrodoméstica*, também de Kleber Mendonça Filho.

⁶ Simone Dourado vive em Salvador, Bahia, trabalha com captação de som direto em cinema e é realizadora de documentários. Trabalha em longas e curtas de ficções e documentários em todo o Brasil.

⁷ Pablo Lamar é um desenhista de som, diretor, roteirista, montador e produtor de cinema paraguaio.

⁸ O Festival de Cannes é um dos festivais de cinema mais famosos do mundo e ocorre anualmente em Cannes, na França.

autocrítica, uma auto-ironia de sua própria condição social. A pobreza, o medo, a desigualdade, o sofrimento, a corrupção e a falta de empatia pelas pessoas ao redor é mostrada a partir da vivência de personagens que, na maior parte das vezes, não têm ciência disso. Essa escolha narrativa aproxima algumas obras de serem uma síntese, perspicaz e dolorosa, do momento socioeconômico em que o Brasil se encontra. Momento em que, após anos de ascensão, uma grande parte da classe média, mais consumidora do que cidadã, segue a linha dos “senhores de engenho” que marcaram o país por tanto tempo.

Um lugar ao sol (2009) e *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro,⁹ são filmes que também seguem essa escolha de ambientação. No primeiro filme, Mascaro explora a vida dos moradores de coberturas no Recife, no Rio de Janeiro e em São Paulo. No segundo, o diretor faz uma provocação a cerca da relação entre patrões e empregados domésticos. Em *Pacific* (2009), longa documental dirigido por Marcelo Pedroso,¹⁰ são utilizadas imagens realizadas pelos passageiros de um cruzeiro que vai de Recife para Fernando de Noronha. Mais leve e sutil do que os filmes mencionados anteriormente, Pedroso não deixa de também provocar uma reflexão sobre o papel da classe média no mundo do consumo e da produção de imagens.

A relação de trabalho, em especial, a relação dos patrões com seus empregados domésticos, é um tema que chama atenção nesse contexto. Apesar de não ser o eixo principal da narrativa nem de *O som ao redor*, nem de *Aquarius*, essa relação é trabalhada com maestria pelo diretor, que situa nos mesmos espaços experiências completamente distintas e contrastantes. Gabriel Mascaro, na linha documental, distribuiu câmeras digitais para que sete adolescentes de classe média registrassem a vida de suas domésticas e com a montagem do material recebido criou o já citado *Doméstica*.

3.4 O SOM AO REDOR

O som ao redor é o primeiro longa metragem de ficção do roteirista, diretor e crítico Kleber Mendonça Filho. O filme teve sua estreia no dia 1º de fevereiro de

⁹ Gabriel Mascaro é um cineasta e artista visual natural de Recife. Dirigiu diversos curtas e longas, documentais e de ficção, entre eles: *Um lugar ao sol* (2009), *Doméstica* (2013), *Ventos de agosto* (2014) e *Boi Neon* (2015).

¹⁰ Marcelo Pedroso é um cineasta pernambucano. Foi diretor de filmes como *Pacific* (2009) e *Brasil S/A* (2016), codirigiu junto com Mascaro *KFZ-1348* (2008) e foi responsável pela montagem de *Um lugar ao sol* (Mascaro, 2009).

2012, no festival de Rotterdam,¹¹ Holanda, onde foi premiado pela crítica. Entrou em cartaz nos cinemas nacionais em janeiro de 2013, com distribuição da Vitrine Filmes. Kleber escreveu o roteiro em 2008 e as gravações foram realizadas entre julho e agosto de 2010. A maior parte do elenco é pernambucano e além dos atores profissionais, alguns nomes mais conhecidos como Irandhir Santos,¹² não atores também trabalharam na produção. O longa foi realizado com um orçamento relativamente baixo, R\$ 1,8 milhão (INTERNET MOVIE DATABASE, [2012a]). Uma parte considerável do orçamento veio do fundo para o audiovisual do governo do estado de Pernambuco. Além disso, o filme também recebeu apoio da Agência Nacional do Cinema (Ancine) e do programa Petrobras Cultural.

O *som ao redor* obteve retorno positivo nos festivais dos quais participou, recebeu ao todo cerca de trinta prêmios e mais dezessete nomeações (INTERNET MOVIE DATABASE, [2012b]). Além disso, foi elogiado pela maior parte da crítica nacional e internacional. O jornal norte-americano, *The New York Times*, considerou-lhe um dos dez melhores filmes do mundo lançados no ano de 2012.

Os créditos do filme iniciam com som de pássaros, folhas e um motor. Quando o título da obra aparece na tela, começa uma música de DJ Dolores¹³ que segue por uma sequência de onze fotografias em preto e branco. As fotos trazem um cenário rural e do passado, pessoas humildes, trabalhadores rurais, campo, casas pobres e, em contraposição, há duas imagens da “casa grande”, a casa rica dos patrões. Ao final do filme, após uma revelação surpreendente por parte de dois vigilantes, essas fotografias ganham um novo potencial narrativo. Depois das fotos, há um corte que leva para o colorido, para o tempo atual do filme. Apesar de esse início ser o único momento em que uma outra época aparece de forma explícita, todo o longa opera em uma mistura entre passado e presente. O filme é dividido em três partes: *O cão de guarda*; *O guarda noturno* e *O guarda costas*.

O longa é ambientado em uma rua, de classe média, em Recife, capital do estado de Pernambuco. Logo no início, há uma desestabilização do lugar em decorrência do furto do rádio de um carro que passou a noite estacionado na rua.

¹¹ O Festival Internacional de Cinema de Rotterdam é um dos festivais mais importantes da Europa, realizado anualmente no município de Rotterdam, segunda maior cidade dos Países Baixos.

¹² Irandhir Santos é um ator pernambucano conhecido por atuar em filmes como *Tropa de Elite 2* (2010), *Aquarius* (2016), *O som ao redor* (2012), *A história da eternidade* (2014), *Tatuagem* (2013) e outros.

¹³ DJ Dolores (Hélder Aragão) é um músico DJ natural de Sergipe. O artista já assinou diversas trilhas para apresentações de dança e teatro. No cinema, foi responsável pelas trilhas de filmes como *O crítico* (2013), *O som ao redor* (2012) e *Tatuagem* (2013).

Pouco a pouco os personagens são apresentados, moradores e/ou trabalhadores do local, que compartilharão suas vivências com o espectador durante toda a narrativa.

Bia (Maeve Jinkings) é mãe de dois filhos, dona de casa que acompanha em tempo integral todas as atividades das crianças, sem muito auxílio do marido. Durante todo o filme, Bia tenta de várias formas se livrar dos latidos insistentes do cachorro do vizinho. João (Gustavo Jahn) é um jovem corretor de imóveis, rico e neto do homem mais poderoso da rua. No longa, ele inicia um romance com Sophia (Irma Brown), uma menina que acabou de conhecer e que morou na mesma rua quando era criança. Francisco (W.J. Solha), avô de João, é dono de um engenho e se divide entre sua propriedade rural e a vida na cidade. Em ambas as vivências usufrui de poder e prestígio. Dinho (Yuri Holanda) é primo de João e neto de Francisco. O jovem se aproveita do poder da família na localidade, faz o que quer e trata a todos com uma postura arrogante. Durante a narrativa, ele é o responsável pelos roubos de alguns sons de carros estacionados na rua. Mariá (Mauricéia Conceição), doméstica na casa de João, prestes a se aposentar, é tratada como se fosse da família, mas a relação patrão-empregada se faz notar. Luciene (Clébia Souza), doméstica na casa de Francisco, não goza das mesmas liberdades de Mariá, tem um ambiente de trabalho mais rígido e hierarquizado.

Enquanto essas narrativas se desenvolvem paralelamente, novos personagens se apresentam. Uma milícia, liderada por Clodoaldo (Irandhir Santos), chega na rua para oferecer “segurança e tranquilidade” aos moradores amedrontados. Sem grande resistência, com a permissão do “todo poderoso” Francisco e da maioria dos moradores, o grupo logo começa a trabalhar. Tendas, celulares, uniformes e bicicletas auxiliam nas estratégias de guarda.

O longa se desenvolve e mostra uma classe média cercada de empregados desvalorizados, muros, grades, câmeras, eletrodomésticos, reuniões de condomínio e especulação imobiliária. Mesmo com a presença da milícia e a diversidade de equipamentos de segurança, o medo não desaparece. A paisagem sonora faz jus ao nome do longa e o som ao redor gera uma sensação de constante apreensão. Com o passar do tempo, Clodoaldo e seus companheiros já conhecem a rotina dos moradores e percebem facilmente a presença de sujeitos estranhos.

O irmão de Clodoaldo, Cláudio, chega do Paraná para se juntar ao grupo de seguranças. No mesmo dia, à noite, os dois irmãos se encontram com Francisco. Em um desfecho inesperado, Clodoaldo e Cláudio revelam o verdadeiro motivo que

os levou até aquela rua. Quando eram crianças, o pai foi assassinado a mando de Francisco, por causa de disputas relacionadas aos limites e cercas das propriedades rurais.

4 EXERCÍCIO DE ANÁLISE DA EXPERIÊNCIA DE CIDADE EM *O SOM AO REDOR*

4.1 PROCESSO METODOLÓGICO

Após o levantamento teórico a respeito da cidade e da experiência urbana, desenvolvido no primeiro capítulo, seguido pela contextualização histórica e social do objeto escolhido, chegamos ao capítulo de análise. O objetivo desta terceira parte é investigar a experiência urbana apresentada no filme *O som ao redor*, sempre em diálogo com o entendimento de cidade que vem sendo desenvolvido ao longo do trabalho.

O primeiro movimento de análise foi entender o filme como um todo e buscar compreender nessa totalidade a cidade que estava sendo proposta pelo diretor. Em seguida, foi realizado um levantamento dos cenários utilizados, a paisagem sonora correspondente e sua finalidade narrativa. Posteriormente, os personagens receberam uma atenção especial, com o propósito de reconhecer seus processos de identificação e as relações de poder entre eles, sem negligenciar a dinâmica da cidade e seus territórios que produzem e legitimam tais processos. A partir desse percurso, foram selecionados três grandes tópicos temáticos, são eles: a) Mesma rua, diferentes territórios; b) Cidade vigiada; c) Fantasmas. O primeiro tópico dialoga com as questões referentes a identidades, territórios e relações de desigualdade; o segundo evidencia a sensação constante de medo, os dispositivos e práticas de segurança; o terceiro item aborda a memória e o contato entre tempos distintos. Essa separação foi estabelecida com o intuito de melhor estruturar o pensamento e a apresentação da análise, além de facilitar a seleção de trechos do filme extenso. Contudo, é pertinente ressaltar que estes três eixos não se desenvolvem de forma independente e desconectada, pelo contrário, todos juntos, com seus pontos de contato, constroem a cidade de Kleber Mendonça Filho.

A metodologia de análise direcionada para *O som ao redor*, tem como base os estudos de análise fílmica propostos por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012). Os autores defendem que o processo é dividido em duas fases. A primeira trata-se do trabalho de “despedaçar” o filme, “descosturar”, extrair partes do todo, destacar elementos que não são percebidos na totalidade. Nessa primeira etapa, o

analista consegue adquirir um certo distanciamento crítico da obra. A profundidade da desconstrução varia de acordo com os objetivos do pesquisador. O segundo movimento configura o processo de reencaixar essas partes extraídas anteriormente, compreender os elos que transformam esses fragmentos na totalidade do filme. Trata-se, portanto, de uma espécie de “reconstrução” do objeto fílmico analisado. A desconstrução equivale ao ato de descrição, enquanto que, a reconstrução, corresponde ao esforço interpretativo do analista. Os autores lembram que os dois processos são realizados em alternância, não há guia que indique uma ordem exata ou o momento de encerrar um e partir para o outro. É como um movimento cíclico, onde quando um se esgota o outro é despertado na tentativa de complementar. A boa análise buscaria o equilíbrio entre esses dois movimentos (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14-15).

Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 21) lembram ainda que analisar um filme é também situá-lo em um contexto. Ou seja, compreender a organização sociocultural que inspira os cineastas. O reconhecimento desse contexto e a definição do objetivo final da análise são fundamentais para guiar a pesquisa.

A análise trabalha o filme, ela movimenta suas significações e altera seu impacto (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 12). O analista realiza também um trabalho criativo em sua interpretação. Todavia, o pesquisador deve manter a coerência com a obra. “Os limites da criatividade analítica são os do próprio filme” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 15). A análise fílmica pode ser utilizada também de maneira interdisciplinar, como no caso deste trabalho. Nesse contexto, é preciso ainda mais atenção para que os elementos externos ao filme não façam o pesquisador esquecer os agenciamentos significativos da obra em si. É preciso respeitar o filme no contato com referências externas.

O filme é um produto cultural inscrito em determinado contexto social e histórico, portanto é possível utilizar o objeto fílmico com intuito de analisar uma sociedade. É importante lembrar que a sociedade retratada no filme pode revelar indícios da conjuntura que a originou, entretanto, nunca deve ser tomada como “espelho da realidade”.

A sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 52).

Um filme é um ponto de vista, uma construção a partir do real. “Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 52). Conforme já foi mencionado no primeiro tópico do capítulo anterior, o mesmo processo ocorre com as cidades trabalhadas nos filmes. As cidades fílmicas podem fazer referências a alguma correspondente real, mas não são seu espelho, escolhem um ponto de vista, intensificam ou sublimam elementos.

4.2 ANÁLISE DA CIDADE CONSTRUÍDA EM *O SOM AO REDOR*

No último tópico do capítulo anterior, *3.4 O som ao redor*, foi apresentado um panorama geral do filme. Portanto, a análise parte para as três grandes categorias identificadas: mesma rua, diferentes territórios; cidade vigiada; fantasmas. Dentro de cada uma delas, algumas cenas foram destacadas.

4.2.1 Mesma rua, diferentes territórios

De acordo com o que foi trabalhado no primeiro capítulo, compreende-se que, na experiência de cidade, a apropriação cotidiana por parte das pessoas é capaz de subverter a lógica oficial de sinalizações e trajetos. Isso significa que as ideias de próximo e distante, similar e diferente, região, vizinhanças e fronteiras não são ditadas exclusivamente pelos traçados oficiais. Pelo contrário, na dinâmica da cidade esses conceitos se desenvolvem atrelados a afetos, medos, processos de identificação, negociações e desigualdades. Armando Silva (2011) trabalha a noção de território, que, nesse contexto, indica as “linhas invisíveis” construídas por essa vivência. O uso prático de um espaço e as identificações de seus sujeitos criam novas fronteiras, agregam iguais e “denunciam” o estrangeiro. Apesar de quase todo o filme se passar em uma única rua do Recife, os personagens ocupam territórios completamente distintos na dinâmica da cidade. As pessoas habitam e percorrem a rua de formas radicalmente diferentes.

Grande parte das cenas são feitas em ambientes internos, dentro das casas. Alguns personagens nunca aparecem na rua, fora dos limites do seu imóvel. É o caso dos filhos de Bia, Fernanda e Nelsinho, que alcançam a rua uma única vez,

dentro do carro da mãe, a caminho da aula de inglês. A própria Bia experimenta a rua apenas uma vez, quando sai de bicicleta para comprar bombinhas, em mais uma tentativa de assustar o cachorro do vizinho.

Com exceção dessa cena, a personagem aparece o tempo inteiro dentro do imóvel, rodeada de aparelhos eletrodomésticos. Por vezes, ela parece se relacionar mais com esses objetos do que com as pessoas ao redor. Afinal, em seus momentos de prazer ela aparece sozinha com os utensílios – o aparelho importado que assusta o cachorro; o momento de excitação com a máquina de lavar roupas; o alívio fumando maconha e soprando no aspirador de pó para disfarçar o cheiro ou o instante de relaxamento com o som ligado em volume alto. Bia se relaciona facilmente com aparelhos que pode dominar, mas demonstra dificuldade em conviver com outros seres dos quais não pode dispor integralmente. Sabe consumir, mas desaprendeu a se relacionar.

Nos ambientes internos do filme, os sons emitidos pelos aparelhos eletrodomésticos são destacados com frequência. Na rua, as máquinas seguem presentes por meio dos carros, dos equipamentos utilizados na construção civil, das sirenes e dos vendedores com alto-falantes (ver Figura 1, à direita). Na construção da paisagem sonora urbana, desde o início, são evidenciados ruídos que interferem nas atividades cotidianas dos moradores, nas conversas, nos momentos de lazer ou de trabalho. Esses ruídos, além de apontarem para as máquinas ao redor, demarcam também a presença do outro.

Figura 1 - Ruídos que perturbam os personagens



Fonte: O som ao redor (2012).

Nota: são mostrados dois momentos em que ruídos interferem no cotidiano dos moradores. Na imagem à esquerda (04'35'') Bia não consegue dormir incomodada com os latidos do cachorro vizinho. A imagem à direita (13'00'') mostra vendedores ambulantes com carrinhos de som que, durante a cena, interrompem o diálogo entre outros personagens e são parados pela polícia.

As negociações com o outro e as identificações de lugar passam também pela construção dessa paisagem sonora. Os sons dos vizinhos acabam incorporados na rotina de diferentes formas, pode ser algo que incomoda ou que sinaliza a chegada ao lar. Bosi (1994) fala de um mapa sonoro afetivo, que marca uma época e um espaço, e da sensação de familiaridade e acolhimento ao se perceber rodeada por sons conhecidos. A obra aqui analisada mostra justamente uma dificuldade em dialogar com a presença e os sons do outro. A incorporação dos barulhos vizinhos à rotina se dá por meio do incômodo, da irritação, não da familiaridade.

No panorama urbano contemporâneo, a “overdose” de sons misturados faz com que algumas ruas das cidades ao redor do mundo percam um pouco sua singularidade e se tornem muito parecidas. Salvo o sotaque dos diálogos e talvez a música no carrinho dos vendedores, a rua de *O som ao redor* poderia ser qualquer rua do Brasil, com padrão socioeconômico semelhante. Ao final do filme, esse “congestionamento” sonoro mais uma vez se evidencia por meio da montagem que mistura o som de tiros com o das bombinhas estouradas por Bia. Um som se confunde, se perde, se disfarça no outro. Esse contexto lembra as ideias de Schafer (2001) que aponta para a progressiva incapacidade em distinguir os sons que nos rodeiam.

No único trecho em que o filme se passa em um ambiente rural (*O SOM AO REDOR*, 2012, 1h17'17”–1h24'05”) há uma quebra no ritmo da paisagem sonora que evidencia a diferença, trabalhada por Schafer (2001), entre a paisagem de alta definição do campo (*hi-fi*) e a de baixa definição dos meios urbanos (*lo-fi*). Nessa parte, os sons da natureza ganham protagonismo. Os personagens podem até dormir à tarde, em redes na varanda da casa, sem que nenhum ruído os perturbe.

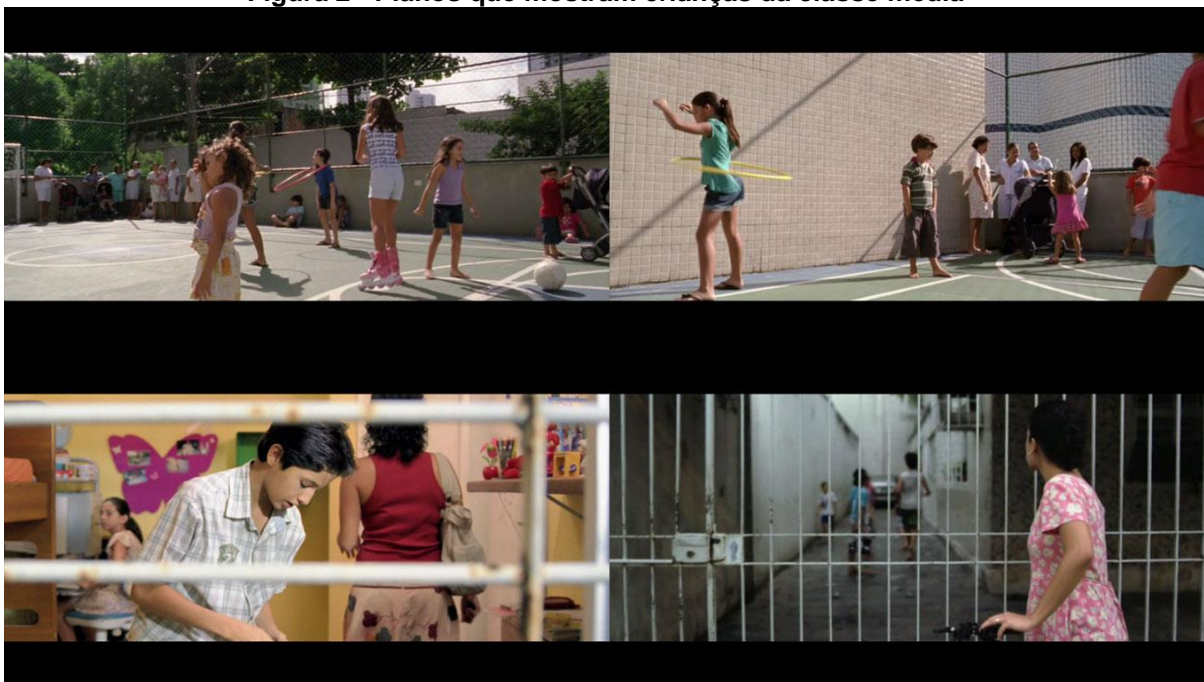
Por outro lado, na cidade, Bia não dorme perturbada pelos latidos do cachorro vizinho (ver Figura 1, à esquerda). Durante todo o filme, a personagem se mostra muito irritada com o animal e tenta encontrar maneiras de calá-lo. Os latidos são percebidos pelas outras pessoas que frequentam a casa, mas apenas ela se sente tão incomodada. Ironicamente, suas tentativas de silenciar o animal causam barulhos ainda maiores e mais incômodos, como bombinhas ou um apito agudo que interfere nos afazeres dos outros moradores da casa. O desenvolvimento da narrativa e da personagem, dão a entender que essa obsessão sobre o cachorro é apenas reflexo de uma vida vazia e tediosa.

Nessa complicada dinâmica familiar, os filhos de Bia, Nelsinho e Fernanda, constroem uma importante marca de diferenciação entre classes do longa. Há uma diferença clara nas aparições entre as crianças da classe média e as crianças mais pobres. As crianças da classe média aparecem quase sempre dentro de casa, na companhia de um adulto, geralmente estudando ou envolvidos com os problemas dos pais. Quando aparecem na rua, estão dentro de um carro se dirigindo ao próximo compromisso. Nas poucas cenas de divertimento, aparecem brincando cercadas por grades e, novamente, sob a vigilância dos adultos. Por outro lado, as crianças mais pobres aparecem sozinhas, sem a supervisão dos familiares, mesmo no ambiente doméstico. Os momentos de diversão não ficam restritos ao ambiente privado, a rua também aparece. Suas brincadeiras, vivências e contatos sociais se apropriam desse espaço da rua como uma extensão da própria casa, como na obra de Ecléa Bosi (1994), mencionada no primeiro capítulo deste trabalho.

Como pode ser observado na figura 2, os planos utilizados para mostrar as crianças da classe média com frequência as colocam atrás de grades ou em pátios cujo recorte destaca a presença de cercas e muros altos. É construída uma sensação de cercamento e superproteção em torno desses personagens. Na figura 3, observa-se as crianças de família com menor poder aquisitivo e é possível notar que os muros e cercas não são acionados da mesma forma. No frame à esquerda, a visão de cima (da sacada de um condomínio de luxo) e o muro que se coloca diante do garoto criam uma sensação de inferioridade do personagem. No frame à direita, as grades seguem presentes, mas eles estão fora. Em ambas as imagens, os mecanismos de segurança não estão ali para proteger a eles e sim para evitá-los.

Esses planos evidenciam marcações físicas de diferenciação. A existência de diferentes territórios sustenta a criação de barreiras concretas ao mesmo tempo em que é também criada por elas. O contato com o outro, desde a infância, vai sendo condicionado por essas separações.

Figura 2 - Planos que mostram crianças da classe média



Fonte: O som ao redor (2012).

Nota: são mostrados alguns frames que trabalham as crianças da classe média. Na primeira imagem (03'04'') são crianças brincando dentro de um condomínio cercado e sob o olhar de diversas domésticas. O frame ao lado faz parte da mesma cena (03'24''). As imagens inferiores mostram os filhos de Bia. Na cena da esquerda (39'10'') a mãe chama os filhos para a aula de inglês. À direita (01h51'57''), Bia passa para falar com o filho que brinca com os amigos dentro do pátio cercado.

Figura 3 - Planos que mostram crianças mais pobres



Fonte: O som ao redor (2012).

Nota: dois frames que retratam crianças mais pobres. À esquerda (17'53''), um menino brinca sozinho com uma bola. À direita (39'25''), o mesmo menino aparece com alguns amigos jogando futebol na rua.

Uma cena coloca em contraste direto as duas infâncias (O SOM AO REDOR, 2012, 39'06''-39'57''). A cena começa mostrando uma senhora parada dentro de casa, de braços cruzados, junto a janela gradeada. Bia chega no quarto dos filhos e tira o binóculo das mãos de Nelsinho. O quarto é mostrado através da janela e os personagens aparecem atrás de grades, assim como a senhora do início. A mãe avisa que é hora de ir para a aula de inglês. Os três entram no carro, ainda dentro

do pátio. Próximo ao portão da garagem, um grupo de meninos joga futebol descalço, no meio da rua. Bia dá ré e sai da garagem enquanto a câmera a acompanha de dentro do veículo. Em seguida há um *close* na placa do carro que identifica a cidade de Recife. Ao manobrar o carro para frente, há um estouro. Bia segue com a mesma expressão, não se importa com o barulho, não percebe os garotos ao lado e tampouco a brincadeira que acabou de interromper. No banco de trás, a filha Fernanda se vira para olhar o que aconteceu. Através do vidro traseiro, a menina observa um dos garotos que corre para pegar a bola e, decepcionado, a joga murcha no chão. O rosto de Bia aparece através do espelho retrovisor concentrado no trânsito.

Esse trecho reforça a ideia de uma classe média espectadora, sobretudo no que diz respeito as crianças que observam os outros e a rua normalmente através de janelas (da casa ou do carro) e grades ou ainda com o auxílio de objetos como o binóculo. É como se eles fossem espectadores do mundo, um mundo que acontece fora de alcance, do outro lado das cercas. A experiência da rua é mediada pelo carro, pelos aparelhos e por essa “estética da segurança” que tudo cerca e divide. Com relação aos adultos, a cena denota a facilidade com que a classe média ignora e invisibiliza o outro, em especial os que considera “inferior”. Os garotos do futebol têm sua brincadeira interrompida repentinamente, o contato com o outro atravessa sua experiência na rua e os obriga a readaptar-se. Por outro lado, a experiência de Bia não é abalada pela presença dos meninos e pelo contato, ainda que indireto, em função da bola. A personagem não permite que a presença do grupo interfira na sua experiência de cidade, que, no caso, se dá dentro de um veículo privado.

Certeau (2012) escreve muito sobre a figura do pedestre e sua forma de se apropriar do espaço físico e atualizá-lo. A caminhada opera uma atualização, uma ressignificação dos elementos urbanos. Cada caminhante constrói seu trajeto, seu texto, sua forma de ler e escrever a cidade. Barthes (2001) vê a cidade como um poema aberto a múltiplas interpretações e reescritas. A partir desses entendimentos, percebe-se no filme duas formas completamente distintas de se relacionar com os elementos da cidade. A classe média tem uma experiência constantemente mediada, por telas, janelas e máquinas. Seus trajetos são construídos dentro de um veículo, privado. Durante o longa, a “enunciação pedestre” da qual fala Certeau (2012) é atribuída aos personagens de menor poder aquisitivo ou à família “dona da rua” que escreve sua cidade a partir de sua posição de poder.

Bauman (2009), aponta que, nas grandes cidades contemporâneas, é comum a classe média ter uma vivência mais globalizada, midiaticizada, em espaços fragmentados e virtuais. Uma experiência que não costuma construir vínculos e afetos relacionados ao espaço físico que habitam (BAUMAN, 2009, p. 27-28). A cidade vivida por essa classe reúne elementos de diversas cidades do mundo, mas muito poucos relacionados aos vizinhos ou a própria rua. Por outro lado, a população com menor poder aquisitivo têm uma experiência mais local.

Os personagens que mais aparecem na rua são os vigilantes. Eles passam a maior parte do tempo nesse espaço externo, é seu principal lugar de ação e interação social. Conhecem a dinâmica da rua e seus habitantes melhor do que os próprios moradores. Os personagens da família de Francisco, os “donos da rua”, aparecem no espaço público de forma distinta, usufruindo da autoridade do patriarca. Dinho, o neto problemático, utiliza seu poder para realizar pequenos furtos. João aparece em algumas cenas externas, no entanto, esse não é o principal espaço de construção e ação do personagem. Francisco aparece mais em casa ou em seu engenho, entretanto, as cenas externas na cidade contribuem muito para afirmar a posição de superioridade e invencibilidade que ele constrói para si. Há uma cena, por exemplo, em que o personagem sai à noite para dar um mergulho no mar (O SOM AO REDOR, 2012, 1h08'07"-1h09'55"). Em absoluto contraste com os demais moradores trancados em suas casas e o trabalho atento da milícia recém chegada, a ação transmite uma certeza de ser intocável, de estar acima das outras pessoas.

A relação de poder entre patrões e empregados, que permeia o filme todo no ambiente doméstico, é também evidenciada no espaço público. Os trabalhadores da rua como os lavadores de carro, por exemplo, são tratados como se fossem sujeitos inferiores e, portanto, não merecedores atenção, nem tempo desperdiçado. Estão ali para servir, de maneira eficaz e, sobretudo, silenciosa. A postura é semelhante a de Bia com relação aos garotos do futebol, invisibilizar aqueles que não são vistos como iguais, em especial, quando não estão sendo “úteis”.

Na figura 4, uma moradora¹⁴ trata com desdém um lavador de carros que oferece ajuda. A moradora, uma mulher de meia idade, caminha em direção à câmera, percorrendo o corredor de um prédio enquanto fala ao celular. Carrega uma

¹⁴ A personagem não tem um nome revelado.

sacola de papelão e uma bolsa pendurada no ombro. Ao deixar o prédio, Adailton vai em sua direção e oferece ajuda. Sem prestar atenção a moradora prontamente responde “não, não, já vou dar pro seu amigo”. O lavador explica que não está pedindo dinheiro, mas é interrompido por uma ordem de silêncio e um olhar de menosprezo. No desenrolar desta cena, o trabalhador, sentindo-se humilhado, decide aproveitar um momento de distração para riscar a traseira do carro com uma chave. A mesma personagem que se mostra educada e compreensiva ao telefone age de forma estúpida e desrespeitosa com alguém que considera de um nível inferior. Ao final da conversa, ela repete várias vezes “obrigada” ao telefone, mas não direciona nenhuma palavra a Adailton, nem ao que a ajudou a carregar as coisas e limpou seu carro.

Figura 4 - Moradora desrespeita lavador de carro (25'18'')



Fonte: O som ao redor (2012).

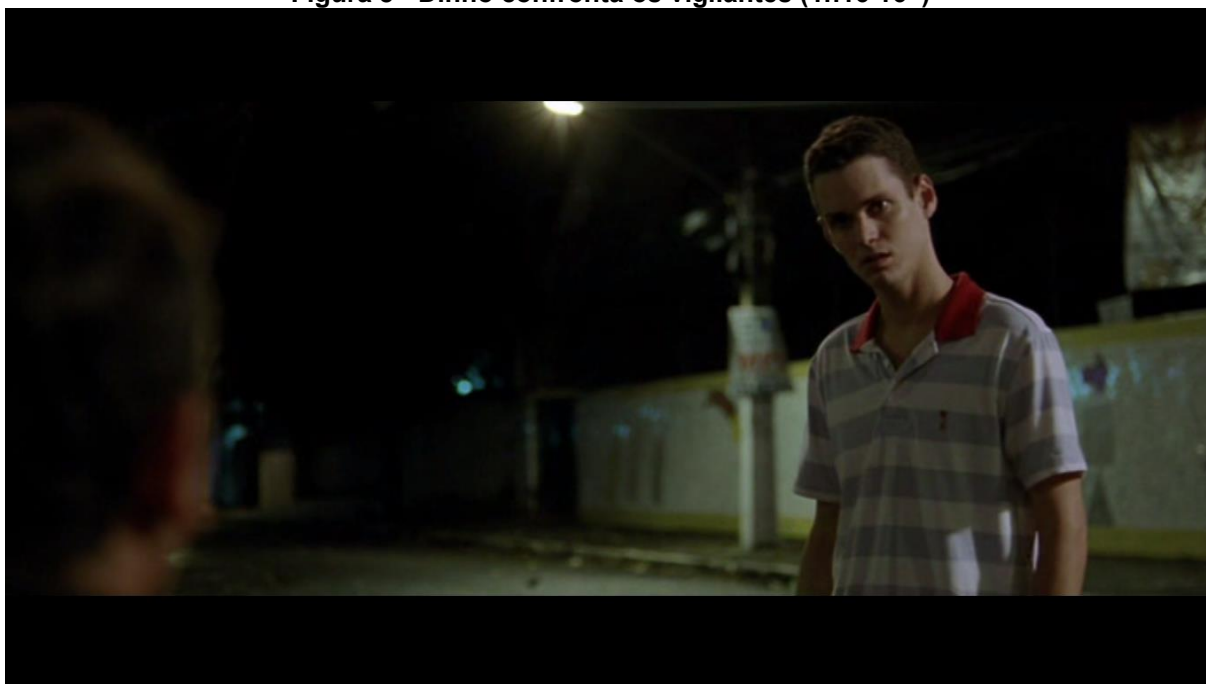
Com a chegada da segurança particular, essas identificações novamente são reforçadas. Clodoaldo, líder dos vigilantes, antes de iniciar o trabalho precisa pedir a “benção” para Francisco, dono da maior parte dos imóveis da rua e que se comporta de fato como o dono do lugar. No primeiro contato, os vigilantes são atendidos na área de serviço/cozinha com hostilidade, desconfiança, atitudes discriminatórias e desagradáveis. Francisco rapidamente constrói uma hierarquia, deixa claro que o neto Dinho, responsável por arrombar carros na região, é intocável e que os demais

membros da família não devem ser perturbados. Assim, deixa assegurado o “nós” imunes e os “outros” sujeitos a repressão e punição. Ao fim, dispensa “os estranhos” através da empregada e não pessoalmente.

É importante ressaltar que em nenhum momento dessa conversa é questionada a validade de um esquema de segurança paralelo estruturado de forma semelhante ao início de muitas milícias ilegais e violentas. A questão é apenas assegurar as posições de poder, Francisco manda na rua, manda na segurança da rua e, mais ao final do filme, intenta tornar essa segurança exclusiva para si. Contanto que não perturbem os intocáveis membros da família, pouco importa a legitimidade, a qualidade, os propósitos ou a real necessidade do trabalho que Clodoaldo e Fernando ofertam.

Mais adiante, há uma cena em que o próprio Dinho vai até o posto de guarda dos vigias para confrontá-los (ver figura 5). A fala do personagem nesse trecho sintetiza com clareza a divisão de territórios que permeia a rua do filme. Dinho deixa claro que, apesar de estarem fisicamente no mesmo espaço, representam territórios completamente distintos e afastados. Parados na mesma esquina, Dinho é a rua de classe média, Clodoaldo é a favela.

Figura 5 - Dinho confronta os vigilantes (1h16'16'')



Fonte: O som ao redor (2012).

Dinho

Ó essa rua aqui é da minha família. É... gente grande, de dinheiro. Aqui não é favela não, *velho*. Nem esse orelhão é de favela, de gente pobre. Esse orelhão não tá numa favela e não serve pra deixar nem mandar recado. (O SOM AO REDOR, 2012, 1h15'20"–1h16'26").

Essa desigualdade acentuada, essa incapacidade de diálogo, de enxergar o outro e reconhecê-lo, tem como uma de suas consequências o medo e a violência. O outro é um estranho e por isso atemoriza. A rua se torna hostil e o que vem dela precisa ser evitado. Logo, as portas e janelas se trancam e, dentro das casas gradeadas, a classe média vive sua paranoia controlada por câmeras e pelos vigias noturnos que também causam desconforto. Ainda assim, acredita que “pior do que está, não pode ficar” (O SOM AO REDOR, 2012, 53'15"). O medo, no entanto, é recíproco. Seguranças e empregados se sentem igualmente amedrontados e desconfortáveis na presença dos patrões.

4.2.2 Cidade vigiada

Conforme o pensamento de Bauman (2009), explorado no primeiro capítulo, quanto mais os vínculos locais se tornam frágeis e as construções passam a ter como função isolar e não integrar os moradores, os sistemas de vigilância, a distância, ou por terceiros, ganham força e seduzem. As câmeras, os alarmes, as cercas e os sensores de movimento são instalados para vigiar e prevenir o outro que é cada vez mais estranho e ameaçador. O medo do outro constrói essa dinâmica ao mesmo tempo em que é constantemente recriado por ela.

No filme, as câmeras aparecem em diversos momentos como as que tudo veem, as que de todos sabem e as detentoras da verdade. Elas são mencionadas, por exemplo, durante a conversa entre Clodoaldo, João e Anco, quando o vigilante vai apresentar a proposta de segurança particular (O SOM AO REDOR, 2012, 30'15"–33'26"). Anco não demonstra interesse no trabalho e mostra com orgulho a entrada de sua casa, com uma grade baixa e sem cercas. Clodoaldo, no entanto, não deixa passar despercebida a presença das câmeras de segurança e põe em dúvida a aparente tranquilidade do morador.

No primeiro dia de trabalho dos vigilantes Clodoaldo os chama para mostrar um vídeo, gravado por uma câmera de segurança, que registra o assassinato recente de um guarda semelhante a eles (figura 6). O vídeo é apresentado pelo

celular e, de acordo com os comentários dos personagens, mostra um carro passando sem despertar atenção e, em seguida, o veículo volta e dele saem disparos contra a cabeça do vigia. O vídeo é repetido algumas vezes, inclusive com o comentário de Clodoaldo que há opção de assisti-lo em câmera lenta. A preocupação com esse tipo de ação apresentada no vídeo acompanha os vigilantes durante todo o longa e os faz redobrar a atenção com carros desconhecidos.

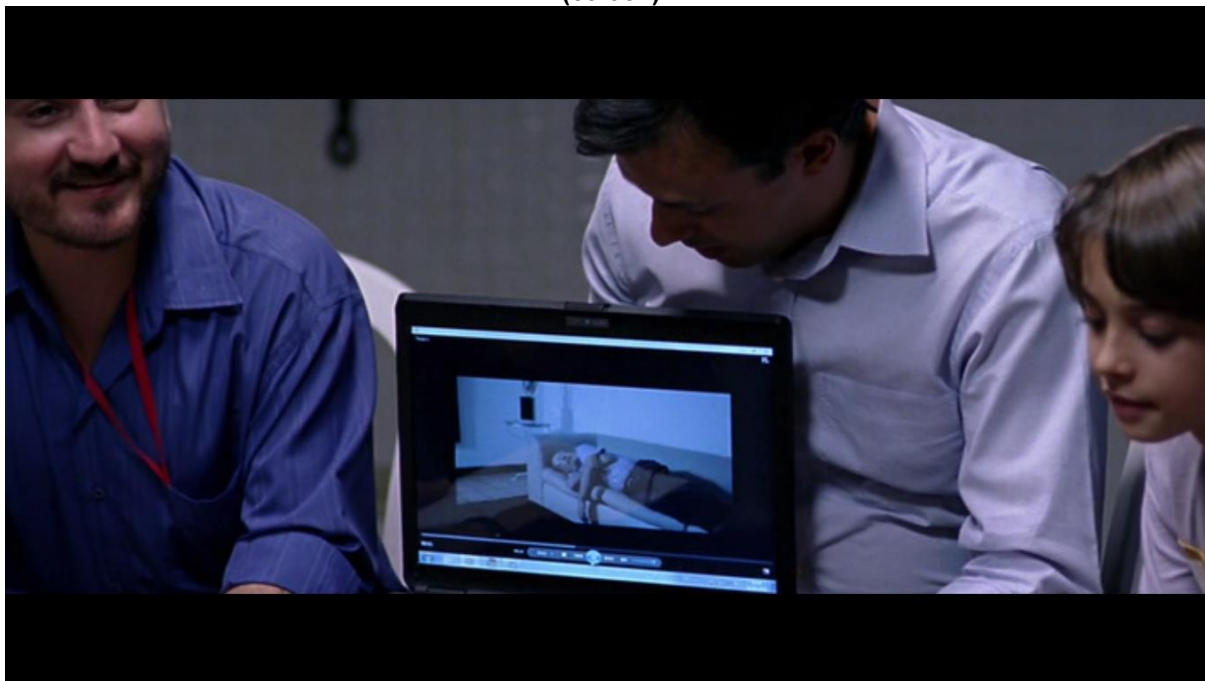
Figura 6 - Vigilantes assistem ao vídeo de uma execução pelo celular (55'29'')



Fonte: O som ao redor (2012).

Mais adiante, as câmeras voltam a aparecer durante uma reunião de condomínio (ver Figura 7) em que está em discussão a demissão de um porteiro vinculado ao prédio há treze anos. Um dos moradores leva o filho, uma criança, para mostrar um vídeo editado pelo garoto no computador e filmado pelo celular. No material, o porteiro aparece dormindo durante o trabalho, no período noturno. As imagens por si só parecem convencer e indignar a maioria dos condôminos. Não é questionada a edição, a quantidade de dias em que as gravações foram realizadas, o quão frequente era a situação ou mesmo a legitimidade de uma criança, escondida, filmar e expor um funcionário tão antigo.

Figura 7 - Moradores mostram vídeo do porteiro dormindo durante reunião de condomínio (59'05'')



Fonte: *O som ao redor* (2012).

Conforme já foi mencionado, Kleber Mendonça Filho constrói uma cidade que evidencia suas barreiras físicas, suas marcas de diferenciação. Além disso, apresenta uma classe média que vive a cidade mediada por janelas, câmeras, grades e sensores. Em *O som ao redor*, a sensação constante de apreensão, desconforto e tensão, partilhada coletivamente, constitui um elemento fundamental na experiência urbana dos personagens. A cidade é construída com base também nesses sentimentos. O medo afeta, de forma mais sutil e subjetiva, a convivência e as identificações dos cidadãos, mas afeta também a cidade de forma concreta com sua arquitetura cada vez mais fechada e opressora. Não é a eminência de uma catástrofe natural que interfere nas construções e vivências, como no caso de Tóquio estudado por Jeudy (2005), mas sim o medo da violência urbana, o medo do outro.

Certeau (2012) faz analogia entre o ato de percorrer uma cidade e o ato da enunciação (CERTEAU, 2012, p.164). Apesar de ambas as ações permitirem uma criação e uma apropriação por parte do sujeito, elas também são dependentes do que é dado, respectivamente, pela apresentação concreta da cidade e pelos elementos disponíveis em determinado idioma. Barthes (2001) fala das “unidades descontínuas” da cidade que podem ser tomadas como categorias semânticas

(BARTHES, 2001, p. 222). A partir desse entendimento, é possível perceber uma questão paradoxal no modelo arquitetônico voltado ao cercamento e ao monitoramento. O medo coletivo cria uma série de aparatos de vigilância com a finalidade de prover aos cidadãos uma sensação de segurança. Todavia, essa “estética da segurança” reafirma, sustenta, cristaliza essa constante paranoia. As barreiras físicas naturalizam as segregações e marcam o “outro” como algo que oferece perigo. Os elementos opressores (grades, câmeras, cercas, alarmes) passam a fazer parte das nossas percepções de cidade.

Independente da cobertura das câmeras, os próprios vigilantes com o tempo passam a conhecer, em detalhes, a rotina dos moradores. Começam a controlar as entradas e saídas, os eventos e as viagens. Descobrem, por exemplo, a atividade paralela do entregador de água que também vende maconha e começam a cuidar seus horários. Até mesmo casos extraconjugais entre os vizinhos viram assunto dos vigilantes. Todos são conhecidos como “o fulano do número tal”, mas esse conhecimento e identificação surge da vigilância por terceiros e não da convivência.

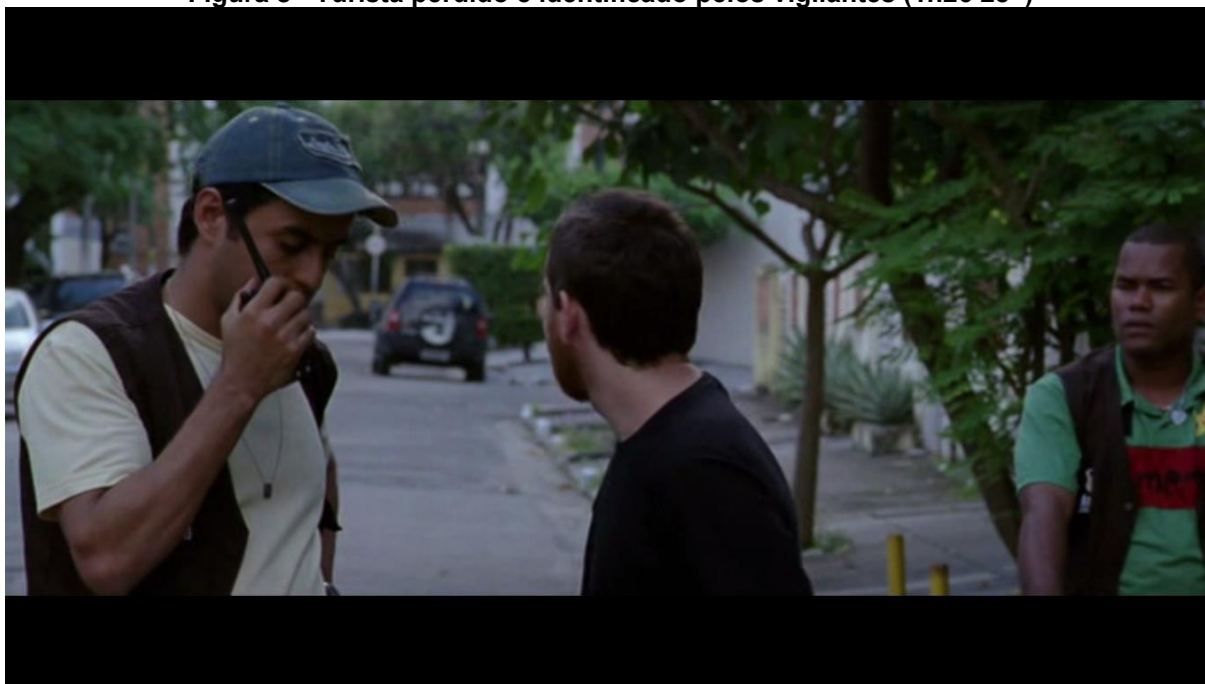
Através desse mecanismo, Clodoaldo e seus companheiros podem identificar facilmente qualquer presença estranha à rua. Um carro que passa e deixa todos alerta, um rapaz caminhando meio perdido ou um menino negro subido em uma árvore. A rua, pública, ganha características de espaço privado, onde as entradas e saídas são controladas e seletivas. Bauman (2009) define os espaços públicos como “lugares nos quais os estrangeiros se encontram” (BAUMAN, 2009, p. 69-70). Espaços que permitem, ou deveriam permitir, o encontro com o estranho, o anônimo, o diferente, em uma dinâmica de atração ou repulsa. No momento em que essa potencialidade de contato se perde, a dinâmica da vida urbana se empobrece e deixa de lado uma de suas principais características.

Um trecho que deixa evidente esse controle sobre a rua é a chegada de um turista argentino, mais ao final do filme (figura 8). Um rapaz caminha perdido pela rua e começa a inquietar um dos vigilantes que passa a encará-lo. O novo personagem se aproxima e pede uma informação, está bêbado e perdido, precisa encontrar o prédio de onde saiu. Ele descreve a situação e o prédio. Era aniversário de alguém, o condomínio tinha piscina e torres altas. Após constatar que o rapaz não representava nenhuma ameaça o vigilante se tranquiliza e aciona os colegas pelo rádio. De imediato, os colegas perguntam se o homem está causando problemas. Ele nega e explica a situação aos companheiros. Fernando se acerca de

bicicleta para garantir que está tudo bem. Um colega, Luiz, consegue identificar o lugar de onde o jovem saiu, de outra rua, e o acompanha até o local.

Nessa cena, a presença de um desconhecido causa desconforto e apreensão, apesar de ser em uma via pública, onde se supõe esse tipo de contato. O rapaz argentino só encontra na rua os carros estacionados e os vigias trabalhando. Não há moradores a quem possa pedir ajuda ou pequenos estabelecimentos que possam servir como ponto de referência. Quando tenta descrever o prédio onde estava, olha em volta e vê tudo muito parecido. Os vigilantes, por controlarem o movimento da rua, são os únicos capazes de identificar a festa que o rapaz frequentou e ajudá-lo.

Figura 8 - Turista perdido é identificado pelos vigilantes (1h26'28'')



Fonte: O som ao redor (2012).

4.2.3 Fantasmas

Além de seus habitantes, funções e decorações do presente, os prédios abrigam também histórias de outros tempos, memórias. Durante todo o filme passado e presente se entrelaçam. As opressões do engenho se desenrolam na capital do século XXI e violências cometidas muitos anos antes reaparecem para cobrança. Nesse eixo é relevante resgatar as ideias de Certeau (2012), Pesavento (2004) e Rodrigues (2014) que enxergam na experiência de cidade uma

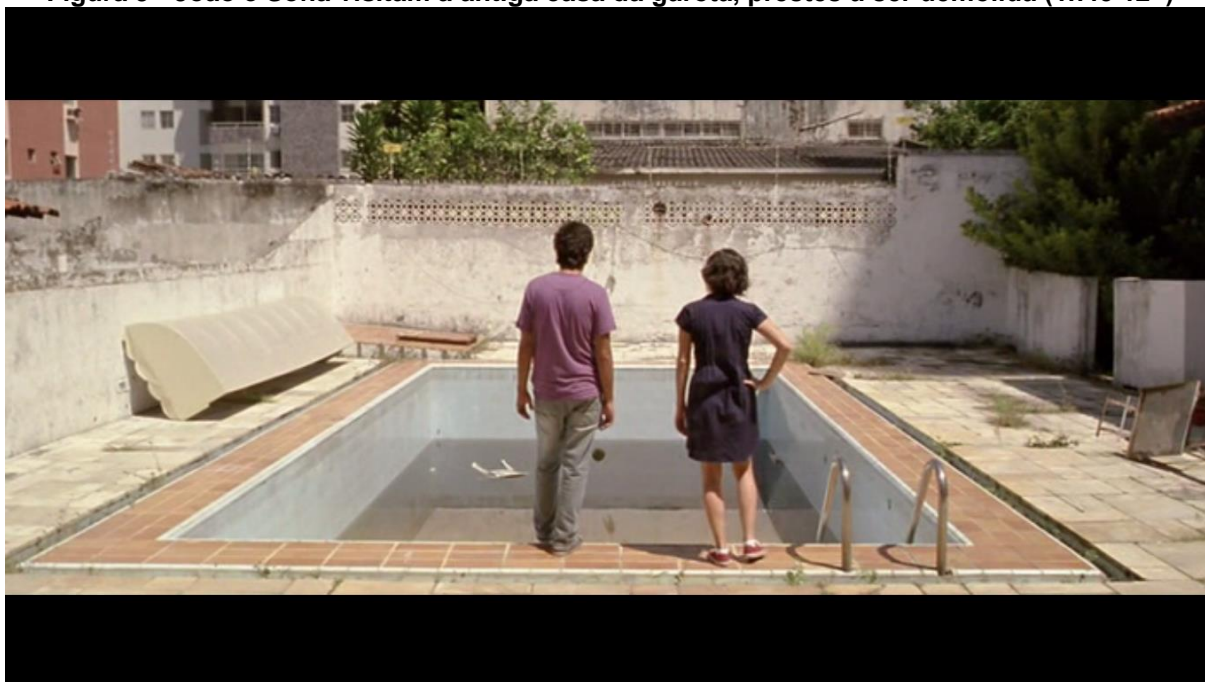
sobreposição de tempos característica. Na cidade em que vivemos há uma série de outras cidades adormecidas.

Sofia recebe a notícia de que a casa onde morou quando era criança será demolida para dar lugar a um prédio. A casa também faz parte dos imóveis da família de João, assim ele consegue as chaves e a leva até lá (O SOM AO REDOR, 2012, 1h44' 50"–1h45' 24"; 1h46' 08"–1h47' 29"). O cenário construído na casa sugere que ela está abandonada há algum tempo. A piscina está suja e vazia, a grama alta, há pedaços de madeira, lata e um toldo jogados no pátio. Recém vendida para uma grande construtora, aguarda a demolição para dar lugar a um prédio de vinte e um andares. Antes disso, a casa foi alugada para um escritório de advocacia.

João e Sofia permanecem um tempo parados diante da piscina, de costas para a câmera (ver figura 9). A moça brinca e pergunta se vai haver desconto nos apartamentos para as pessoas que já moraram na casa. Nesse ponto a cena é interrompida e Anco aparece saindo de casa (O SOM AO REDOR, 2012, 1h45'29"). Ele para um momento ao lado do carro e olha para a rua. Quando a câmera desvenda o que é observado pelo personagem, vê-se a rua do passado, quatro carros antigos estacionados, muitas árvores, casas e chão batido. Nenhum prédio, apenas residências com muros baixos e algumas sem portão. Sem câmeras de segurança, cercas ou grades. Essa imagem da rua se mantém por alguns instantes e um corte leva de volta a cena de João e Sofia.

Ao entrar na casa, mesmo distante dali por muitos anos, Sofia recorda o posicionamento de móveis e objetos, como o lugar onde ficava o telefone na sala ou a fixação de estrelinhas adesivas que resistiram ao tempo, sob a pintura, no teto do seu quarto. Levantada por João, Sofia estica os braços para tocar as estrelas que embalaram seus sonhos na infância. A personagem faz um esforço em resgatar o que foi um dia aquela casa, durante sua infância. No entanto, se retomarmos os pensamentos de Jeudy (2005), é possível notar que a experiência da visita é também formatada pelas ausências e pela iminência da destruição. O que Sofia reconstrói não é a casa em que viveu, tampouco a casa abandonada que está visitando, mas sim um exercício de imaginação que articula memória e ausência na criação de uma terceira experiência.

Figura 9 - João e Sofia visitam a antiga casa da garota, prestes a ser demolida (1h45'12'')



Fonte: O som ao redor (2012).

A casa demolida não irá alterar somente a memória de Sofia, também afetará, em diferentes níveis, todos os moradores ao redor. No mesmo lugar habitado apenas por uma família, em breve se erguerá um prédio de vinte e um andares, que abrigará um número muito maior de famílias e mudará o fluxo de pessoas e veículos na região. Com isso a paisagem sonora igualmente se altera. O prédio alto também vai modificar a vista e o sol que chega aos vizinhos. Bosi (1994) afirma que esse tipo de mudança causa um impacto na forma como as pessoas percebem seu lugar no mundo e vivenciam o espaço ao redor, em especial os moradores mais antigos. Judy (2005), por outro lado, enxerga essa circunstância com mais otimismo e aponta que, apesar da angústia em ver parte do seu passado destruído, os vizinhos também se enchem de esperança quanto a novas possibilidades.

Nesse contexto é relevante destacar também a realidade da especulação imobiliária que faz com que um pequeno número de pessoas, de grande poder aquisitivo, possua grande parte dos imóveis de determinada região. Isso faz com que a demanda por esses imóveis cresça e fique a merce dos interesses desse pequeno grupo. Nesse cenário, muitos imóveis passam anos sem uso habitacional ou produtivo, apenas aguardando valorização para então serem vendidos. Os compradores são, comumente, grandes construtoras com projetos de arranha-céus modernos que obedecem a lógica de cercamento e vigilância. Essa dinâmica é

trabalhada de maneira mais aprofundada no filme *Aquarius* (2016), citado anteriormente nesse trabalho.

As vidas das famílias de menor poder aquisitivo, locatárias ou posseiras, ou aquelas que são “expulsas” do seu ambiente, vivendo um processo de mobilidade excessiva, acabam afetadas. Em especial as crianças, como apontado por Bosi (1994), que constroem a partir do seu quarto, sua casa, seu quintal, sua rua e vizinhança, a referência, o reconhecimento da cidade e de seu lugar no mundo. É uma situação diferente da que acontece com João, por exemplo. O rapaz morou um tempo na Alemanha, teve de se adaptar a vida lá e depois se readaptar em Recife. No caso dele, o deslocamento foi por liberdade, possibilidade de escolha. Realidade oposta a de muitas famílias que se deslocam constantemente devido a privação da liberdade, a falta de opção a não ser se afastar de tudo que se conhece, do espaço e das pessoas onde convive e se identifica. Bosi chama isso de uma espécie de desenraizamento, como uma condição desagregadora da memória, que afeta principalmente as pessoas das classes econômicas mais baixas (BOSI, 1994, p. 443).

A noção de palimpsesto (PESAVENTO, 2004) entende a cidade como uma experiência marcada, onde outros tempos se dão a ver, por vezes de forma sutil e às vezes de maneira mais nítida. As dinâmicas, construções e caminhos de hoje guardam relações com outros tempos empilhados. Um dos pontos de intersecção entre passado e presente mais importante do filme, no entanto, não está em uma construção, mas sim em um personagem. Francisco traz em si uma superposição temporal que carrega o poder e a violência do senhor de engenho e os transporta para a cidade estabelecendo-se como “dono da rua”. Nada acontece sem o conhecimento e a aprovação de Francisco em suas terras e tampouco na sua rua. Essa ligação entre passado e presente através de Francisco, torna ainda mais evidente a herança histórica violenta e desigual que sustenta até hoje articulações semelhantes nas vivências urbanas.

Uma cena que parece reunir os três eixos temáticos ocorre durante uma visita a um apartamento que está para alugar (O SOM AO REDOR, 2012, 16'48”–20'25”). João apresenta o apartamento para uma mulher e sua filha pré-adolescente.¹⁵ Ao entrar no condomínio, os primeiros comentários do corretor são de que o prédio tem

¹⁵ As personagens não são nomeadas.

vigilância 24 horas e que a área externa é toda cercada por sensores de movimento (ver Figura 10). A mulher comenta “bem moderno aqui, né? Parece até uma fábrica”.

Figura 10 - João mostra apartamento para alugar e destaca equipamentos de segurança (16'54'')



Fonte: O som ao redor (2012).

Quando chegam ao apartamento, a filha vai logo até a sacada. Ao olhar para a frente, a vista é tomada por arranha-céus, ao olhar para baixo, a menina encontra um muro alto, uma marca física de diferenciação. Do outro lado um garoto brinca sozinho chutando a bola contra o muro. Esse garoto é o mesmo que aparece como o dono da bola que Bia furou com o carro. A jovem observa da sacada enquanto a mãe segue a visita. João mostra um quarto de empregada e chama atenção para o fato de ser “com janela”. O menino do outro lado do muro dá um chute muito alto e a bola cai dentro dos limites do condomínio. Ele começa a gritar para que alguém passe a bola de volta para o outro lado. A garota tenta se comunicar, apontando para baixo. A mãe volta à sala e, assim que percebe a menina na sacada fazendo sinais, a tira de lá. Quando vê o menino do outro lado do muro faz cara feia e puxa a filha para dentro. A filha tenta explicar o que aconteceu com a bola e ouve como resposta um ríspido “deixa *pra lá*”.

Todos reunidos na sala novamente, o novo tópico da visita é a morte de uma moradora do prédio, no dia anterior, com fortes indícios de suicídio. Esse fato

incomoda a possível locatária que afirma quase ter cancelado a visita ao ficar sabendo do acontecido e diz sentir uma energia ruim dentro de um prédio com esse histórico. A personagem inclusive aproveita para pedir um desconto que é prontamente negado. João afirma que o acontecido não afeta a qualidade do lugar, não o torna mal assombrado. A resposta não convence a mulher. O menino do outro lado do muro desiste de pedir a devolução da bola e aparece indo embora. A visitante se direciona até a sacada, sem a filha, e percebe a existência de duas coroas de flores em um canto do pátio. Com isso ela decide não ficar com o imóvel e puxa a filha para ir embora. O menino aparece subindo as escadas e entrando em casa, ao fundo uma mulher passa um pano no chão. Ele vai até o quarto e liga seu vídeo game. A bola é jogada de volta e aparece caindo no pátio do garoto.

Nessa cena, percebe-se a relação quase de fetiche por equipamentos de segurança. Além disso, na fala da mulher é possível compreender uma conexão entre a modernidade, com seus equipamentos de segurança presentes em todos os lados, muros, prédios altos e a ideia da fábrica que propaga a vigilância e produção em série. Posteriormente, os territórios distintos atravessados por desigualdades e relações de poder são claramente demarcados por um muro. O muro que de um lado tem azulejos brancos e do outro cimento e lata. Duas crianças tentam se comunicar, mas são proibidas. Por último, um acontecimento trágico com uma moradora do prédio transforma a história do lugar e faz com que ele não seja mais o mesmo apartamento que, em um primeiro momento, interessou as personagens.

Diante das cenas expostas tem-se reveladas as opções do filme na construção da cidade e sua experiência. As categorias selecionadas (4.2.1 Mesma rua, diferentes territórios; 4.2.2 Cidade vigiada; 4.2.3 Fantasmas) e os trechos destacados identificam, na dinâmica da cidade, a memória, os tempos sobrepostos, as distintas formas de habitar a cidade, a formação e legitimação de territórios, temas desenvolvidos no percurso teórico do primeiro capítulo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme analisado apresenta um recorte, uma criação a partir de um ponto de vista, mostrando aspectos da vida das pessoas que vivem em uma rua, de classe média, da cidade do Recife. Em um mesmo espaço físico, os personagens se relacionam com este espaço de formas diversas. A relação entre patrões e empregados, no público e no privado, e, sobretudo, o lugar de destaque ocupado por Francisco, evidenciam constantemente as desigualdades e contribuem para a sensação de mal estar. Uma calmaria que não gera conforto, deixa sempre pairando a possibilidade de uma tragédia.

A cidade construída por Kleber Mendonça Filho, em *O som ao redor* (2012), tende a destacar os pontos de tensão que permeiam essa experiência múltipla. O diretor mostra um passado escravista, patriarcal e violento ainda não superado; uma pós modernidade que segue dependente desses antigos valores ao mesmo tempo em que se pretende cada vez mais global e multicultural; uma classe média em ascensão econômica, mais consumidora do que cidadã, que desaprendeu a conviver com o diferente e por isso vira refém de seu próprio medo; uma arquitetura que fetichiza a vigilância e o isolamento; uma realidade de especulação imobiliária que deixa boa parte das potenciais habitações e comércios nas mãos de poucas famílias e construtoras, cada vez mais ricos.

Na obra de Kleber a cidade construída tem como função desagradar, incomodar. Não são explorados cartões postais ou belezas naturais, tampouco são mostradas favelas. A cidade, com sua multiplicidade e contrastes, é desenvolvida por meio de suas dinâmicas, da interação entre seus personagens. A maior parte dos conflitos são trabalhados de forma sutil e exige esforço de um observador acostumado com excessos.

As categorias analisadas, com base na pesquisa bibliográfica realizada no primeiro capítulo, mostraram que há várias cidades em no filme. Há uma cidade vivida pela dona de casa de classe média, outra pelas domésticas, pelas crianças pobres, pelas crianças mais abastadas, pela família que manda na rua, por aqueles que sentem medo ou por aqueles que vigiam. Todas essas cidades dialogam no longa com cidades do passado e, também, com a cidade experienciada na vida real pelo diretor.

Ao observar “mesma rua, diferentes territórios”, é possível perceber processos de identificação que classificam o igual e o diferente, o “cá e o lá”, muitas vezes de forma arbitrária e preconceituosa. Nota-se também uma diferença nas formas de habitar a cidade. As classes mais abastadas constroem uma experiência completamente mediada por janelas, telas, cercas e equipamentos. Além disso, sua vivência é mais “global”, “virtual”, “fragmentada”, dialoga mais com as grandes metrópoles do mundo do que com o espaço ao redor. A apropriação da rua fica por conta das classes mais pobres.

Na segunda categoria, “cidade vigiada”, percebe-se um fetiche pelos equipamentos de segurança e a forma como esse fenômeno altera as relações e as possibilidades de habitar a urbe. Projetada para passar a sensação de segurança, ironicamente, a cidade tomada por esses aparelhos cristaliza a paranoia e o medo como fatores fundamentais da vida urbana. Os lugares públicos, espaços originalmente de negociação e convívio com o diferente, começam a adquirir dinâmicas próprias dos espaços privados, onde o frequentador é selecionado e o fluxo monitorado.

Em “fantasmas”, o “direito à memória” é dado apenas a alguns cidadãos. Os habitantes com maior poder aquisitivo colecionam imóveis e podem planejar livremente suas mudanças e despejos. Aos outros habitantes, resta se sujeitar às decisões de terceiros e construir, de maneira forçada, memórias desenraizadas e fragmentadas. A memória na cidade é atravessada pela realidade da especulação imobiliária e pela desigualdade.

Foi possível perceber que *O som ao redor* explora a existência de várias cidades adormecidas dentro da cidade. Marcas de tempos sobrepostos que se agenciam através das construções físicas, mas, sobretudo das práticas sociais e dos processos de identificação dos sujeitos. A rua de classe média, do Recife no século XXI, em determinados momentos emula a dinâmica dos antigos engenhos.

O caráter de constante negociação que constitui o ato de habitar a cidade também aparece no filme, porém, é evidenciado em suas falhas. Grande parte das cenas, em que há contato entre dois personagens que ocupam espaços de identificação distintos, transparece uma incapacidade de comunicação e de empatia. O fetiche pela vigilância surge justamente para sublimar o medo do outro que se mostra cada vez mais estranho e assustador.

Outro ponto interessante que cabe destacar é o fato de que o premiado trabalho no desenho de som, e o próprio nome do filme, nos convida a prestar mais atenção na paisagem sonora, não só da obra, mas também das cidades que conhecemos e habitamos. A cultura ocidental contemporânea tende a negligenciar os outros sentidos em favorecimento da visão. Por isso, esse convite à reflexão deixado pelo longa é tão importante. O contato com o outro, a rotina, os afetos, angústias e memórias passam também por essa construção sonora e sua percepção.

Por fim, é interessante notar como o trabalho de Kleber Mendonça Filho parte de uma situação local, e de uma problemática marcada pelo caráter regional da história da produção açucareira no Brasil, para alcançar uma realidade macro e trabalhar uma construção socioeconômica nacional. Sendo assim, ao falar de uma única rua do Recife, o diretor fala também de um país inteiro.

REFERÊNCIAS

AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 116-125, jan./jun. 2010.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes do fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____; LUCE, Giard; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

COLA, Flávio di. Experiência urbana e linguagem cinematográfica: o exemplo de “Berlim, Sinfonia da Metrópole”. In: FACCIN, Milton Julio; NOGUEIRA, Maria Alice de Faria; VAZ, Élida (Org.). **Narrativas da cidade: perspectivas multidisciplinares sobre a urbe contemporânea**. Rio de Janeiro: E-papers, 2013. p. 153-162.

GOMES, Renato. A cidade nua: regimes de representação. In: PRYSTHON, Angela; CUNHA, Paulo (Org.). **Ecoss urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 50-65.

INTERNET MOVIE DATABASE. **Business for O som ao redor (2012)**. [S. l.], [2012a]. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt2190367/business?ref_=ttawd_ql_dt_4>. Acesso em: 1º nov. 2016.

_____. **O som ao redor (2012): awards**. [S. l.], [2012b]. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt2190367/awards?ref_=tt_awd>. Acesso em 1º nov. 2016.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JOSÉ, Carmen Lucia; SERGL, Marcos Julio. Murray Schafer e a paisagem sonora. In: MEDISTSCH, Eduardo, ZUCULOTO, Valci (Org.). **Teorias do rádio: textos e contextos**. Florianópolis: Insular, 2008. p. 251-262. v. 2.

JUNQUEIRA, Lília. Manguebit e gentrification: relações entre cultura e espaço urbano em Recife. In: PRYSTHON, Angela (Org.). **Imagens da cidade: espaços**

urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 148-158.

MARTINEZ, Kianny Gil. **A distribuição no cinema pernambucano**: um gargalo do mercado (2002-2012). 2013. 80 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: <<https://www.ufpe.br/agencia/images/documentos/distribuicao-cinema-2013.pdf>>. Acesso em: 01 nov. 2016.

NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. Uma cena pernambucana: história e cinema no Recife de 1923 a 1945. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal, RN. **Anais...** Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371337834_ARQUIVO_ARTHUR.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2016.

O SOM ao redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de Emilie Lesclaux. Brasil: CinemaScópio, 2012. 1 DVD (131 min).

PEREIRA, Simone Luci. Paisagens sonoras urbanas: uma contribuição ao estudo da escuta midiática. In: BORELLI, Sílvia Helena Simões; FREITAS, Ricardo Ferreira (Org.). **Comunicação, narrativas e culturas urbanas**. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: UERJ, 2009. p. 139-155.

PESAVENTO, Sandra. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 11. n. 11, p. 25-30, 2004.

PRYSTHON, Angela. Cidades e música: sensibilidades culturais urbanas. In: _____; CUNHA, Paulo (Org.). **Ecossistemas urbanos**: a cidade e suas articulações midiáticas. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 195-209.

_____. Metrôpoles latino-americanas no cinema contemporâneo. In: _____ (Org.). **Imagens da cidade**: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 254-269.

RODRIGUES, Adriano Duarte. A rua, analisador da sociabilidade. In: CASTRO, Paulo César *et al.* (Org.). **A rua no século XXI**: materialidade urbana e virtualidade cibernética. Maceió: Edufal, 2014. p. 33-44.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SILVA, Esmilson Felipe da. Os centros urbanos na mira do curta-metragem. In: BORELLI, Sílvia Helena Simões; FREITAS, Ricardo Ferreira (Org.). **Comunicação, narrativa e culturas urbanas**. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: UERJ, 2009. p. 171-182.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). O fenômeno urbano. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-25.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas, SP: Papiros, 2012.

ANEXO A – FICHA TÉCNICA DO FILME O SOM AO REDOR

Título: O som ao redor

Ano: 2012

Duração: 131 min.

Produção executiva: Emilie Lesclaux

Direção: Kleber Mendonça Filho

Roteiro: Kleber Mendonça Filho

Direção de arte: Juliano Dornelles

Direção de fotografia: Pedro Sotero e Fabricio Tadeu

Montagem: Kleber Mendonça Filho e João Maria

Trilha sonora: Dj Dolores

Desenho de som: Kleber Mendonça Filho e Pablo Lamar

Estreia: 04/01/2013 (Brasil)

Classificação: 16 anos

Gênero: Drama; suspense

Idioma: Português (BR)

País de origem: Brasil

Distribuidora: Vitrine Filmes (Brasil)

Produtora: CinemaScópio

Orçamento: R\$ 1.860.000

Elenco: Clébia Souza, Gustavo Jahn, Irandhir Santos, Irma Brown, Lula Terra, Maeve Jinkings, Maria Luiza Tavares, Sebastião Formiga, W. J. Solha, Waldemar José Solha, Yuri Holanda

Fonte: créditos do filme O som ao redor (2012).