

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO
FACULDADE DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL

ANGELA BEATRIZ ROVEDA

IMAGINÁRIO E ESPECTROS DA VIOLÊNCIA NO FILME *O SOM AO REDOR*
(2012), DE KLEBER MENDONÇA FILHO

São Leopoldo

2023

ANGELA BEATRIZ ROVEDA

**IMAGINÁRIO E ESPECTROS DA VIOLÊNCIA NO FILME *O SOM AO REDOR*
(2012), DE KLEBER MENDONÇA FILHO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Realização Audiovisual, pelo Curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Orientadora: Prof.^a Dra. Fatimarlei Lunardelli

São Leopoldo
2023

AGRADECIMENTOS

A vontade de fazer uma segunda graduação surgiu um ano após eu ter me formado em Relações Internacionais. Contudo, como é de praxe nos caminhos da vida, a jornada não foi uma linha reta. Não era apenas a questão de cursar uma outra graduação, percorrer mais quatro anos pelos corredores da mesma universidade, era também decidir qual estrada percorrer. Jornalismo, Filosofia, História, Ciências Sociais, Letras, todas eram opções possíveis e me levariam para lugares que agora já não sei quais seriam. Fico feliz em ver que Realização Audiovisual e o CRAV, aqui como uma comunidade de pessoas, colegas e professores, dos quais muitos são hoje meus amigos, foi a melhor decisão que eu poderia ter tomado. E de alguma forma foi possível me aproximar dos assuntos que tanto gosto e que formam quem eu sou, seja como pesquisadora, escritora, indivíduo e, futuramente, cineasta.

Agradeço imensamente à Prof. Dra. Fatimarlei Lunardelli, tanto pelas orientações, conversas e aulas sobre cinema brasileiro e cinema gaúcho, podcasts, livros e referências que levarei comigo pelo resto da vida, tanto no âmbito pessoal quanto profissional.

Ao Prof. Ms. Milton do Prado, que foi fundamental na minha formação no CRAV, desde as primeiras aulas de Linguagem Audiovisual, até as aulas de Cinemas Experimentais, que até hoje são as minhas preferidas e trouxeram inspirações que duram uma vida inteira.

Agradeço também a minha mãe, que não só tornou essa e minha primeira graduação um sonho possível, como também sempre aguentou os choros, as vitórias e as decepções de ser uma mãe virginiana com uma filha pisciana.

À minha amiga de infância, Marília Lima, que me tirou da cabeça a ideia de fazer Jornalismo e disse que sim, com certeza, o cinema tem tudo a ver comigo – e que hoje em dia, quatro anos depois, se surpreende do quanto o cinema me mudou.

Ao Gabe, que aguentou as frustrações e as conversas longas sobre o imaginário, não apenas em *O som ao redor*, mas perdido pelas nas nossas conversas que temos nos finais de semana despreocupados, e nos dias de semana cansados, mas ainda assim presentes.

Enfim, a todos que de alguma forma se fizeram presentes nesse período que não é fácil, mas que dessa vez foi incrivelmente prazeroso.

Falar de um filme é, sempre, falar de um fantasma.

Jacques Aumont

Um povo se conhece pelos seus mortos.

Newton Moreno

RESUMO

O som ao redor (2012) é um filme escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho, crítico de cinema e cineasta pernambucano. O filme, seu primeiro longa-metragem ficcional, traz temas recorrentes da sua filmografia, como a especulação imobiliária, a memória (de pessoas e de lugares, pessoal e coletiva), a violência e a insegurança nos espaços urbanos. O filme de Kleber Mendonça faz uma referência a duas obras de Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos*. Dessa forma, o diretor propõe uma atualização dos temas e estruturas abordadas por Freyre: a casa-grande, a senzala e o engenho. Assim, busca-se aqui compreender de que modo o mal-estar presente ao longo da narrativa do filme, tanto visual quanto sonoramente, evoca a opacidade e o racismo velado presente na sociedade brasileira contemporânea. Para isso, a fundamentação teórica da pesquisa se baseia em três autores e seus conceitos: o Imaginário Antropológico, de Gilbert Durand; o espectro e a Fantologia, de Jacques Derrida; e o espaço poético, de Gaston Bachelard. Os objetivos específicos são: explorar os conceitos do imaginário, da spectralidade e dos espaços poéticos, abordar como a obra de Kleber Mendonça se insere na tradição do cinema brasileiro moderno e representa a violência, analisando o filme a partir de seus quadros, planos, cenas, trilha sonora etc. A justificativa dessa pesquisa se dá pela curiosidade de explorar o medo e o terror que paira no cinema brasileiro e pela vontade de conhecer e entender uma parte das raízes culturais, sociais, econômicas e históricas do país pelo viés de uma de suas obras cinematográficas. A metodologia de pesquisa está dividida em duas partes: a exploração bibliográfica e a análise fílmica.

Palavras-chave: *O som ao redor*; Kleber Mendonça Filho; imaginário; análise fílmica; cinema brasileiro.

ABSTRACT

Neighboring Sounds (2012) is a film written and directed by Kleber Mendonça Filho, a film critic and filmmaker from Pernambuco. The film, his first feature-length fiction, brings up recurring themes from his filmography, such as real estate speculation, memory (of people and places, personal and collective), violence and insecurity in urban spaces. Kleber Mendonça's film makes reference to two works by Gilberto Freyre, *The Masters and the Slaves* and *The Mansions and the Shanties*. In this way, the director proposes an updating of the themes and structures addressed by Freyre: the slave owner's house, the senzala and the mill. The aim here is to understand how the unease present throughout the film's narrative, both visually and sound-wise, evokes the opacity and veiled racism present in contemporary Brazilian society. To this end, the research's theoretical foundation is based on three authors and their concepts: Gilbert Durand's *Anthropological Imaginary*; Jacques Derrida's *Spectre and Fantology*; and Gaston Bachelard's *Poetic Space*. The specific objectives are: to explore the concepts of the imaginary, spectrality and poetic spaces, to address how Kleber Mendonça's work fits into the tradition of modern Brazilian cinema and represents violence, analyzing the film based on its frames, shots, scenes, soundtrack etc. This research is justified by the curiosity to explore fear and terror in Brazilian cinema and the desire to know and understand part of the country's cultural, social, economic and historical roots through one of its cinematographic works. The research methodology is divided into two parts: bibliographical exploration and film analysis.

Keywords: *Neighboring Sounds*; Kleber Mendonça Filho; imaginary; film analysis; brazilian cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa de Casa-grande & senzala (2006)	27
Figura 2 - O muro em Eletrodoméstica	37
Figura 3 - Grades em Eletrodoméstica.....	38
Figura 4 - Grades em Enjaulado	39
Figura 5 - Grades em Recife frio e O som ao redor	39
Figura 6 - Donas de casa e a máquina de lavar roupa em Eletrodoméstica e O som ao redor	40
Figura 7 - Donas de casa e o aspirador em Eletroméstica e O som ao redor	41
Figura 8 – Trabalhadores rurais na abertura de O som ao redor	45
Figura 9 - Casa-grande na abertura de O som ao redor	46
Figura 10 - Plano sequência de O som ao redor: crianças, babás e vigília.....	47
Figura 11 - Vigilância.....	48
Figura 12 - Vídeo na reunião de condomínio	48
Figura 13 - Herança do trabalho doméstico e autoridade	49
Figura 14 – Tensão entre Bia e Francisca	50
Figura 15 - Sacada e coroa de flores	51
Figura 16 – Crianças, muros e incomunicabilidade	52
Figura 17 - Cenários urbanos e a classe trabalhadora.....	53
Figura 18 - Batismo na cachoeira.....	55
Figura 19 - O sonho de Fernanda	56
Figura 20 - A casa da memória	58
Figura 21 - A rua da memória.....	58
Figura 22 - Francisco	59
Figura 23 - Clodoaldo	60
Figura 24 - Bombas, estouros e vinganças	61

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O IMAGINÁRIO, SEUS ESPECTROS E ESPAÇOS.....	12
2.1 O imaginário.....	14
2.2 Fantologia e espectros.....	18
2.3 Espaços poéticos	25
3 CINEMA BRASILEIRO MODERNO E O CINEMA DE KLEBER MENDONÇA FILHO	29
3.1 Cinema brasileiro moderno	29
3.2 A Retomada do cinema pernambucano	34
3.3 A pós-retomada e Kleber Mendonça Filho	36
4 IMAGINÁRIO, ESPECTROS E ESPAÇOS POÉTICOS EM <i>O SOM AO REDOR</i>	43
4.1 O imaginário de <i>O som ao redor</i> : o mal-estar da violência.....	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS	64
FILMOGRAFIA	67
ANEXO A – Ficha técnica do filme <i>O som ao redor</i>	69
ANEXO B – Biografia e filmografia completa de Kleber Mendonça Filho.....	70

1 INTRODUÇÃO

O som ao redor (2012) é um filme escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho, crítico de cinema e cineasta pernambucano. O filme, seu primeiro longa-metragem ficcional, traz temas recorrentes da sua filmografia, como a especulação imobiliária, a memória (de pessoas e de lugares, pessoal e coletiva), a violência e a insegurança nos espaços urbanos. A narrativa do filme pode ser dividida a partir de três personagens: Bia (Maeve Jinkings), mãe e dona de casa ao mesmo tempo entediada e estressada com o cotidiano; João (Gustavo Jahn), neto de Francisco (W.J. Solha), é um personagem um tanto melancólico e dominado por uma certa inércia, que o acompanha no relacionamento com Sofia (Irma Brown); e Clodoaldo (Irandhir Santos), líder da milícia de segurança privada que se instala na rua em que se passa a história.

O filme inicia trazendo o tema da memória e do passado brasileiro mostrando imagens de arquivo da Fundação Joaquim Nabuco do Recife ao som da música “Cadavres en Série”, de Serge Gainsbourg e Michel Colombier. Melodia que remete a uma marcha, a música foi composta para o filme *Le Pacha* (1968), de Georges Lautner. *Le Pacha* é, assim como *O som ao redor*, uma narrativa de vingança. Dessa forma, os primeiros minutos do filme são como um anúncio das intenções estéticas e conceituais do diretor, utilizando-se da música e das imagens de mulheres negras e mestiças, camponeses, canaviais e casas-grandes. O passado colonial brasileiro é evocado para mostrar a influência dos processos históricos e de racialização e a resultante violência e racismo no Brasil contemporâneo (PIRES, 2020).

O filme de Kleber Mendonça faz uma referência a duas obras de Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala* e *Sobrados e Mucambos*. Dessa forma, o diretor propõe uma atualização dos temas e estruturas abordadas por Freyre: a casa-grande, a senzala e o engenho. Kleber torna visível o racismo que diversas vezes escutamos que não existe no Brasil, por ser um país miscigenado e *cordial*. Contudo, na obra, essa miscigenação é revelada como uma violação que marcou e continua a marcar cultural, racial e sensorialmente corpos de peles mais escuras. A prática escravocrata racista das plantações de açúcar do século XVII ao XIX ainda influencia a mentalidade, os gestos e atos cotidianos no Brasil do século XXI.

Assim, busca-se aqui compreender de que modo o mal-estar presente ao longo da narrativa do filme evoca a opacidade e o racismo velado presentes na sociedade

brasileira contemporânea. Para isso, a fundamentação teórica da pesquisa se baseia em autores e seus conceitos: o Imaginário Antropológico, de Gilbert Durand; o espectro e a Fantologia, de Jacques Derrida; e o espaço poético, de Gaston Bachelard. É graças ao imaginário coletivo, grande e complexo conjunto de imagens e signos que compartilhamos, que se torna possível reconhecer e sentir a espectralidade que atravessa *O som ao redor*.

Danilo Fantinel, em sua dissertação de mestrado, *O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira* (2015), afirma que o homem cria imagens, símbolos e narrativas para dar sentido a sua existência; esse percurso é psicológico, antropológico, sociológico, linguístico, artístico e comunicacional. Ainda, acrescenta que os elementos simbólicos de uma narrativa fílmica (no caso dele, documental; aqui, ficcional) formam *um* imaginário de determinado período histórico que está ligado ao grande imaginário antropológico. Contudo, é importante salientar que outros filmes que sejam ou que tratem do mesmo período e tema podem propor *um outro* imaginário da sociedade brasileira contemporânea, pois “[...] o imaginário movimentado por um fato histórico, um artista, uma obra, um político, um momento cultural ou estético, seja o que ou quem for, não é, nunca foi e nunca será algo fechado em si” (2015, p. 16).

Apesar de se propor a tratar do passado para compreender o presente, a presente monografia não possui caráter historiográfico. O foco da pesquisa se dá, majoritariamente, na análise fílmica, e na exploração dos conceitos do imaginário, da fantologia e do espaço poético, voltados para a representação da violência simbólica. Dessa maneira, esta pesquisa está dividida em três partes: o segundo capítulo trata do Imaginário, suas estruturas e acervos de imagens simbólicas, o conceito de espectro, baseado na leitura de Derrida, e por fim, trata do espaço poético, desenvolvido por Bachelard; em seguida, o terceiro capítulo aborda o cinema brasileiro moderno e sua tradição política e alegórica, a pós-retomada do cinema pernambucano, a inserção da obra de Kleber Mendonça Filho nesse contexto e os temas, símbolos e imagens simbólicas exploradas na fotografia do cineasta; finalmente, no quarto capítulo é feita a análise fílmica de *O som ao redor*, utilizando todos os conceitos previamente abordados.

A metodologia de pesquisa está dividida em duas partes, a primeira, qualitativa e exploratória, busca conceitos em livros, artigos, teses e dissertações escritas sobre

o imaginário, espectros e espectralidade, o espaço poético e sobre o próprio filme escolhido. A segunda parte é feita com base na análise fílmica, proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, em seu livro *Ensaio sobre a análise fílmica*.

A justificativa do tema dessa pesquisa se dá, em um primeiro momento, pela curiosidade de explorar o medo e o terror trabalhados no cinema brasileiro. Por mais que *O som ao redor* não seja um filme aberto, direta e tradicionalmente ligado ao gênero, o medo e o suspense estão presentes ao longo de sua narrativa. Além disso, a tensão criada a partir das hierarquias socioeconômicas invisíveis, porém onipresentes, na sociedade brasileira atual são o grande norte dessa pesquisa. No final das contas, justifica-se pela vontade de conhecer e entender uma parte das raízes culturais, sociais, econômicas e históricas do país pelo viés de uma das obras cinematográficas brasileiras mais importantes da década passada.

2 O IMAGINÁRIO, SEUS ESPECTROS E ESPAÇOS

O ser humano atribui significados que ultrapassam a funcionalidade de atos e objetos. Assim, dentro das culturas, transformamos o que nos rodeia (árvores, fogo, água etc.) em significado; nada é insignificante. Não é possível dar significado sem entrar no plano simbólico. Contudo, o imaginário não é uma fantasia delirante; ele se desenvolve ao redor de grandes temas e é composto por um exaustivo repertório que compõe todas as camadas culturais propostas pela história, pela mitologia, pela etnologia, pela linguística e pelas literaturas. Desse modo, o Imaginário pode ser entendido como *essência do espírito*, já que o ato de criação (artístico ou de significação), que surge do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, sentimentos) é “a raiz de tudo aquilo que, para o ser humano, existe” (ROCHA PITTA, 2017, p. 19-20).

Gaston Bachelard demonstra, por meio de sua obra, que o símbolo é dinâmico e é estabelecido a partir de uma relação entre símbolo, imagem e imaginário. Então,

[...] a organização do mundo – ou seja, as relações existentes entre os homens, entre os homens e a terra, entre os homens e o universo – não é o resultado de uma série de raciocínios, mas a elaboração de uma função da mente (psíquica) que leva em conta afetos e emoções. Nesta perspectiva, ele coloca algumas ideias básicas: que o símbolo permite estabelecer o acordo entre o “eu” e o mundo; que os quatro elementos (terra, ar, água e fogo) são os “hormônios da imaginação” (apud ROCHA PITTA, 2017, p. 21).

Para o campo da Comunicação, o imaginário passa a ser tratado como uma noção-chave que torna possível compreender e conectar as dimensões política, social, histórica e cultural dos fenômenos. Isso se dá pois é o imaginário que liga as disciplinas entre si. Nesse sentido, o imaginário é utilizado como uma perspectiva, um ponto de vista, que perpassa todas as produções humanas e se faz presente em manifestações criativas (BARROS, 2010).

Uma das primeiras dificuldades encontradas ao se deparar com o estudo do imaginário é a definição de *imagem* e outros conceitos como: *signo*, *alegoria*, *símbolo*, *emblema*, *ícone* etc. Para os Estudos do Imaginário, “[...] a imagem é o modo de a consciência (re)presentar objetos que não se apresentam diretamente à sensibilidade” (BARROS, 2010, p. 128). De acordo com Durand, o *símbolo* seria a recondução do sensível, do figurado ao significado. Para o autor, a imagem simbólica, então, é “[...] a *transfiguração* de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto

[...]” (1995, p. 11-12). Como a imagem simbólica não é tomada como signo pelos Estudos do Imaginário (pois não existe distância indicial, icônica ou simbólica entre significante e significado), o estudo do Imaginário na Comunicação se torna um desafio, dado que a área lida abundantemente com imagens iconográficas, dificultando o acesso ao imaginário ou complexificando-se em imagens simbólicas (BARROS, 2010).

Filmes – ao registrarem fatos, pessoas e momentos – constroem representações e asserções sobre o mundo, fomentam imagens arquetípicas, simbolismos, mitos e metáforas cheias de afetos e de variados sentidos intrinsecamente ligados às raízes do ser humano no mundo. A imagem técnica¹ e a imagem simbólica nutrem o imaginário, e este, ao mesmo tempo, dialoga com a produção cultural, alimentando-a, em um processo constante de retroalimentação. Considerando que experienciamos um fluxo constante e ininterrupto de imagens e o consumo cotidiano de (e por) imagens técnicas, percebe-se a concretude etérea das imagens simbólicas que formam sonhos e devaneios do inconsciente e do imaginário na proposição de sentidos buscada pelo homem para compreender sua experiência no mundo. Dessa forma, para Durand (1995), enquanto imagens técnicas seriam cópias inertes do sensível, presas em si mesmas, as imagens simbólicas são sentidas e vivenciadas pelo ser humano através da experiência no meio social. Assim, entende-se que é possível enxergar trocas entre as imagens técnicas e as imagens simbólicas existentes em obras culturais, como filmes narrativos de ficção, e no próprio cotidiano, sendo o sujeito testemunha desse processo.

Enfim, percebe-se que as imagens são tanto simbólicas quanto técnicas: imagens técnicas buscam representar o mundo e as ações dos indivíduos, registram traços antropológicos e momentos socioculturais de diferentes períodos. Imagens técnicas, sejam elas de arquivo ou não, têm a capacidade de remeter à experiência assimilada sob formas de símbolos constelados em grandes estruturas imaginárias.

¹ Imagens técnicas, segundo Vilém Flusser (1985), são imagens produzidas por meio de aparelhos. Em um primeiro momento, a imagem técnica parece ter seu significado impresso de modo automático em sua superfície, sem precisar de deciframento, já que imagem e mundo estão no nível do real. Isso faz parecer que estão unidos por uma cadeia ininterrupta de causa e efeito, de modo que a imagem parece não ser símbolo e não precisa ser decifrada. A imagem técnica causa a impressão, para quem a vê, de que seu significado é evidente, mesmo que indiretamente. Contudo, essa aparente objetividade é ilusória, já que essas imagens são tão simbólicas quanto todas as imagens. Por serem elas originadas na imaginação, essas imagens estão penetradas de intencionalidade – de quem as produz – e de subjetividade – de quem as observa –.

2.1 O imaginário

O imaginário é entendido por Durand como um complexo sistema de imagens, símbolos, mitos e arquétipos que proporcionam ao homem lidar com suas angústias vitais (o tempo e a morte). Desse modo, o imaginário fornece táticas de enfrentamento do mundo, ao permitir tentativas de equilíbrio psicossocial entre o ser e o mundo. O imaginário, para Durand (1995), seria um tecido conjuntivo, compartilhado por toda a humanidade. Ele seria, então, um conector fundamental pelo qual é formada toda representação humana, pois todo pensamento humano passa pelas articulações simbólicas, ou seja, é representação.

Carl Jung, ao ouvir relatos de sonhos, tidos por seus clientes, idênticos a mitos de culturas alheias às suas, sugere o conceito de *inconsciente coletivo*, que seria a memória da experiência da humanidade. O mito, logo, pode ser considerado a organização de imagens universais (arquetípicas) em constelações, narrações, transformada pela dinâmica das situações sociais. Isso significa que existe uma íntima relação entre indivíduo, espécie e cosmos. O inconsciente coletivo é organizado pelos arquétipos, que são disposições hereditárias de reação. Eles são expressos em imagens simbólicas coletivas, sendo o símbolo sua explicação representada (ROCHA PITTA, 2017, p. 21).

Sandra Pesavento, em seu artigo *Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário* (1995), afirma que o estudo do imaginário, ao longo da história, foi e tem sido desvalorizado. Segundo a autora, isso ocorreu devido ao avanço do pensamento racional e científico no Ocidente: o historicismo, o positivismo, o marxismo. A partir do racionalismo cartesiano, ocorre um movimento de ruptura com formas de conhecimento passadas por vieses ideológicos ou pela tradição. Para o pensamento cartesiano, a imaginação era produto da falsidade e do erro, fadada a ser reconhecida como um estágio inferior do conhecimento:

[...] tudo o que escapasse aos critérios e rigores da lógica formal e que se baseasse em razões relativas era praticamente desprezado. [...] O saber científico, única forma de conhecimento, deveria se despojar da imaginação deformadora. Não é por acaso que, no senso comum, o imaginário aparece como algo inventado, fantasioso e, forçosamente, “não sério”, porque não científico (1995, p. 11).

Essa virada no pensamento histórico emerge com a renovação que surge do próprio marxismo, com historiadores que se voltam para uma história social, que se

tornava cada vez mais cultural. Afastando-se da rigidez e economicismo do marxismo ortodoxo e rejeitando concepções positivistas de uma história factual, política e diplomática, a tendência nascente é a de afirmar a não existência de verdades absolutas. Já na década de 1980, a “nova história cultural” passa a lidar com novos objetos de estudo: mentalidades, valores, crenças, mitos, representações coletivas na arte etc. (PESAVENTO, 1995).

Os estudos do imaginário surgem em um momento em que ocorre um tipo de esvaziamento de pressupostos teóricos, proporcionados por uma transdisciplinaridade que dá a impressão de que tudo é história. Contudo, concomitantemente, abre-se o leque de objetos e campos de análise, instigando novas interpretações da realidade (PESAVENTO, 1995).

Se o imaginário enuncia e evoca algo não explícito e não presente, como um sistema de imagens que dá sentido à realidade, a sociedade concebe sua ordem simbólica. Essa ordem, que não é necessariamente o real, mas uma representação deste, é uma outra forma de existência da realidade histórica. É um sistema de ideias-imagens que participa de sua experiência ao dar significado à realidade.

Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de ideias-imagens que constituem a representação do real. Portanto, o imaginário, enquanto representação, revela um sentido ou envolve uma significação para além do aparente. É, pois, epifania, aparição de um mistério, de algo ausente e que se evoca pela imagem e discurso. A rigor, todas as sociedades, ao longo de sua história, produziram suas próprias representações globais: trata-se da elaboração de um sistema de ideias-imagens de representação coletiva mediante o qual elas atribuem uma identidade, estabelecem suas divisões, legitimam seu poder e concebem modelos para a conduta de seus membros. Seriam, pois, representações coletivas da realidade, e não reflexos da mesma. Há, assim, uma temporalidade da história nas representações (PESAVENTO, 1995, p. 16).

Pesavento relembra o que diz Durand quando afirma que, como o imaginário é um conjunto de imagens e de relações de imagens que formam o capital pensante do ser humano, ele é a essência da capacidade de representação, sendo, então, o campo privilegiado da história. Dessa forma, o imaginário seria essa estranha composição (metade visível que evoca coisa ausente), utilizado para desvendar o verdadeiro caminho da História, seu significado oculto (1995, p. 24).

Durand (1995) compreende que as grandes imagens e as grandes narrativas são estruturantes e orientadoras do processo histórico, identificando o mito como referencial necessário à compreensão histórica. Para Durand, o mito legitima a

história, indo ao seu encontro, como as figuras do Antigo Testamento garantem a autenticidade do Messias para cristãos. Não é possível existir consciência histórica sem as estruturas míticas.

Ainda assim, Durand explica que o símbolo não se refere à História em si, ou puramente ao momento cronológico de algum fato ocorrido no meio social, mas sim àquilo que advém de suas significações. Ou seja, o símbolo e o mito estimulam a produção de sentido da perspectiva histórica (2015, p. 60).

Concomitantemente ao afastamento do pensamento racional e científico do século XIX, outras mudanças ocorreram para se chegar em um novo olhar da História. Pesavento (2003) afirma que o primeiro conceito a reorientar formulações sobre a História foi o da *representação*. É a partir das representações construídas sobre o mundo que fazem o ser humano perceber sua realidade e paute sua existência; além disso, podem gerar condutas e práticas sociais, explicando o real e dando sentido ao mundo. Representar é presentificar um ausente, é apresentar novamente, recolocar uma ausência que torna sensível uma presença. Contudo, é importante mencionar que a representação não é uma cópia do real, nem poderia ser; ela é uma construção feita a partir dele.

Quem detém o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo possui o controle da vida social, demonstrando a supremacia conquistada em uma histórica relação de forças. Dessa forma, como se sabe, esse grupo impõe seu modo de ver o mundo, estabelecendo divisões e classificações, valores e normas, norteando gostos e percepções. A História Cultural, então, se propõe a descobrir a realidade do passado pelas suas representações.

De acordo com Pesavento (2003), se a História passa a ser entendida como uma narrativa de representação do passado, com suas diferentes versões sobre experiências, a História Cultural seria uma representação que resgata representações e constrói uma representação sobre o já representado. É aqui que emerge o imaginário. É a partir da História Cultural que o imaginário se torna um conceito chave para a análise da realidade – referente da construção imaginária do mundo. O imaginário serve como um *conector* que liga ao cotidiano humano, mas que também está carregado de utopias e elaborações mentais que exprimem coisas que não existem concretamente. O real é construído pelo imaginário que remete à vida, e também ao sonho.

Durand estabelece os quatro principais termos utilizados na construção teórica dos Estudos do Imaginário: a) *scheme*: a junção entre os gestos inconscientes e as representações, levando em conta emoções e afeições; b) *arquétipo*: representação dos schemes (imagens universais), constitui o ponto de conexão entre o imaginário e os processos racionais; c) *símbolo*: representação que torna visível um sentido secreto, podem ser percebidos em rituais, mitos, na literatura etc.; d) *mito*: relato fundante da cultura, sistema dinâmico de schemes, arquétipos e símbolos, apresentando-se em forma de história. Estabelece relação entre indivíduos e universo, indivíduos entre si e as diferentes partes do universo. O mito ainda fornece modelos de comportamento, isso significa que por meio dele a identidade é construída individual e coletivamente (ROCHA PITTA, 2017).

É chamado de *trajeto antropológico* a maneira própria que cada cultura estabelece a relação existente entre a sua sensibilidade e o meio que vive. Esse trajeto pode surgir tanto do natural psicológico como do culturalmente construído: entre essas duas dimensões está abarcado o essencial da representação e do símbolo. Dessa forma, Rocha Pitta (2017, p. 26) afirma que: “Cada imagem – seja ela mítica, literária, visual – se forma em torno de uma orientação fundamental que se compõe da sensibilidade, dos sentimentos e emoções próprios de uma cultura, assim como do conjunto da experiência individual e coletiva”.

Mesmo que o símbolo seja caracterizado pela sua ambiguidade e pela infinidade de significados, essas representações são agrupadas em torno de *estruturas*. Assim, cada imagem é formada a partir de uma orientação fundamental composta pela sensibilidade, pelos sentimentos e pelas emoções de determinada cultura, incluindo o conjunto das experiências individuais e coletivas. Para Durand, existem duas intenções diversas que estão na base da organização das imagens: a primeira divide o universo em opostos – alto e baixo, direita e esquerda, bem e mal etc. –, é o regime diurno; a outra, chamado de regime noturno, une o que é diferente, juntando, equilibrando, harmonizando (apud ROCHA PITTA, 2017).

A estes dois regimes simbólicos, Durand conecta três estruturas do imaginário: a estrutura heroica, a estrutura mística e a estrutura sintética. Dentro de cada núcleo desta tripla estrutura, estão articuladas grandes constelações simbólicas. Essa estruturação é fluida, já que imagens são polissêmicas, raramente existindo de modo puro ou único. Considerando que uma das características do imaginário é a sua

universalidade, essas imagens transitam entre povos, culturas e processos comunicacionais, incluindo as próprias estruturas do imaginário² (DURAND, 2012, p. 383).

O símbolo não é compreendido somente pelo conceitual, mas sim pela formação das metáforas na produção das imagens; são as metáforas que criam os significantes para os signos simbólicos e produzem sentido – o símbolo, então, pode ser entendido como metáfora da realidade social. Durand (1995) apresenta o conceito de *Weltbild*, que seria um grande sistema de imagens alimentado pelos processos históricos da humanidade, pelos paradoxos das identidades culturais e pela memória. Consequentemente, o *Weltbild* atesta a reprodução do consciente por signos alegóricos, demonstrando que a união de contrários (usados para a expressão do entendimento das coisas no mundo) é a função simbólica no ser humano. Nesse sentido, o cinema, com seu grande potencial imaginativo, é alimentado pelo grande sistema de imagens arquetípicas, por meio de um olhar estético e político do dia-a-dia da sociedade urbana moderna.

Então, os Estudos do Imaginário facilitam o entendimento da experiência no mundo histórico ao analisar as imagens que habitam narrativas míticas, as lendas ancestrais e ficções literárias arcaicas ou contemporâneas que, além de ricas em valor antropológico, articulam e mimetizam a conduta humana. Enfim, nesta pesquisa, em que o corpus é formado por uma obra audiovisual de ficção, utilizar-se-á as ferramentas propostas por Durand para expor imagens, simbolismos, metáforas e signos que compõem o imaginário do passado violento brasileiro, presente em *O som ao redor*.

2.2 Fantologia e espectros

Tanto na literatura, quanto no cinema, o tropo do espectro pode aparecer, resumidamente, de três modos distintos: como uma figura folclórica, pertencente ao

² O Regime Diurno é composto pela estrutura heroica – entendida como uma reação aos símbolos da angústia diante da temporalidade: símbolos de ascensão, símbolos espetaculares, símbolos da divisão. O Regime Noturno está em oposição ao Diurno, é composto pela estrutura mística (na qual ocorre o apaziguamento do sujeito com a morte e o tempo): símbolos de inversão e símbolos da intimidade; a estrutura mística (onde o tempo remete um movimento cíclico, de destino) é como se fosse um acordo entre as duas estruturas anteriores, intenta a harmonização com os símbolos cíclicos. Apesar de sua esquematização, há trânsito e antagonismo entre os Regimes e seus símbolos. (ROCHA PITTA, 2017, p. 29 – 37).

saber coletivo; como uma experiência de estranhamento, o eu-fora-do-eu, o *doppelgänger*; já o último, pode ser como um fardo psicológico inserido na subjetividade e na psique do sujeito, ou pode conter certo peso histórico-psíquico, na memória e na história, ao mesmo tempo de caráter pessoal, cultural ou de algum evento passado. Essa última aparição pode denotar que o próprio *lugar* é mal-assombrado, e pode insinuar que o fantasma não pode sair ou se libertar desse local. Nesse sentido, percebe-se a esperança de que o fantasma seja algo do passado, que está alheio à memória e à consciência, fora do sujeito (WOLFREYS, 2010).

Segundo o pensamento de Jacques Derrida (1973), não é possível que o passado se faça presente no presente, já que o que é considerado *passado* ultrapassa o tempo presente, deixando rastros, traços legíveis, e a sua persistência perturba a estrutura e a história. Dessa forma, a expressão “fantasmas do passado” pode ser compreendida como uma sinalização de que o passado já está constituído como *texto*, perturbando o tempo da linha e a linha do tempo. Para o filósofo, *o ser escrito*³ é assombrado, pois está sujeito aos traços da historicidade. Desse modo, o ser nunca está no mesmo tempo com si próprio, sua presença e seu presente são sempre perturbados pelo fantasma do ser e dos fantasmas de todos os outros; ou seja, o próprio ser é *assombrado*.

Quando se trata de narrativas fantasmáticas, abre-se para a possibilidade do impossível e a experiência do *outro*. Nesse sentido, Derrida afirma (1994, p. 11):

Se me apresto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações de fantasmas, ou seja, de certos *outros* que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem para nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. Da justiça onde ela ainda não está, ainda não está *presente*; [...].

Para o filósofo, nenhuma política, mesmo que revolucionária, pode ser *justa* sem abarcar em seu princípio esses outros (fantasmas) que não estão mais vivos ou os que ainda não estão vivos, os mortos ou os ainda não nascidos. Dessa forma, é preciso que se tenha responsabilidade e respeito pela justiça aos que *não estão presentes*, às vítimas de guerras, das violências políticas, dos extermínios nacionalistas, racistas, colonialistas, entre outros tipos de violências. Derrida ainda adiciona que, o que torna o presente secretamente *desajustado* é a sua própria *não-contemporaneidade*. Deve-se aprender a viver com estes fantasmas, respeitá-los,

³ “*L’être écrit*”.

para se viver mais justamente; *estar-com* os espectros é, também, mas não somente, uma política da memória, da herança e das gerações (DERRIDA, 1994).

Torna-se necessário, então, definir o que é espectro. Em *Espectros de Marx*, Derrida diferencia espectro de espírito: o espectro é a forma fenomenal e carnal do espírito. Porém, é difícil de nomeá-la, ao mesmo tempo que é alma e corpo, não é nenhuma; sabe-se que espírito e espectro não são a mesma coisa, sabe-se no que se diferem, mas não se sabe o que têm em comum. Ele explica (1994, 21):

É alguma coisa, justamente, e não se sabe se precisamente isto é, se isso existe, se isso responde por um nome e corresponde a uma essência. Não se sabe: não por ignorância, mas porque esse não-objeto, esse presente não presente, esse estar-aí de um ausente ou de um desaparecido não pertence mais ao saber. Pelo menos não mais ao que se acredita saber sob o nome de saber. Não se sabe se está vivo ou morto.

A distinção entre espectro e espírito está, também, na intangibilidade tangível de um corpo sem carne, de *alguém* como *algum outro*. Difere-se, assim, espectro de ícone, ídolo, imagem, *simulacro*, que se aproximam de uma feição. Além disso, o espectro (algum outro) *nos olha*, e seu olhar é sentido por nós, mas não o vemos⁴. Esse olhar é desproporcional, dissimétrico e anacrônico (de outras gerações). Não vemos quem nos vê e, desse modo, não podemos identificá-lo; estamos submetidos a seus segredos e a sua voz. Enfim, o espectro é a *frequência* de determinada visibilidade (do invisível). Além disso, ele também é o que se acredita ver e é projetado, é o que se imagina, uma estrutura de aparecimento-desaparecimento. O espectro faz parte do *acontecimento*, ele nos visita. Mesmo assim, nestas visitas, o espectro não está presente, apesar de representado. É por esta não-presença que se percebe seu tempo e sua história (DERRIDA, 1994).

Os espectros, mesmo que positivamente conjurados, sempre trazem angústia. Trazem angústia pois invocam a morte para inventar o vivo e o fazer viver de novo, trazendo à presença o que não está aí. A angústia diante do espectro mostra que a morte tem alguma densidade espectral, já que ela pesa sobre o cérebro dos vivos; e quanto mais existe vida, mais cresce o espectro do outro, mais há o dever de responsabilização por ele, responder por ele (DERRIDA, 1994).

Para Derrida, não é possível evitar a herança, ou seja, não se pode não receber *do* passado. Porém, a heterogeneidade do que é passado (e recebido) significa que o legado não pode ser compreendido como uma ordem direta; é preciso filtrar, criticar,

⁴ Efeito de viseira (DERRIDA, 1994, p. 22-23).

separar diferentes possibilidades que pertencem ao mesmo liminar. Se o entendimento de uma herança fosse dado natural e transparentemente, se não precisasse de interpretações, não existiria o que receber dela. O efeito dela seria de causa, seja ela natural ou genética (DERRIDA, 1994).

Resumidamente, como aponta Esther Peeren (2010), quando Derrida fala em espectro, ele não quer dizer “um morto que volta a viver”, mas sim o fantasma como o significante de alteridade, e como essa alteridade perturba noções definidas de presença, identidade e história. Em vez de exorcizar esses espectros, deve-se aceitá-los, deixando-os transformar as categorias rígidas (presença e ausência, vida e morte, passado, presente e futuro) que ditam o cotidiano. Essa transformação é chamada de *fantologia* (fantasma + ontologia) por Derrida. Mesmo que o espectro não seja entendido de forma negativa, é ele que perturba o espaço cotidiano e coloca o tempo fora do eixo. A vivência com os espectros não surge naturalmente, é necessário aprender a viver com eles.

O imaginário dos espectros do passado recifense foi tema do livro *Assombrações do Recife velho*, de Gilberto Freyre (2008). Na obra, Freyre oferece uma análise desses fantasmas, buscando também compreender a gênese desse povo, suas características e sua relação com esses seres sobrenaturais. A ideia surge a partir de uma notícia lida por Freyre, em que um homem solicitava ajuda para “exorcizar” os fantasmas em uma casa do bairro de São José, no Recife. Freyre constrói o livro baseando-se em três fontes diferentes: notificações de queixas de casas mal-assombradas, nos arquivos policiais; crônicas da cidade durante o período do Império; e, principalmente, contadores de histórias.

Freyre busca revelar a memória dos mortos que o país tenta esquecer, enterrar e exorcizar. Na sua tentativa de compreender o passado da escravidão, tempo de exploração e massacre, ele trabalha com o grande trauma do povo brasileiro e com o próprio mito de formação de nosso povo. Através das histórias contadas na obra, o autor-contador traça as convivências simbólicas entre negros, brancos, sinhás, escravos, sobrados, mucambos, vivos e mortos; medos, traumas e fantasmas que apontam para a identidade do povo brasileiro. Além disso, assim como Derrida, Freyre defende que o convívio entre pessoas vivas e os mortos – assombrações ou espíritos de pessoas mortas conhecidas ou estranhas – pode ser estudado sociologicamente, a partir de uma sociologia do sobrenatural.

Freyre fala de um encantamento que perdura no Recife mesmo após a introdução da eletricidade:

O Recife de hoje, donde a luz elétrica e o progresso mecânico não conseguiram expulsar de todo essas sombras e essas visagens, essas artes negras e essas bruxarias, ainda tem alguma coisa do antigo. Seus grandes sobrados vêm resistindo aos arranha-céus como senhores arruinados da terra a intrusos ricos. Demolidos, às vezes, parecem continuar de pé como se tivessem almas fazendo as vezes dos corpos. Almas não só de pessoas mas de casas inteiras parecem vagar pelo Recife. Almas de sobrados. Almas de igrejas. Almas de conventos velhos que não se deixam facilmente amesquinhar em repartições públicas. As almas dos três arcos⁵ estupidamente postos abaixo (FREYRE, 2008, p. 157).

Uma das histórias contadas em *Assombrações* chama-se “Outro Sobrado de São José”, narrativa que trata de um sobrado mal-assombrado por vultos e espíritos. Contada pelo velho dono da casa, Manuel Silvano de Sousa, narra que os fantasmas começaram a aparecer primeiro às mulheres, que foram motivo de galhofa. Então, os espíritos passam a aparecer também aos homens, até que um deles, de tão afetado pela aparição, chega a desmaiar. Os espíritos não se contentavam em aparecer somente à noite, mas visitavam os moradores do sobrado durante à manhã e à tarde. A gota d’água, para o patriarca, foi quando, em uma noite de abril, sua irmã o acordou contando que “lhe estavam puxando o pé e que era um preto”. Sem conseguir dormir, o homem acaba por cochilar em uma cadeira na sala de visitas e é acordado por um grande baque que acorda também toda a família. Ninguém mais quis permanecer no sobrado e saíram da casa às cinco da manhã, com o dia clareando. Após sua retirada, Silvano descobriu que naquele sobrado havia falecido um “preto da Costa que tinha dinheiro”, e que o dinheiro permanecia ali. Não querendo mexer em dinheiro de alma, deixou o lugar.

Já na obra de Celia Maria Marinho de Azevedo (1987), *Onda negra, medo branco*, é contada a história de Tia Josefa dos Prazeres, uma “negra muito feia que inspirava medo às criancinhas cada vez que as fitava com aqueles seus olhos felinos, injetados de sangue”. Tia Josefa, recém chegada à cidade de São Paulo junto ao seu marido, pedreiro e coveiro, Manoel Congo, demorou para conseguir a confiança dos habitantes da cidade. Como fazia deliciosos pasteizinhos de carne, conseguiu angariar fregueses com o passar do tempo. Sua casa, localizada ao lado do cemitério, passou a ser procurada por mulheres grávidas, já que tia Josefa era boa parteira.

⁵ Arco do Bom Jesus, Arco da Conceição e Arco de Santo Antônio, datados do século XVII.

Certo dia, uma menina loura, Nini, adoeceu e, após tomar os remédios de tia Josefa, sem melhora nenhuma e piorando cada vez mais, morreu. Manoel Congo a enterrou. Tia Josefa, para consolar a pobre mãe, levava seus pasteizinhos. Contudo, oito dias após o enterro da menina, a mãe pediu para ver a filha mais uma vez. Para o espanto e desespero da mãe, o pequeno caixão estava vazio. A polícia cerca a casa de tia Josefa e Manoel Congo, encontrando lá “cachos loiros, restos de roupas de criança e, embaixo da mesa da cozinha, pequeninos ossos”. A ira do povo quase levou o casal a ser esquartejado, e a mãe, quase louca, estava aterrorizada por ter comido sua própria filha em pasteis.

Assim como algumas das histórias trazidas por Freyre em *Assombrações*, este conto macabro surgiu em meio às notícias do jornal *Correio Paulistano*⁶, em 26 de julho de 1888, com autoria de Arthur Cortines, apenas dois meses após a assinatura da Lei Áurea, que aboliu a escravidão no Brasil. Essa história demonstra que, apesar dos momentos de alegria trazidos pelo fim da escravidão, as relações humanas do dia-a-dia não mudaram. Além disso, mostra como os ex-escravos e seus descendentes eram avaliados socialmente. Ilumina também o início de uma estratégia de higienização do espaço urbano, ao mesmo tempo que combate o curandeirismo, práticas culturais afro-brasileiras que tem como objetivo deslocar os negros das áreas centrais das cidades (AZEVEDO, 1987).

Para Azevedo, o que mais chama atenção nessa história – e em tantas outras – é o próprio medo. Segundo a autora, recuperar o medo como dimensão da história não é uma tarefa fácil, já que “as ações deslanchadas pelo medo geram outras ações tão inesperadas quanto as primeiras e assim, a despeito das tentativas de planejar, de racionalizar os atos do presente em função do futuro, nunca se consegue alcançar exatamente o que se pretendia” (1987, p. 19-20). Em segundo lugar, o medo é uma *dimensão oculta*, que é raramente reconhecida por quem vivenciou o momento histórico pesquisado. Ao tentar racionalizar os atos, usa-se argumentos lógicos e sofisticados, em vez de reconhecer que se tem medo. Dessa forma, o medo até aparece de relance em alguns documentos históricos, mas raramente reconhecido por quem fala. Em terceiro lugar, Azevedo afirma que, como dimensão oculta das relações sociais, o medo raramente é incluído nas análises de quem escreve a história,

⁶ Jornal que expressava a opinião conservadora de uma facção liderada por Antonio Prado, influente político do Império e incentivador da imigração europeia (AZEVEDO, 1987, p. 18).

“prevalecendo as explicações estruturais, muito bem elaboradas e tão lógicas que acabam por provar que a história realmente só poderia ter ocorrido de uma dada maneira” (1987, p. 20).

A partir de escritos em jornais e revistas do século XIX e início do século XX, percebe-se que a escravidão já era vista como a raiz dos males do país, responsável pela indolência e má educação do povo brasileiro. Passa-se a conclusão de que a marginalização do negro e a ascensão social do imigrante europeu (visto como disciplinado, responsável, regular etc.) eram ambas frutos do incômodo período do trabalho escravo.

Contudo, Azevedo (1987) defende que a caçada aos negros e mestiços começa já no início do século XIX com propostas e medidas disciplinares que os enquadre socialmente em uma posição de trabalhadores livres a serviço do capital. A inferioridade racial do negro era entendida, até então, mais no sentido cultural do que biológico. Porém, a capacidade para o trabalho livre não era questionada – desde que ele fosse disciplinado, via coação policial, administração estatal de sua vida privada e a internalização do “amor ao trabalho”.

À medida que a possibilidade de uma imigração europeia surge, fomentada por uma corrente de políticos imigrantistas – e muitas vezes também abolicionistas –, o negro passa a ser desqualificado como força de trabalho, bem como futuro cidadão brasileiro. É a partir desse momento que os argumentos se tornam racistas em termos biológicos mais do que culturais, classificando-os como uma raça inferior fadada à ociosidade, à desagregação social e ao crime, além de incapazes para o trabalho livre. Argumentos eugenistas de racismo científico, encontrados em teorias de aptidões naturais. É dessa forma que:

[...] o imaginário do medo, aquele que tinha por centro a figura do negro instável e perigoso que exigia um permanente controle da parte do branco, vai gradualmente cedendo lugar a um outro imaginário de paz e progresso e cuja personagem central e redentora dos males do país era o imigrante (AZEVEDO, 1987, p. 253).

O imaginário passou a ser trabalhado a partir de projetos emancipacionistas e do discurso imigrantista, que eram baseados: na exaltação do imigrante branco e na sua importância para instaurar o progresso no país, junto à formação de uma nacionalidade e uma cidadania; na afirmação colocada de modo inquestionável da incapacidade do negro para o trabalho livre, não só por causa de sua formação moral, mas também por ser de uma “raça inferior”; na afirmação da passividade dos

nacionais, com exceção da elite, que por serem descendentes da “raça africana”, seriam inferiores⁷ – o branqueamento da população aconteceria física e moralmente; na necessidade de se construir um tempo de transição em que o escravo seria gradualmente substituído pelo trabalhador livre, é neste ponto que se encontra a defesa da propriedade privada, principalmente da grande propriedade agrícola, da ordem e da segurança pública, da retomada do desenvolvimento, do tempo de progresso (AZEVEDO, 1987).

Ou seja, a destituição da ideia da vagabundagem do negro e a sua inaptidão para o trabalho livre da argumentação racista do imigrantismo tornou-se a resposta convencional para se explicar a “recusa” do negro em trabalhar. Dessa forma, a marginalização do negro seria uma consequência de sua inata incapacidade para o trabalho, não mais explicado pela sua raça, mas por ter sido escravizado. As imagens do negro incapaz/imigrante capaz devem ser compreendidas partindo de um contexto cultivado pelo mito da democracia racial, concebido a partir de imagens paradisíacas de um país escravista sem preconceitos raciais.

2.3 Espaços poéticos

Para Bachelard (2000), a casa é o nosso canto no mundo, nosso primeiro universo, um verdadeiro cosmos. O espaço poético da casa é vivido tanto em sua realidade, quanto em sua virtualidade, pelos pensamentos e pelos sonhos. Dessa forma, “todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes” (2000, p. 25). A casa não é vivida apenas no tempo presente, o passado vem viver, através do sonho, em uma casa nova. A casa, assim como outros elementos, permite evocar o devaneio⁸ que ilumina a lembrança. Memória e imaginação estão intrinsicamente conectadas e se aprofundam. As diversas moradas pelas quais o sujeito passa ao longo da vida se misturam pelos sonhos, resguardando o passado.

⁷ Vários defeitos inevitáveis lhes eram atribuídos devido as suas origens raciais: “falta de energia, de iniciativa, de responsabilidade e disciplina, em suma, incapacidade para o trabalho livre e para a vida regrada numa sociedade civilizada; baixo nível mental e irracionalidade; tendência para a vagabundagem, a bebida, o crime. Em resumo, a negação de tudo que era atribuído ao branco enquanto caracteres inatos” (AZEVEDO, 1987, p. 254).

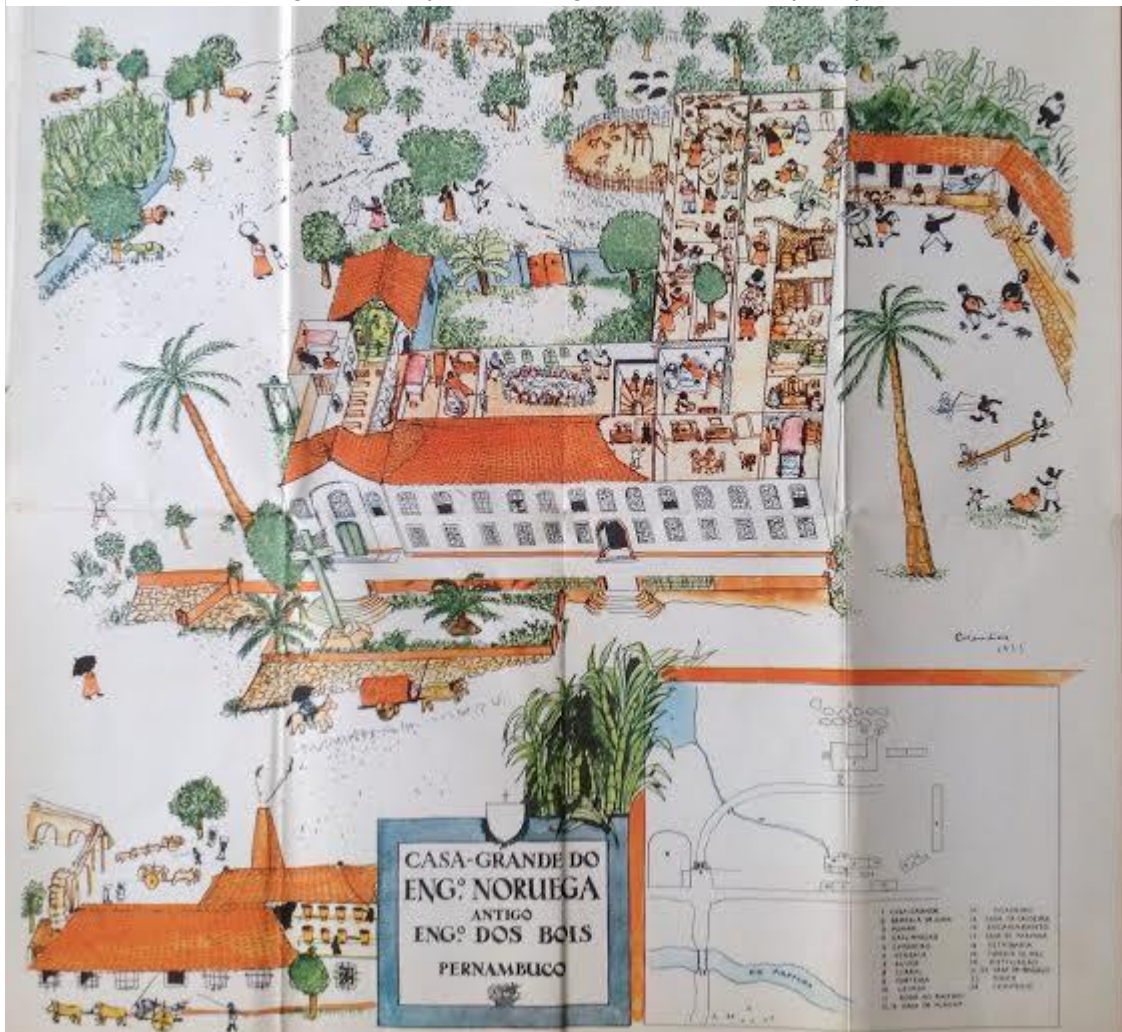
⁸ Fuga para fora do real.

Contudo, a poética não se limita somente à casa; objetos, desde que tenham uma história familiar e uma presença na história do indivíduo, são também poéticos. Assim, objetos como fotografias, álbuns, livros, fitas de vídeo, CDs e DVDs podem ser considerados espaços poéticos biográficos, já que são símbolos de memórias pessoais. Esses objetos e espaços podem ser passados de pessoa para pessoa, por muitos anos. É dessa forma que esses espaços poéticos, muitas vezes memoriais, carregam narrativas simbólicas de seus donos. Isso faz com que tenham, ao mesmo tempo, características de permanência e fluxo. O espaço poético está sempre sujeito a novas leituras simbólicas; ele é anacrônico (BACHELARD, 2000).

Por ser o primeiro mundo do ser humano, a casa, mais precisamente a *casa onírica*, é um dos lugares dos universos simbólicos do imaginário mais reconhecíveis ao indivíduo. Para Bachelard (2000), o acervo imaginário da casa onírica pode ser esquematizado dessa maneira: a casa é o espaço da proteção e do amparo; o telha seria a iluminação da razão do ser; o banheiro é o local do íntimo, do úmido; a sala é o lugar de representação e interação; a cozinha é entendida como o espaço da prática e de atividade; a escada seria os problemas a serem vencidos e superados; o porão é o ambiente do inconsciente e do medo; o sótão, oposto ao porão, é o lugar da descoberta, do consciente; a área de serviço é ambiente de trabalho, do cotidiano; e, por fim, o quintal como espaço do entretenimento e do lazer.

Quem habita quais espaços? A quem é permitido transitar por todos esses espaços, e em que momentos? Ao pensar nos habitantes desses espaços poéticos e analisar as imagens sociais do imaginário, entranha-se na realidade, já que o imaginário é uma imagem formada no coletivo e que representa universalidades. O mapa da casa-grande e da senzala mostra como esses espaços poéticos eram habitados (Figura 1).

Figura 1 - Mapa de Casa-grande & senzala (2006)



Dessa forma, ao revisitar e atualizar o espaço onírico da *casa-grande*, em *O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho trabalha com imagens arquetípicas que são universais para elaborar a narrativa fílmica e representar sentimentos humanos e narrativas míticas. A *casa onírica* e seus espaços poéticos guardam a dualidade de sentimentos e digressões do consciente, como vontades e medos. De acordo com Gilberto Freyre (2006, p. 36):

A casa-grande, completada pela senzala, *representa* todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao *pater familias*, culto aos mortos etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o “tigre”, a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa-casa de misericórdia amparando os velhos e as viúvas, recolhendo órfãos. Desse patriarcalismo, absorvente dos tempos coloniais, a casa-grande do engenho Noruega, em Pernambuco, cheia de salas, quartos, corredores, duas cozinhas de convento, despensa, capela, puxadas, parece-me expressão sincera e completa.

Conclui-se que o imaginário é composto pela imaginação, símbolos e imagens projetadas nas relações sociais, e que estas ocorrem no tempo e no espaço da vida cotidiana. Esse conjunto de elementos pode, então, ser projetado no imaginário fílmico pelo diretor/roteirista, transportando-o e o tornando identificável para o espectador.

3 CINEMA BRASILEIRO MODERNO E O CINEMA DE KLEBER MENDONÇA FILHO

Paulo Emílio Sales Gomes (1982), em seu ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, relata que o curto atraso para a difusão do cinema no Brasil deu-se devido ao atraso na propagação da eletricidade. Porém, assim que as redes elétricas foram se espalhando pelo país, começando no Rio de Janeiro, pequenos exibidores de filmes começaram a surgir. Após um tempo, estes exibidores tornaram-se também produtores de filmes, deixando de exhibir apenas os filmes estrangeiros. Nos anos 1900, surge então a Bela Época do cinema nacional, momento marcado por filmes que tratavam de assuntos do interesse público (política, crimes, etc.). Mesmo que os cinemas estadunidense e europeu ganhassem cada vez mais espaço entre o público brasileiro, após a crise de 1929, a difusão do rádio e o cinema falado trouxeram um alívio para a produção cinematográfica nacional. É na década de 20 que surgem cineastas como Humberto Mauro, com seu cinema de poucos recursos feito em Cataguazes e eleito por Glauber Rocha como um dos antecedentes do Cinema Novo.

O cinema brasileiro clássico encontrou diversos obstáculos durante as décadas de 1930, 1940 e 1950. O aparato de produção e distribuição exigido para que os filmes brasileiros conseguissem atingir os parâmetros estéticos dos filmes hollywoodianos e competir com equidade no mercado de exibição estavam fora do alcance dos realizadores audiovisuais. Nasce, então, uma tensão entre os ideais de luxo e impecabilidade técnica emblemático de uma ideologia industrialista (“cinema de padrão internacional” inferior ao que era almejado) e um cinema popular possível e “enraizado” (a chanchada). O cinema popular se torna mais bem sucedido, apostando na parceria entre produção e exibição, no carnaval e na música e na sua consciência de subalternidade no mercado em relação aos filmes estrangeiros. Já na metade da década de 50, Nelson Pereira dos Santos com o filme *Rio, 40 graus* (1955) e depois com *Rio, Zona Norte* (1957), já é possível perceber o movimento de um cinema autoral, moderno, o gérmen do que logo se tornaria o Cinema Novo.

3.1 Cinema brasileiro moderno

Pode-se dizer que o cinema de Kleber Mendonça Filho pertence à tradição do cinema autoral. Esta tradição tem início no cinema brasileiro a partir de *Limite* (1931),

e se consolida com o movimento do Cinema Novo, nas décadas de 60 e 70 e tem como alguns de seus expoentes os cineastas Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Leon Hirzman, Nelson Pereira dos Santos, o crítico Gustavo Dahl, entre outros. É por meio desse cinema marcado até hoje pela célebre frase – “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”⁹ – que se constroem os alicerces teóricos que tornam possível um cinema anti-industrial, em certa medida, e independente. Assim como na França com a *Nouvelle vague* e a produção crítica da *Cahiers du Cinéma* e nos EUA com o surgimento de diretores-autores de filmes que produzem fora do sistema de estúdios hollywoodianos, no Brasil, o Cinema Novo legitima o diretor do filme como um autor, responsável por uma assinatura estética, e seu filme como uma extensão de sua personalidade e visão de mundo.

Para Ismail Xavier (1985), é a partir do Cinema Novo que a figura do diretor é a responsável por definir as diretrizes de um trabalho, marcando estilisticamente a imagem e o som, que transparecem no produto final, mesmo que o audiovisual seja majoritariamente colaborativo. Xavier aborda um tema que ainda é muito presente na produção cinematográfica brasileira:

Inserido numa esfera dominada pelo produto industrial, o cineasta brasileiro opta por um determinado tipo de cinema em meio a tensões e cálculos relacionados com uma política de produção, dentro de um contexto cultural e ideológico específico. Em sua intervenção, vê sua necessidade de expressão, suas preocupações temáticas, seu envolvimento com a linguagem e sua relação com o espectador mediados por uma questão que permeia a produção e a crítica de cinema no Brasil: a questão nacional (1985, p. 12).

Devido às dificuldades que permeiam o mercado audiovisual brasileiro desde muito cedo (organização do mercado exibidor conforme interesses estrangeiros e a presença preponderante de filmes estadunidenses e de outros países com indústrias cinematográficas fortes), a partir dos anos 50 a dimensão nacionalista passou a ter maior repercussão. Dessa forma, segundo Xavier (1985), o motivo condutor das discussões do cinema brasileiro passa a ser o desenvolvimento e a libertação nacional. Isso significa que a identidade cultural, a viabilização de um cinema nacional-popular e a necessidade de comunicação com o público são assuntos que persistem. O cineasta brasileiro não quer apenas se expressar, mas carrega também a tarefa da construção e estabilização de um cinema nacional.

⁹ Frase de Jean-Luc Godard, apropriada por Glauber Rocha.

O Cinema Novo surge em um momento de grande tensão política e cultural no país. A partir da instauração do golpe civil militar em abril de 1964, o Cinema Novo passa a expressar sua direta relação com o momento político com filmes em que a voz do militante intelectual se sobrepunha a do cineasta. Nesse momento, ocorre uma recusa ao cinema industrial, este que era campo do colonizador, de controle estético e ideológico. O Cinema Novo se torna a versão brasileira da política de autor, que visava destruir o mito da técnica e da burocracia da produção. É o movimento que coloca frente às câmeras a realidade brasileira e o engajamento ideológico através de uma linguagem capaz de manifestar um ponto de vista desalienador e crítico da experiência social. É a partir destes esforços que nasce a “estética da fome”, “onde a escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas” (XAVIER, 1985, p. 14).

Nesse sentido, pode ser considerado o período mais denso intelectual e esteticamente do cinema nacional. Ou seja, a “política dos autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem marcam o cinema moderno, que se contrapõe ao cinema clássico e industrial. Mesmo assim, como em outros movimentos cinematográficos, não existe uma coesão perfeita entre os filmes produzidos no período. Alguns cineastas, como Rogério Sganzerla e o seu *Bandido da Luz Vermelha* (1968), constroem uma “estética do lixo” no Cinema Marginal. Enquanto isso, o Cinema Novo esforça-se para sair de um isolamento e trabalhar um estilo mais tradicional, afastando-se da tônica da ruptura, da colagem e da fragmentação, marcantes até então, para tentar uma maior aproximação com o público.

De acordo com Ismail Xavier (2001), a realização de filmes de impacto que abordam a formação histórica e os problemas contemporâneos brasileiros por meio de um estilo original e da pesquisa de linguagem, atingem seu limite hegemônico no início dos anos 80. Para o autor, isso se dá a partir do lançamento de dois filmes: *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, ambos de 1984. Com a reabertura política de 1985, o cinema moderno não morre, mas perde seu dinamismo, originalidade de estilo e densidade. É a partir da década de 80 que tem início o processo de dissolução do cinema moderno. Surgem novos desenhos institucionais para se pensar o cinema e o país, mas que não conseguem quebrar a estagnação do mecanismo de produção existente,

e que dissolvem as referências culturais que estavam presentes desde a década de 60.

É relevante mencionar que os cineastas vindos do Cinema Novo e do Cinema Marginal continuaram a realizar seus filmes, porém, seguindo um estilo de cinema feito a partir de uma fórmula estratificada e com uma maior presença e voz no esquema de produção da Embrafilme¹⁰. Em meados da segunda metade dos anos 80, o cinema brasileiro passa a recusar os modelos da constelação moderna, até então predominantes. Xavier adiciona que mesmo sem desconsiderar a experiência do cinema moderno na adaptação do “modo de produção à brasileira”, “o novo cinema dos anos 1980 afastou-se de seus temas e estilos, enterrou a estética da fome, afirmou a técnica e a ‘mentalidade profissional’” (2001, p. 38).

Assim, o final dos anos 80 e início dos anos 90 marcam um período de crise no cinema brasileiro, resultado do fim da Embrafilme e o modo de produção estatal centralizado. Surge, então, uma forma de fazer cinema baseada na isenção fiscal de empresas públicas e privadas, bem como editais públicos. Em um contexto de mudanças tecnológicas (TV a cabo, fitas VHS etc.), o público e o número de lançamentos passam a diminuir progressivamente. O colapso da Boca do Lixo¹¹ e o número cada vez menor de longas-metragens sendo produzidos, distribuídos e exibidos atinge o pico da crise nos primeiros anos da década de 90: 19 filmes lançados em 1991; 6 lançados em 1992; e apenas 3 em 1993. A bilheteria de filmes nacionais atinge índices abaixo de 1% do mercado total em relação aos filmes estrangeiros (RAMOS, 2018). Esses números são um reflexo da mudança no modelo de produção e distribuição decorrente do fim da Embrafilme.

A Lei Rouanet, sancionada em 1992 e a Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, por Itamar Franco, são leis que surgem para viabilizar a produção audiovisual no país. Apesar de seus defeitos e imperfeições, é a Lei do Audiovisual que sustenta grande parte da produção cinematográfica do período da Retomada. Graças aos incentivos captados pelas isenções fiscais estruturados na Lei, mais de cem longas-metragens foram produzidos entre 1994 e 2000. Esteticamente, os primeiros anos da

¹⁰ Empresa Brasileira de Filmes S.A., empresa de economia mista estatal produtora e distribuidora de filmes brasileiros, fundada em 1969 e encerrada em 1990, pelo Programa Nacional de Desestatização, do governo Fernando Collor de Mello.

¹¹ Região do centro da cidade de São Paulo, que abrigou um polo cinematográfico desde as décadas de 1920 e 1930. No fim da década de 60 e início dos anos 80, foi reduto do cinema independente brasileiro.

Retomada são marcados por dois tipos de filmes: a comédia leve e a crônica de costumes; e o “docudrama”, ficção que dramatiza eventos históricos. Aqui, os números de bilheteria se tornam, pouco a pouco, mais expressivos. O interesse geral da mídia e dos críticos pela produção nacional também tem um aumento significativo. De acordo com Fernão Pessoa Ramos (2018), é com *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, que a Retomada se consolida, atingindo mais de 1 milhão de espectadores. Ademais, durante esse período é possível perceber um aumento na presença de mulheres dirigindo filmes, em uma proporção inédita no cinema brasileiro.

Já nos anos 2000, o cinema nacional é marcado por uma grande diversidade de características e recorrências. A partir do triênio 2005 – 2007, o volume da produção de longas-metragens aumenta consideravelmente, efeito do dinheiro público investido no mercado audiovisual, por meio de editais e as leis de incentivo fiscal, e pela expansão do digital. É também nesse período que ocorre um crescimento do número de cursos de cinema e audiovisual, bem como a expansão de festivais de cinema em todas as regiões do país e de pesquisa acadêmica sobre filmes. Mesmo que a bilheteria ainda não tenha sido recuperada, como foi na Retomada, a produção cinematográfica foi mantida em boas condições financeiras, estruturais, tecnológicas e de circulação, inclusive com filmes de baixo orçamento (até 1,5 milhão de reais) e iniciativas de novos realizadores e produtoras fora do eixo Rio-São Paulo. Segundo Cléber Eduardo, “os novos ventos do cinema brasileiro foram soprados de Recife, Caruaru, Salvador, Vitória, João Pessoa, Belo Horizonte, Contagem, Ceilândia, Fortaleza e também do Rio e São Paulo” (2018, p. 568).

O cinema autoral brasileiro no período 2005 – 2016, analisado por Eduardo (2018), é marcado pelo surgimento de diretores estreantes com filmes bem recebidos pela crítica, mas nem sempre com grande circulação, de baixo orçamento e que geram um interesse estético, histórico e afastamento de um comodismo com as convenções. Ademais, enquanto a produção de pesquisas acadêmicas continua crescendo, a crítica cinematográfica de jornais e revistas perde espaço e profissionais. A nova crítica passa a ser feita para *blogs* e revistas eletrônicas. Dessa crítica já “digitalizada”, surgem realizadores, dentre eles Kleber Mendonça Filho.

3.2 A Retomada do cinema pernambucano

Em fevereiro de 2013, Kleber Mendonça Filho declara que se seu vizinho filmasse o churrasco do final de semana e tivesse o selo da Globo Filmes, alcançaria 200 mil espectadores no primeiro final de semana de bilheteria. Em resposta, o então diretor-executivo da empresa, Carlos Eduardo Rodrigues, “desafiou” o diretor pernambucano a produzir e dirigir um filme com o apoio da Globo Filmes e, caso o filme alcançasse os 200 mil espectadores, a empresa arcaria com todos os custos, mas, se falhasse em chegar ao número esperado, Kleber teria que assumir publicamente que “como diretor, ele talvez seja um bom crítico” (Folha de São Paulo). A tréplica do cineasta veio na forma de uma carta aberta, publicada na página do Facebook dedicada ao filme *O som ao redor*. Na postagem, Kleber, além da recusa da proposta-desafio feita por Carlos Eduardo, afirma que o sistema Globo Filmes: “faz mal à ideia de cultura no Brasil, atrofia o conceito de diversidade no cinema brasileiro e adentra um público cada vez mais dopado para reagir a um cinema institucional e morto”. Ademais, o cineasta propõe outro desafio, que a Globo Filmes invista em pelo menos três projetos por ano que tenham o objetivo de ir além e que não sumam do radar cultural após 3 ou 4 meses tentando atingir milhões de espectadores que não entendem o motivo pelo qual consomem esse tipo de filme. No final do texto, Kleber conclui: “A maior publicidade de *O som ao redor* é o próprio filme. [...], fazemos cinemas diferentes, em geografias diferentes”.

Apesar de os longas-metragens de Kleber Mendonça serem reconhecidos internacionalmente e atingirem um número de público considerável no mercado de exibição, participando inclusive de festivais nacionais e internacionais, o enfrentamento por parte do cineasta pernambucano à Carlos Eduardo – agora ex-diretor-executivo da Globo Filmes – e a própria Globo Filme, a obra e o próprio diretor não estão sozinhos; fazem parte de mais de 90 anos da tradição cinematográfica de Pernambuco¹². De acordo com Cléber Eduardo (2018), Pernambuco se torna a capital cinematográfica do Nordeste entre 2002 e 2016, chegando a ser a terceira força regional no total de longas-metragens produzidos no país. Porém, desde 1996, com o

¹² O Ciclo do Recife (1923 – 1931), o cineclubismo, os investimentos regionais da Embrafilme, o “superoitismo”, a retomada do cinema pernambucano e o pós-retomada.

sucesso de *Baile perfumado*, dirigido por Lirio Ferreira e Paulo Caldas, diversos diretores e filmes recebem prêmios em festivais e críticas positivas.

A retomada da produção cinematográfica pernambucana ocorre a partir da década de 1980. É nesse período que despontam roteiristas e diretores como os já mencionados Lirio Ferreira e Paulo Caldas, e também Cláudio Assis, Adelina Pontual, Hilton Lacerda, Marcelo Gomes e Samuel de Holanda. Este grupo organiza diversas trocas na produção de filmes da região, movimento que será conhecido como a “brodagem” e que se estenderá até meados da década de 90. O movimento é, basicamente, “um jogo de reciprocidades e interesses pessoais no qual estão envolvidos diversos grupos [...]” inseridos em uma conjuntura de periferia da produção cinematográfica do país, esses jovens fazem filmes de baixo orçamento, em que “os laços de interesses pessoais são necessários para a concretização dos projetos” (NOGUEIRA, 2009, p. 52-3). Os temas trabalhados no cinema pernambucano e no cinema recifense especificamente ressoam o processo de reestruturação urbana do Recife, cidade que se vê cheia de ruínas e perde memória(s): a especulação imobiliária, conflitos de poder, novo governo em 2002, campanhas eleitorais muito disputadas, saída do campo para a cidade, verticalização das cidades e a insegurança dos habitantes que se mantém atrás de grades e muros. Ou seja, são obras que abrangem as temáticas de gênero, cidade, sexualidade, racismo; além de serem filmes que surgem no período de transição da película para o digital. Não é coincidência que estas temáticas aparecem por toda a filmografia de Kleber Mendonça.

A Retomada do cinema brasileiro foi marcada pela proliferação de linguagens fílmicas que refletiam pretensões regionais. Em Pernambuco, isso se dá a partir da superação de condicionamentos estruturais relacionados às dinâmicas sociopolíticas e econômicas. Isso será materializado na esfera cultural por meio de determinadas obras que dialogam entre a Retomada e o Manguembeat, atingindo a profissionalização do audiovisual pernambucano com *Cinema, aspirinas e urubus*, filme de 2005, dirigido por Marcelo Gomes (SILVA; SANTANA, 2016, p. 224-5). A “brodagem”, que desponta nesse período e segue até hoje, ocorre tanto em documentários quanto em filmes de ficção; e dela resultam filmes que representam a cidade como uma criadora de corporalidades, medos, imaginações, violências, desejos. Percebe-se, também, a constância de profissionais do audiovisual na ficha técnica dos filmes recifenses, e

que o período serviu como uma possibilidade de organização e profissionalização para os artistas da área.

3.3 A pós-retomada e Kleber Mendonça Filho

A pós-retomada surge a partir de um contexto de politização e imaginação do audiovisual pernambucano. O filme que abre o período é *Amigos de risco*, de Daniel Bandeira, lançado em 2007; no mesmo ano, é lançado *Deserto feliz*, de Paulo Caldas. Ambos os filmes colocam Recife como principal local das encenações, indo além de mero cenário, sendo o principal elemento temático que baseia a história e impulsiona as personagens. *Um lugar ao Sol*, documentário de Gabriel Mascaro, lançado em 2009, e *Recife frio*, curta-metragem de Kleber Mendonça, do mesmo ano, são filmes que trazem novamente o espaço urbano como tema principal, trabalhando ainda com a desigualdade social e as relações de poder, o urbanismo, a memória e a reestruturação da cidade de Recife e da paisagem. Nos anos seguintes, outros curtas-metragens da pós-retomada exploram a mesma temática do urbano e da cidade: *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012), *Pausas silenciosas* (Mariana Lacerda, 2013), *Em trânsito* (Marcelo Pedroso, 2014) e *A chave dos pregões* (Pablo Nóbrega, 2015). Os longas-metragens produzidos e lançados no mesmo período também são filmes urbanos, que tocam nas temáticas da dicotomia periferia e centro, da sexualidade, da repressão, da herança colonial e da violência simbólica, são eles: *Febre do rato* (Cláudio Assis, 2011), *O som ao redor*, *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012), *Era uma vez, eu Verônica* (Marcelo Gomes, 2012), *Amor, plástico e barulho* (Renata Pinheiro, 2013) e *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014).

A cidade de Recife serve como um contexto simbólico para os cineastas e roteiristas da retomada e da pós-retomada no cinema pernambucano. No cinema de Kleber Mendonça e de outros diretores pernambucanos, o olhar fílmico é construído a partir de uma poética do espaço, ao mesmo tempo interligando aspectos políticos e poder, espaços como rios e mar, centro e periferia. Ao fazer isso, utilizam leituras dessas imagens enraizadas no imaginário simbólico para compor suas histórias e complexificar suas personagens.

Kleber Mendonça inicia sua carreira como jornalista, escrevendo para o Jornal do Comercio, como crítico de cinema. Em 1998, Kleber foi um dos principais críticos

a publicar textos no site CinemaScópio, o primeiro site pernambucano dedicado ao cinema. É também em 1998 que Kleber se torna coordenador da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), onde intensificou, fortaleceu e modernizou a política de formação de público da entidade. Em 1997, Kleber dirige e produz o curta *Enjaulado*, gravado em vídeo Betacam; o filme, inspirado por Roman Polanski e Dario Argento, aborda o medo e o sentimento de insegurança que enclausura a classe média brasileira. O cineasta-crítico já havia gravado outros quatro curtas, *Homem de projeção* e *Casa de imagem*, ambos de 1992, imagens que depois serão inseridas em seu documentário mais recente, *Retratos fantasmas* (2023). Além disso, ainda faz *Paz a esta casa* (1994), curta-metragem que mostra as ruínas de uma casa; e *Lixo nos canais* (1995), curta documental com imagens de arquivo de propagandas publicitárias que passavam nos anos 80 e 90.

Já nos anos 2000, Kleber lança uma série de curtas-metragens: *A menina do algodão* (2002), sobre a lenda de um fantasma de uma menina que aterroriza crianças nas escolas do Recife; *Vinil verde* (2004), montado a partir de fotos em 35mm, o filme mostra uma popular fábula russa transfixada para o Recife, trabalhando o suspense e o surrealismo por meio da trilha sonora de Silvério Pessoa e da sonoplastia; *Eletrodoméstica* (2005), no qual traz temas, enquadramentos e cenários que serão atualizados em *Som ao redor*; *Noite de sexta, manhã de sábado* (2006), as cidades, a distância e a tecnologia são as temáticas trabalhadas aqui; *Jogo sem gandula* (2007), segue a mesma estrutura de *Vinil verde*, da montagem por meio de sonoplastia e fotos still, dessa vez digitais. Em 2008, lança seu primeiro longa-metragem, *Crítico*,

Figura 2 - O muro em *Eletrodoméstica*



filme em que entrevista diversos críticos de cinema através da sua experiência como crítico, jornalista e cineasta. *Recife frio* (2009) é um documentário sobre uma mudança climática inesperada na cidade de Recife; tornou-se o curta-metragem mais premiado do país, com mais de 50 prêmios nacionais e internacionais. Já *Luz industrial mágica* (2010) é um curta silencioso que aborda, pelas imagens de pessoas fotografando ou filmando, a relação entre o ser e a imagem, principalmente a imagem das câmeras digitais. Seu último curta-metragem é *A Copa do Mundo em Recife*, lançado em 2014, mostra a cidade como pano de fundo de um grande evento internacional e as contradições que atravessam o Brasil.

O som ao redor, seu primeiro longa-metragem de ficção, foi lançado em 2012. O filme contempla diversos temas e imagens já trabalhadas ao longo da filmografia de Kleber, e que ainda apareceriam novamente em *Retratos fantasmas*. A casa em que o cineasta morou durante grande parte de sua vida, as grades que foram sendo colocadas em volta dos prédios e janelas, o barulho constante do cachorro do vizinho, os corredores, os muros, os próprios vizinhos, as memórias de um lugar que é retratado de diversas maneiras. *O som ao redor* pode ser visto como uma síntese do imaginário do conjunto da obra de Kleber Mendonça.

Figura 3 - Grades em *Eletrodoméstica*



Figura 4 - Grades em *Enjaulado*



Figura 5 - Grades em *Recife frio* e *O som ao redor*



A figura 2 mostra o muro que aparece diversas vezes ao longo dos curtas e longas do diretor, visto às vezes como um abismo que divide e isola: crianças brincando sozinhas, trabalhadores, uma bola que é perdida e acaba a brincadeira. A arquitetura urbana também é explorada nas imagens 3, 4 e 5, dessa vez com a

imagem da grade em primeiro plano, que também separa e demonstra o já citado medo e a paranoia da classe média brasileira. Nas figuras abaixo (6 e 7), percebe-se o uso de eletrodomésticos como extensões do corpo humano, a máquina de lavar e o aspirador de pó. Em *Enjaulado*, o micro-ondas é o eletrodoméstico escolhido pelo diretor. O fetichismo tecnológico, que vêm da própria lógica de consumo presente em uma sociedade capitalista, é traduzido na necessidade de aparelhos tecnológicos, banais ou não, para resolver questões do cotidiano. Porém, é por meio desses objetos que as relações de poder simbólico transparecem, criando um sentimento de competição entre os indivíduos; por exemplo, na cena em que Bia apanha da vizinha, pois comprou uma televisão nova com mais polegadas que a dela. Além disso, as aulas de língua estrangeira que os filhos de Bia recebem também são uma forma de distinguir os seus filhos desde cedo, já que o capital cultural é um determinante social.

Figura 6 - Donas de casa e a máquina de lavar roupa em *Eletrodoméstica* e *O som ao redor*



Figura 7 - Donas de casa e o aspirador em *Eletroméstica* e *O som ao redor*



Os filmes de Kleber Mendonça são uma crítica a uma sociedade que o diretor considera doente, que precisa de muros altos, concreto, prédios que tapam o Sol na beira da praia, o mar interditado por causa dos tubarões que apareceram depois da intromissão humana. De acordo com Kleber:

Eu já ouvi algumas vezes que eu supostamente adoro o meu bairro, Setúbal, por sempre retratá-lo. Esse bairro, na verdade, é onde eu tenho a minha casa, que eu adoro, é a minha casa. O bairro, no entanto, ilustra tudo que há de errado na vida em comunidade hoje no Recife, ou no Brasil, da casta que é a classe média, média alta. É um bairro de cimento e concreto onde vizinhos podam árvores que dão farta sombra no verão porque as árvores sujam o pátio com folhas e mangas. Os muros altos dos prédios de 25 andares tornam a coisa mais inóspita, como se você estivesse sobrando na rua. As casas já foram, ou as últimas estão sendo demolidas. É claramente uma comunidade dodói, cuja ideia de arquitetura resume-se a barrar o elemento externo e proteger quem está dentro, e a altura de uma morada seria o escudo mais natural e desejado. Por tudo isso estar do lado de fora da minha janela, eu ainda sinto o desejo de retratar isso, comentar isso. [...] É bem orgânico e as fronteiras entre imaginação, lembrança afetiva e registro factual ficam muito borradas (MENDONÇA, 2011).

Em 2016, estreia *Aquarius*, filme que assim como *O som ao redor* trabalha o tensionamento entre o drama e o suspense. A obra aprofunda ainda mais a questão da especulação imobiliária no Recife e a destruição de espaços urbanos que, de uma forma ou outra, constituem o patrimônio histórico da cidade. O filme estreou no Festival de Cannes, onde a equipe do filme protestou contra o processo de

impeachment contra a então presidente Dilma Rousseff. *Bacurau* (2019), filme dirigido junto a Juliano Dornelles, é um faroeste que mistura traços de fantasia, ficção científica e terror gore. O filme ganhou o Prêmio do Júri, no Festival de Cannes, e foi selecionado para diversos outros festivais internacionais. O filme se passa no sertão pernambucano, e mesmo que não seja no usual espaço urbano que atravessam a filmografia do diretor, as suas temáticas seguem presentes. Finalmente, em 2023, Kleber lança o documentário *Retratos fantasmas*, o longa aborda a rotina cinéfila do diretor e de outros habitantes do Recife ao longo do século XX. O filme traz novamente as temáticas da construção e destruição da memória coletiva e individual nesses espaços urbanos, neste caso os cinemas de rua e a vida cultural no centro da cidade.

4 IMAGINÁRIO, ESPECTROS E ESPAÇOS POÉTICOS EM *O SOM AO REDOR*

A análise fílmica que desenvolvida ao longo desse capítulo é baseada nos conceitos abordados nos capítulos anteriores, a imaginação simbólica e os signos alegóricos, os espaços poéticos e a fantologia. A temática de *O som ao redor* dialoga com outros filmes do diretor, bem como com outros filmes lançados a partir da retomada do cinema pernambucano. Já que a cidade e as relações sociais são estruturadas a partir de noções imaginárias, é possível, a partir das imagens fílmicas, fazer uma análise socioantropológica e fenomenológica da reestruturação urbana da cidade do Recife, das imagens que permeiam os espaços afetivos da casa – às vezes em oposição ao espaço da rua –, e das heranças coloniais.

A partir da análise dessa estrutura, é possível evidenciar, segundo Pierre Sorlin (1976 apud VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 56): os sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais, esquemas culturais que identificam “lugares” na sociedade; os papéis ou os grupos sociais implicados em lutas ou desafios; as hierarquias, a organização e as relações sociais; a seleção de lugares, fatos, eventos, tipos sociais e relações mostradas; como o tempo é concebido (individual, histórico, social); do espectador é solicitado: identificações, simpatia, emoção em relação a este ou aquele papel ou grupo social, certa ação, rejeição, reflexão.

Em relação à análise e à interpretação simbólica, Vanoye e Goliot-Lété (1994) separam três classes de filmes que podem ser discernidos quanto à produção de significações simbólicas: primeiro, os filmes que demandam do espectador uma “leitura” simbólica global ou parcial (uma interpretação que não se detém no sentido literal, situando-se de imediato pelo que é dito e mostrado em relação a um “outro” sentido). Nesses casos, o “mundo possível” do filme é fortemente afastado do mundo real (passado, presente ou imaginável); segundo, filmes que possuem uma tonalidade “realista”, trazem um mundo plausível e uma possível leitura literal da narrativa, trabalham o material narrativo e fílmico de maneira particular. Ou seja, são filmes que não são de imediato simbólicos, mas tornam-se simbólicos à medida que se desenvolvem, convidam a uma leitura simbólica a partir de desvios de uma estética realista e clássica. Por fim, estão os filmes que, em um primeiro momento, não requerem leitura simbólica, oferecendo uma apreensão literal da obra. Aqui, é o analista

que cria essas significações simbólicas. O som ao redor pode ser inserido na segunda categoria defendida pelos autores em relação a um “outro” sentido). Nesses casos, o “mundo possível” do filme é fortemente afastado do mundo real (passado, presente ou imaginável); segundo, filmes que possuem uma tonalidade “realista”, trazem um mundo plausível e uma possível leitura literal da narrativa, trabalham o material narrativo e fílmico de maneira particular. Ou seja, são filmes que não são de imediato simbólicos, mas tornam-se simbólicos à medida que se desenvolvem, convidam a uma leitura simbólica a partir de desvios de uma estética realista e clássica. Por fim, estão os filmes que, em um primeiro momento, não requerem leitura simbólica, oferecendo uma apreensão literal da obra. Aqui, é o analista que cria essas significações simbólicas. *O som ao redor* pode ser inserido na segunda categoria defendida pelos autores.

Como já mencionado no primeiro capítulo, o imaginário permeia todas as obras ficcionais. Nesse caso, as imagens fílmicas nada mais são do que a tradução de ideias por meio de signos alegóricos. O imaginário conecta o cineasta ao espectador, como parte da expressão humana, compõe qualquer criação cultural. De acordo com Edgar Morin:

Entramos no reino do imaginário quando as aspirações, os desejos e os seus negativos, os medos e os terrores, retomam e moldam a imagem para ordenar, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, as crenças, as literaturas, precisamente todas as ficções. Mitos e crenças, sonhos e ficções, são o despontar da visão mágica do mundo. [...] O imaginário é a prática mágica espontânea da mente sonhadora. Vemos assim, mais uma vez, como o cinematógrafo objetivo e o cinema de ficção se opõem e se relacionam. A imagem é o reflexo rigoroso da realidade; a sua objetividade contradiz a extravagância do imaginário. Mas, ao mesmo tempo, este reflexo é já um “duplo”. A imagem já está saturada de poderes subjetivos que a vão deslocar, distorcê-la, projetá-la na fantasia e no sonho. [...] O imaginário é o lugar comum à imagem e à imaginação. – tradução nossa.¹³ (2005, p. 76).

Como já visto, para Durand (1995) os modelamentos do imaginário são as alegorias, os símbolos, os esquemas e os signos. É pelas suas variações que ocorrem as expressões da representação fílmica de ideias, pensamentos e assuntos –

¹³ We enter into the kingdom of the imaginary when aspirations, desires, and their negatives, fears and terrors, take up and mold the image to order according to their logic, dreams, myths, religions, beliefs, literatures, precisely all fictions. Myths and beliefs, dreams and fictions, are the burgeonings of the magical vision of the world. [...] The imaginary is the spontaneous magical practice of the dreaming mind. So we see, here again, how the objective cinematograph and the fiction cinema are opposed and linked to each other. The image is the strict reflection of reality; its objectivity contradicts the extravagance of the imaginary. But at the same time, this reflection is already a “double.” The image is already saturated with subjective powers that are going to displace it, distort it, project it into fantasy and dream. [...] The imaginary is the place common to the image and the imagination.

formando as alegorias fílmicas. Partindo de estruturas de códigos e símbolos utilizados na narrativa, elas são os dispositivos simbólicos que orientam as ideias. Isso se traduz na imagem fílmica por meio da linguagem cinematográfica: personagens, objetos, tempo e espaço fazem parte do jogo cênico que ilumina os signos alegóricos, que por sua vez se relacionam com o espectador.

4.1 O imaginário de *O som ao redor*: o mal-estar da violência

O som ao redor narra a história de uma rua de classe média no Recife. Filmado entre 2008 e 2010 e lançado em 2012, três personagens guiam o filme: João (Gustavo Jahn), Clodoaldo (Irandhir Santos) e Bia (Maeve Jinkings). Um grupo de guardas noturnos liderado por Clodoaldo chega na rua e oferece seus serviços aos moradores, mas precisam da autorização de Francisco (W.J. Solha) para começarem a trabalhar ali.

Como já mencionado no capítulo de introdução, o filme inicia com fotos em preto e branco de pessoas do campo, mulheres e homens trabalhadores rurais, sobrados e casas grandes (Figuras 8 e 9); são espaços que remetem a duas outras obras: *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre, e o filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. A partir desse momento, Kleber aciona no imaginário do espectador o signo alegórico da herança colonial, de um sistema patriarcal que extrapolou períodos de tempo e a diversidade da sociedade brasileira, socialmente desigual.

Figura 8 – Trabalhadores rurais na abertura de *O som ao redor*



Figura 9 - Casa-grande na abertura de *O som ao redor*



A caracterização das classes sociais é delineada já neste momento do filme. Mostra-se onde mora o trabalhador rural e onde mora o dono da terra; a cor da pele dos trabalhadores, suas condições de vida e de trabalho, algo que será abordado ao longo do filme. O sistema patriarcal do período em que se passa o filme está diretamente conectado ao passado brasileiro, vai além do momento em que foram tiradas as fotos que aparecem no início do filme, é herança antiga, do período da escravidão.

Kleber, juntamente com Pedro Sotero e Fabrício Tadeu, os diretores de fotografia do filme, trabalha com uma iluminação e cor que são semelhantes à visão humana, o que corrobora a sensação de verossimilhança que o filme passa. A casa grande é atualizada em um espaço urbano verticalizado, cercado de muros e grades. Após a abertura do filme, com as imagens em branco e preto, passa-se a um plano sequência já em cores, acompanhando duas crianças que patinam pelo estacionamento de um prédio. Ao chegarem em uma quadra de esportes, encontram várias outras crianças que também brincam e, no canto, vigiando essas crianças, diversas babás uniformizadas (Figura 10). É nesse primeiro momento do filme que se tem a primeira diferenciação de espaço: a rua (fora) é onde mora a insegurança, medo e violência; o condomínio (dentro) é lugar de paz e segurança.

Figura 10 - Plano sequência de *O som ao redor*: crianças, babás e vigília



Crianças e adolescentes brincam e se relacionam apenas dentro dos muros dos prédios, perto da vigilância que está por todos os lados, onde janelas, câmeras, empregadas domésticas e vizinhas as alcançam (Figura 11); a rua não lhes é permitida, pois é perigosa. O lazer, a conduta e as relações são regradas e controladas, mantendo-se dentro dos critérios aceitos por uma classe média estimulada por relações de poder e de gênero. O destino do porteiro do prédio, por exemplo, é decidido em uma reunião de condomínio. Um seleto grupo de pessoas decide pela demissão por justa causa após o porteiro, já mais velho, ter sido filmado

dormindo no trabalho por um menino morador do prédio (Figura 12). Não é apenas o porteiro que vigia, ele também é vigiado. João tenta contrapor os argumentos do grupo, que se resumem ao gasto que teriam na demissão. Porém, João vai embora antes que possam votar, eximindo-se de efetivamente ajudar o porteiro.

Figura 11 - Vigilância



Figura 12 - Vídeo na reunião de condomínio



A violência simbólica e a obediência servil que perpassam os contratos domésticos estão ligados à informalidade nas relações de trabalho, muitas vezes

chegando a regimes de semiescravidão. Essa informalidade é retratada em diversos momentos durante o filme: quando João conversa com a empregada doméstica Mariá (Mauricéia Conceição), que conta ter 60 anos e já ter trabalhado com a família dele há muitos anos; outro momento, de maior tensão, é no café da manhã, em que João pressiona Maria (Freedom Cavalcanti), filha de Mariá, a calçar as sandálias para não tomar choque enquanto passa as roupas do patrão (Figura 13). João demonstra preocupação, mas o tom da voz não esconde a autoridade de sua posição de patrão, dono da casa. Além disso, a posição de Mariá agora foi preenchida por Maria, também empregada doméstica. Na mesa do café da manhã, além de João e Sofia, está a neta de Mariá e filha de Maria, que parece mostrar que existe uma linha de sucessão clara de quem será a próxima empregada doméstica da família, quando sua mãe se aposentar.

Figura 13 - Herança do trabalho doméstico e autoridade



Outra cena de maior tensionamento é com a empregada doméstica de Bia, Francisca (Mariquinha Santos), em que a empregada queima, sem querer, o aparelho de frequência sonora para o cachorro do vizinho parar de latir. A relação, que em um primeiro momento parece harmoniosa, toma outro rumo quando Bia percebe que perdeu o aparelho importado e que evitava o estresse dos latidos repetitivos. Como é possível ver na Figura 14, Bia fica visivelmente alterada, gritando e esbravejando contra a doméstica, que, por sua vez, pede que ela não a trate daquele jeito.

Figura 14 – Tensão entre Bia e Francisca

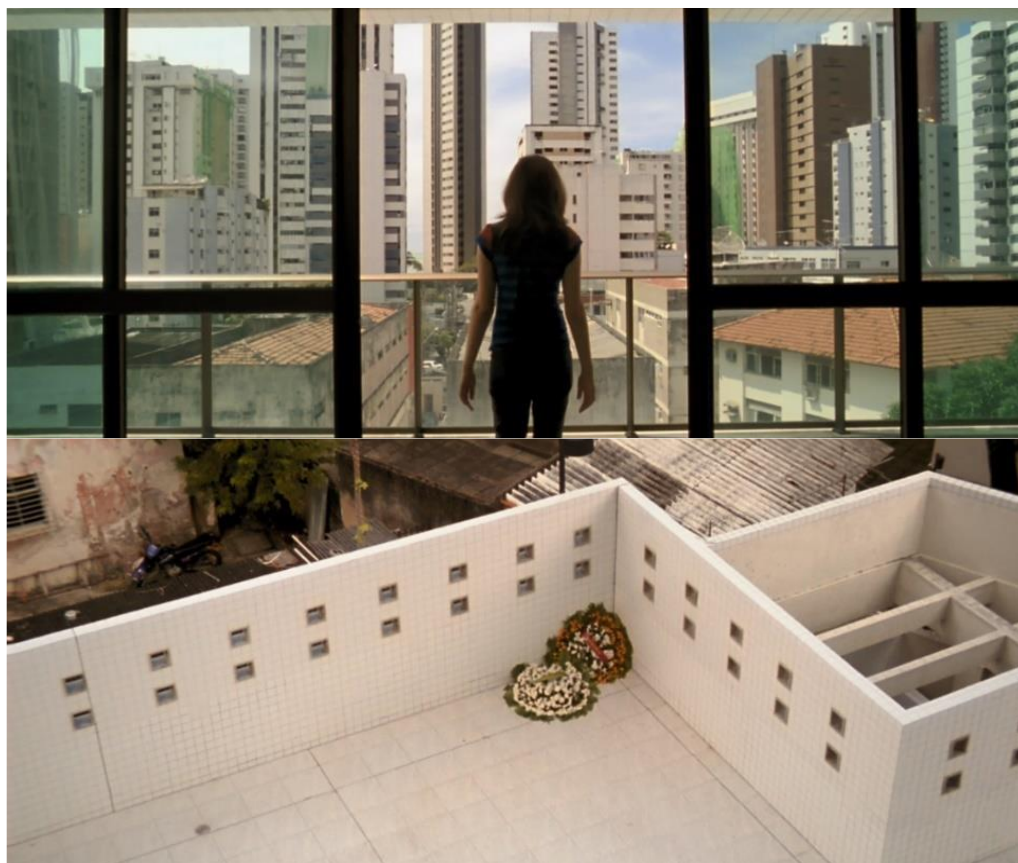


Dessa forma, Kleber Mendonça apresenta para o espectador as ressonâncias herdadas da constituição histórica e social do Brasil, abordadas por Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro* (2012). Ademais, como analisado, essas violências podem ser sutis, mas transpassam pedidos, ordens e repreensões dos patrões a seus empregados. A informalidade e a familiaridade características dessas relações não impede que elas ocorram.

Os espaços carregam as marcas dos espectros de pessoas que um dia passaram por eles. Na cena em que uma mulher e a filha visitam um apartamento que pertence à família de João, ela pergunta sobre a jovem que recentemente havia se suicidado no prédio, ao pular da sacada de um apartamento acima daquele. A mulher vai até a sacada e vê a coroa de flores que está no canto (Figura 15), onde o corpo da jovem foi encontrado. Em seguida, ela sugere que o valor do aluguel deve ser diminuído devido ao ocorrido. João afirma que apartamento não é mal-assombrado, mesmo assim, a mulher se recusa a aluga-lo, dizendo se sentir incomodada. A coroa de flores é o símbolo fúnebre que aciona o imaginário da morte e que parece lembrar a mulher de que o apartamento e o condomínio estão “marcados” por ela. As narrativas de lendas urbanas começam, muitas vezes, com este tipo de

acontecimento. Comuns do imaginário popular, esse poderia ser o início de uma história sobre o fantasma de uma moça que se suicidou: “a moça da janela”, “a moça do pátio”, “a moça do décimo andar”, etc. Esse tipo de narrativa passa a ressignificar um espaço, fazendo com que seja visto como mal-assombrado, por exemplo.

Figura 15 - Sacada e coroa de flores



Na mesma sequência, a filha da mulher que visita o apartamento vai até a sacada e vê um menino chutando uma bola contra o muro do prédio (Figura 16). Após o menino perder a bola, ela tenta avisá-lo onde ela foi parar, mas sem sucesso; eles estão separados por muros, são fronteiras físicas, mas também símbolos da segregação social e o distanciamento entre indivíduos de classes diferentes. Logo após o menino voltar para sua casa, a bola é devolvida para o seu lugar de origem – nem ela nem o menino pertencem ao condomínio de classe média. O ato pode ser entendido como um signo alegórico das forças das classes sociais.

Figura 16 – Crianças, muros e incomunicabilidade



As situações cotidianas da classe média do Recife – mas que podem ser traduzidas para outros bairros de classe média brasileiros – moldam a paisagem simbólica e a paisagem sonora do filme: o cachorro que late o dia e a noite inteira, interrompendo sono e estudo; a briga entre as duas irmãs por conta de uma televisão; o roubo do rádio do carro de Sofia; a batida de carros; o ruído constante de construções; entrega conjunta de galão de água e maconha; o arranhão no carro de luxo após grosseria da mulher que confunde o frentista com pedinte; o carro de Bia que passa por cima da bola do menino que brinca na rua; os vigias que ficam na rua durante toda a noite e conversam pelos *walkie-talkies*. São sons que constroem o imaginário do urbano cotidiano.

O morador da única casa da rua em que se passa o filme, o Tio Anco (Lula Terra), enfatiza para Clodoaldo que a sua casa é a única no bairro que não tem muros e alarmes de segurança. Clodoaldo o lembra da câmera de segurança que consegue ser vista da pequena grade que separa o espaço privado do espaço público. É Clodoaldo que oferece o serviço de vigilância da rua das 19h às 7h, período em que a rua se distancia da normalidade do dia e o onírico se apresenta. Clodoaldo, um

homem pardo, é acompanhado por Fernando (Nivaldo Nascimento), um homem negro e cego de um olho, para pedir a benção de Francisco (W. J. Solha), um homem branco, dono de um engenho e “dono” da rua. Francisco recebe os homens em sua cozinha, ao lado da porta de serviço. Ele se comunica apenas com Clodoaldo, que, por sua vez, tenta controlar o que Fernando diz. A relação de poder entre esses três homens pode ser entendida como uma representação simbólica do que Ribeiro (2012) afirma ser a construção socio-histórica do paradigma identitário brasileiro.

Figura 17 - Cenários urbanos e a classe trabalhadora



No alto de um edifício chamado “Castelo de Windsor”, João fecha o negócio e vende um apartamento. Ele recebe a ligação de Francisco, que questiona sobre os seguros privados. Com movimentos de zoom-in e zoom-out, a câmera mostra o espaço abaixo que cerca o edifício: a periferia (Figura 17). É ali que mora a classe trabalhadora, a mão de obra dos meios de produção que pertencem à classe burguesa. É de onde vem as empregadas e babás que cuidam dos filhos herdeiros da classe média. Eles adentram os espaços da burguesia apenas quando prestam serviços, em uma relação hierárquica de trabalho. Fora desse contexto, os muros servem para deixá-los de fora, longe, pois podem ser perigosos. Dinho, na cena em que se apresenta para os seguros privados, faz questão de enfatizar que onde eles estão “não é favela”. A ideia de revolta da classe trabalhadora periférica tem raízes nas revoltas quilombolas e revoltas de escravos contra os donos de engenho e suas famílias (FREYRE, 2006; AZEVEDO, 1987). É essa força de trabalho alienada e que mora às margens do centro urbano que constrói a própria cidade; sem ela, não há prédios, condomínios, fábricas. O parafuso, que João segura na mão, é o signo alegórico das instituições capitalistas da modernidade. João, e outros de sua classe social, herdarão o poder sob a classe trabalhadora.

Francisco pede que João visite o engenho. Por mais que a relação dos dois seja distante emocionalmente, percebe-se que Francisco deseja que João seja o próximo responsável pelo seu “império”. João e Sofia (arquétipos de Romeu e Julieta) visitam o engenho, e após uma conversa constrangedora sobre o futuro do relacionamento do casal e a possibilidade de um casamento, passeiam pelo terreno e pelos arredores da casa. Adentram as ruínas de um cinema antigo, estrutura que permanece mesmo após tanto tempo; escutam gritos, de onde eles vêm? Na casa, cheia de móveis e retratos antigos, escutam sons de passos, assombrações sonoras de outros tempos que ecoam pelas paredes dos espaços marcados pelo patriarcalismo, nepotismo e racismo e que se atualizam na contemporaneidade. O banho na cachoeira (Figura 18), água que purifica, Francisco puxa João e Sofia, incluindo-os no ritual do espírito genealógico da família. João, de repente, é banhado por sangue. É um signo alegórico de um batismo de sangue, símbolo da vida e da morte dos que padeceram no passado e padecem no presente; João vem de uma família de escravocratas. Ele acorda em casa, com uma das filhas de Maria cantando: “Boi, boi, boi, boi da cara preta, pega essa menina que tem medo de careta”. É um

ponto de virada para João: ele aceita seu lugar no mundo e na sua classe social. Se antes ele conseguia transitar pelas classes sociais, conversando “de igual para igual” com pessoas de classes sociais inferiores, a partir de agora isso já não acontece. Na cena seguinte, a que João manda Maria colocar os chinelos, ele reafirma sua posição de patrão e, conseqüentemente, a dela de empregada. Em outra cena, João se depara com o filho de Mariá dormindo no sofá, chacoalha-o pelos ombros, perguntando se ele está com sono. Ele demonstra mais uma vez uma agressividade simbólica de autoridade, reproduzida não apenas em diálogos, mas também em gestos e olhares.

Figura 18 - Batismo na cachoeira



Enquanto Clodoaldo e Luciene (Clebia Sousa) estão no quarto de um apartamento vazio, um menino negro de bermuda branca passa rapidamente pelo corredor; seria um espectro? Na cena seguinte, Fernanda (Clara Pinheiro de Oliveira), filha de Bia, sonha que olha pela janela e vê homens negros pulando o muro e portão. Vai até o quarto de seus pais e vê a cama vazia, inclusive sem o colchão. Volta ao seu quarto e vê que seu irmão também não está mais lá; ela está sozinha e os homens continuam invadindo o seu espaço seguro. Depois, um barulho dentro de sua casa, um plano fechado em seu rosto; os homens estão dentro da sala de casa (Figura 19). É um pesadelo que simboliza o medo e a insegurança que é ensinada às crianças da classe média desde muito cedo. Fernanda absorve os signos do imaginário de sua mãe, de sua família, de seus vizinhos, de seu bairro, ela vê como Bia trata pessoas socialmente abaixo dela. Sua imaginação e subconsciente já está tomado pela alegoria do medo negro e que simboliza o racismo presente nessa classe social.

Figura 19 - O sonho de Fernanda



O menino negro e sem nome aparece para Bia, à noite, andando pelos telhados das casas da rua. Aparece na árvore, para Fernando, que o encontra, segura-o enquanto o outro segurança lhe dá um soco. Ele corre. Não é um espectro, é um menino de carne e osso; apanha e é expulso do bairro a qual não pertence, por causa de sua cor, sua raça, sua classe. Em nenhum momento o menino fala, não sabemos seu nome. A sociedade brasileira não o vê como parte de sua história, da construção do país, diferentemente dos imigrantes e descendentes europeus. Ele é agredido, mesmo sem ter feito nada, roubado nada, mas o segurança o expulsa, como se ele fosse um grande perigo à rua, como se estivesse invadindo um espaço que não lhe diz respeito. Filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e *Pixote: a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981) também trabalham com personagens sem nome, às vezes conhecidos apenas por seus apelidos, remetendo a uma ideia de inexistência histórica.

O medo e o medo da violência perpassam *O som ao redor*. O filme é dividido em três partes: Cão de guarda, Guardas noturnos e Guarda-costas. É o imaginário da segurança, da salvaguarda da propriedade, da proteção do interno do perigo externo. O cão de guarda passa o dia latindo, os guardas noturnos são os responsáveis pela segurança privada e o guarda-costas é Clodoaldo, convidado por Francisco para protegê-lo após o seu antigo guarda-costas morrer.

Além disso, Kleber mostra que a transformação dos espaços, públicos e privados, é também uma transformação das pessoas que os habitam. João conta a Sofia que a casa em que ela morou quando jovem será destruída, em seu lugar será erguido um prédio alto. Eles visitam a casa, Sofia vê a piscina com água pela metade, vê o quintal já malcuidado, os muros com a tinta descascando (Figura 20). Sofia toca em uma das estrelas que ainda estão no teto do quarto que era seu. Ela relembra o espaço, lembrando de onde ficavam móveis e ambientes da casa. É uma casa que logo não existirá, mas ainda é espaço de memória; está entre a presença e a ausência. Para Bachelard (2000), a casa onírica desperta os símbolos da imaginação, evidencia lembranças, imagens ocultas no inconsciente.

Figura 20 - A casa da memória



Tio Anco, irmão de Francisco e tio de João, ao sair de sua casa, vê a rua de sua casa como um dia ela já foi (Figura 21). A rua da memória é drasticamente diferente da rua do presente: é cheia de árvores, não tem asfalto, os muros das casas são baixos, quase não há calçadas, os carros estacionados são poucos, não há prédios. Os únicos sons são o do vento e o de um inseto, esse ruído que aumenta até a memória se dissipar e o corte levar para outra cena. Sofia e Anco revivem suas memórias de maneiras diferentes, mas ambos se conectam com o espaço a partir de seu imaginário e das imagens amadas. Os espaços envolvem os indivíduos,

Figura 21 - A rua da memória



constroem significados, ressignificam imagens poéticas e criam memórias espaciais tomadas por afeto.

O irmão de Clodoaldo chega ao mesmo tempo que Bia passa de bicicleta em sua missão para comprar um saco de bombas, Luciene chega no mesmo momento. Ele chega de moto com Clodoaldo, não vemos seu rosto, apenas as reações dos outros seguranças e de Luciene. A câmera se aproxima com um zoom-in, ouve-se o som um pouco distorcido das crianças brincando, uma melodia começa e fomenta o sentimento de ansiedade; algo mudou e algo está para acontecer.

Em seguida, à noite, ocorre a festa de aniversário da sobrinha de Francisco. Ele fica desconfortável durante toda a comemoração; os enquadramentos são fechados, sufocantes. Uma mulher fala com ele, de perto, mas não escutamos o diálogo, apenas os ruídos da festa. Diferentemente de outros momentos, dessa vez Clodoaldo e seus colegas são convidados para participar da festa, eles recusam o convite, mas o portão permanece aberto, bebem junto com o dono da casa. Francisco vai embora cedo. Ele chama Clodoaldo para uma conversa em sua casa. Clodoaldo e Claudio, seu irmão chegam ao apartamento; Francisco conta que seu capataz foi assassinado e convida Clodoaldo para reforçar sua segurança pessoal, por achar que possa sofrer algum tipo de vingança (Figura 21 e 22). Apenas então os irmãos revelam para Francisco que são eles os responsáveis pela morte de seu capataz, parte da vingança pela morte de seu pai, morto por causa de uma cerca em 1984; o mandante havia sido Francisco e o executor, Reginaldo, o capataz.

Figura 22 - Francisco



Figura 23 - Clodoaldo



A violência não é mostrada ao espectador em nenhum momento. O único ato de violência física no filme é o soco dado no menino negro. Contudo, a construção do personagem de Clodoaldo leva o espectador a acreditar que ele realmente se vingou de Francisco: é Clodoaldo que ataca Dinho, é ele que força o colega a contar a situação de violência que os levaram a se conhecer, é ele que mostra o vídeo em que um segurança é executado – repetindo o vídeo com entusiasmo. Os símbolos construídos ao longo da narrativa fazem com que acreditemos que a vingança foi feita. A violência ocorre fora de quadro; ouve-se os sons das bombas de Bia (organizada em sua própria vingança: a de estourar os tímpanos do cachorro vizinho), mas um deles – o último – é diferente dos outros. A violência é explorada simbolicamente e na própria linguagem cinematográfica através da montagem e dos enquadramentos.

Quando o diálogo entre Clodoaldo, Claudio e Francisco chega no seu ápice, vê-se Bia acendendo as bombas. O menino está animado, a menina está apreensiva. Eles correm para longe das bombas e elas começam a estourar, o cachorro chora. Não vemos mais o que acontece no apartamento de Francisco, mas não é preciso. A explosão das bombas funciona como metáfora e plástica sonora para o disparo da arma. Já Bia e sua família ficam animados com sua solução, apenas o menino tapa os ouvidos, os outros assistem maravilhados à explosão (Figura 24). A construção do arco de Bia também aqui se completa: ela, assim como Clodoaldo, também é violenta; apanha e bate na irmã, grita com a empregada, trata mal os entregadores, joga um pedaço de carne com sonífero para o cachorro, passa por cima da bola da criança. Em todos esses momentos, seus filhos prestam atenção no seu comportamento. A classe média está cotidianamente no limiar da crueldade. As bombas são aqui mais

um signo alegórico usado por Kleber Mendonça para demonstrar de forma simbólica a crueldade das ações humanas. Não existe silêncio.

Figura 24 - Bombas, estouros e vinganças



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal dessa pesquisa, desde a ideia inicial que inspirou essa monografia, era o de desvendar e compreender o mal-estar e a tensão experienciados ao assistir ao filme *O som ao redor*. Ao considerar o cinema como expressão artística e cultural através dos conceitos propostos por Durand, é possível perceber como a imaginação, os sonhos, os sentimentos, os gestos, as atitudes, os símbolos e o imaginário constroem, no cineasta e no espectador, os códigos organizados por meio da linguagem cinematográfica. A partir dos textos de Durand e Bachelard foi possível refletir sobre os espaços poéticos memoriais, tão importantes no cinema de Kleber Mendonça. Os conceitos da fantologia, de Derrida, juntamente ao texto de Azevedo, sobre o imaginário do medo e o negro no Brasil, trouxeram elucidações sobre os espectros que habitam não apenas o imaginário, mas também esses espaços poéticos atualizados e (re)visitados no filme.

O cinema brasileiro moderno, principalmente a partir do período do Cinema Novo, faz uso de signos alegóricos e do imaginário simbólico para compor suas narrativas. A produção cinematográfica pernambucana da pós-retomada segue essa tradição. Os filmes desse período são tomados por questões da vida cotidiana na sociedade brasileira, o espaço urbano que muda constantemente, as memórias de lugares que já não existem, as marcas que ficam nas pessoas que permanecem nesses ambientes. O *Weltbild* – o acervo das imagens do mundo – é reproduzido em cada uma das imagens captadas pela câmera, demonstrando que o cinema funciona também como um acervo antropológico imaginário. Em *O som ao redor*, ele é a estrutura imaginária para fazer e compreender as realidades sociais recifenses e do país.

O mal-estar, o medo e a sensação de insegurança trazidos pelo filme são construídos através de códigos: a violência é comentada simbolicamente em momentos de afastamento do real; em momento algum Kleber mostra ao espectador a violência em quadro. Quando vemos uma cena em que João é autoritário com a empregada doméstica, sabemos o que aquilo representa, onde aquele comportamento está enraizado, sua família era escravocrata. O engenho decadente e a fantasmagoria que o cerca – os retratos de antepassados, as ruínas de um cinema, os gritos escutados por Sofia e João, os passos ouvidos no andar de cima quando eles estão no porão – revelam o eco e os extratos do tempo de uma violência que

uma parte da sociedade brasileira gostaria de esquecer. É uma sociedade ainda patriarcal e tomada pelas relações de informalidade – a polícia aparece somente uma vez, e não resolve nada. A segurança é feita pelos cães de guarda, pelos guardas noturnos, pelos muros dos prédios, pelas cercas e grades; e mesmo assim não parece ser o suficiente – Fernanda sonha com a invasão de sua casa por dezenas de homens que não fazem nada, apenas ocupam o espaço da casa. A complexidade da relação com o passado e da violência de nossa sociedade é abordada por meio do sobrenatural, do simbolismo e do sonho.

O som ao redor consegue, por mais que sua narrativa se passe em uma rua do Recife, traduzir o imaginário da rua e da casa de um Brasil contemporâneo. Trata de temas complexos e íntimos da sociedade brasileira, as dificuldades dos contatos truncados por muros e diferenciações de classe social, a violência simbólica e a discriminação, a vigilância e o medo. É um exercício de aproximação do cinema e do processo histórico, representando simbolicamente a realidade.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martin Fontes, 2000.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário – uma proposta metodológica. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v.33, n.2, p. 125-143, jul./dez. 2010

DERRIDA, Jacques. Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. Gramatologia. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DOURADO, Pedro. Cineastas brasileiros: Kleber Mendonça Filho. In: INSTITUTO DE CINEMA. São Paulo, c2021. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/cineastas-brasileiros-kleber-mendonca-filho>. Acesso em: 03 nov. 2023.

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. Edições 70, Lisboa: Portugal, 1995.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martin Fontes, 2012.

EDUARDO, Cléber. Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005 – 2016). In: Nova História do cinema brasileiro. Org: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

FANTINEL, Danilo. O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: Do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

FILHO, Kleber Mendonça. Filmando ao redor: conversa com Kleber Mendonça Filho sobre seu primeiro longa de ficção, *O som ao redor*. Entrevista concedida a Leonardo Sette. In: CINÉTICA. [S.l.], mai., 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>. Acesso em: 26 out. 2023.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Ed. Hucitec: São Paulo, 1985.

FOLHA DE SÃO PAULO. Globo Filmes faz mal à cultura e adestra público, diz diretor de "O Som ao Redor". São Paulo, fev. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1234345-globo-filmes-faz-mal-a-cultura-e-adestra-publico-diz-diretor-de-o-som-ao-redor.shtml>> Acesso em: 25 out. 2023.

FREYRE, Gilberto. Assombrações do Recife Velho: algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do passado recifense. São Paulo: Global, 2008.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: A trajectory within underdevelopment. In: Brazilian Cinema. Org: RANDAL, Johnson; STAM, Robert. New Jersey: Associated University Presses, 1982.

MORIN, Edgar. The cinema, or The Imaginary Man. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

O SOM ao redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de Emilie Lesclaux. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Brasil – PE: Cinemascópio, 2012. (131 min.).

PEEREN, Esther. Everyday Ghosts and the Ghostly Everyday in Amos Tutuola, Ben Okri, and Achille Mbembe. In: Popular Ghosts: the haunted spaces of everyday culture. Org: BLANCO, María del Pilar; PEEREN, Esther. Nova York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 15, nº 29, p. 09 – 27, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e história cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PIRES, Francisco Quinteiro. Ruídos raciais: a experiência sonora e violenta da miscigenação em *O som ao redor* de Kleber Mendonça Filho. Luso-Brazilian Review, Vol. 57, nº 2, 2020, p. 32-55.

RABELLO, Ivone Daré. *O som ao redor*: sem futuro, só revanche? Novos estudos – CEBRAP, Jan-Abr. 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/G85Q9BqY4wf97rHbThHck4B/#>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

RAMOS, Fernão Pessoa. A grande crise: pós-modernismo, fim da Embrafilme e da pornochanchada. In: Nova História do cinema brasileiro. Org: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. A retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência. In: Nova História do cinema brasileiro. Org: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

ROCHA PITTA, Danielle Perin. Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand. 2ª Ed. Curitiba: CRV, 2017.

SILVA, Renato Kleibson da. SANTANA, Gilmar. A modernidade em Baile Perfumado Cinema, Aspirinas e Urubus: a retomada do cinema produzido em Pernambuco. REBECA, vol. 5, n. 1, jan./jun., 2016.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre análise fílmica. Campinas: Papyrus, 2008.

WOLFREYS, Julian. Ghosts: of ourselves or, Drifting with Hardy, Heidegger, James and Woolf. In: Popular Ghosts: the haunted spaces of everyday culture. Org: BLANCO, María del Pilar; PEEREN, Esther. Nova York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2010.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

FILMOGRAFIA

A Chave dos Pregões (Pablo Nóbrega, 2015)
Amarelo Manga (Cláudio Assis, 2002)
Amigos de Risco (Daniel Bandeira, 2007)
Amor, Plástico e Barulho (Renata Pinheiro, 2013)
Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016)
Ausência (Chico Teixeira, 2014)
Avenida Brasília Formosa (Gabriel Mascaro, 2010)
Babás (Consuelo Lins, 2010)
Bacurau (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019)
Baile Perfumado (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997)
Boi Neon (Gabriel Mascaro, 2015)
Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)
Brasil S/A (Marcelo Pedroso, 2014)
Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984)
Câmara Escura (Marcelo Pedroso, 2012)
Campo Grande (Sandra Kogut, 2015)
Carlota Joaquina, princesa do Brasil (Carla Camurati, 1996)
Casa Grande (Fellipe Barbosa, 2014)
Cidade de Deus (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002)
Cinema, Aspirinas e Urubus (Marcelo Gomes, 2005)
Deserto Feliz (Paulo Caldas, 2007)
Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964)
Doméstica (Gabriel Mascaro, 2012)
Eles Voltam (Marcelo Lordello, 2012)
Em Trânsito (Marcelo Pedroso, 2014)
Era Uma Vez Eu, Verônica (Marcelo Gomes, 2012)
Febre do Rato (Cláudio Assis, 2011)
Malha (Paulo Roberto, 2013)
O Som ao Redor (Kleber Mendonça Filho, 2012)
Pausas Silenciosas (Mariana Lacerda, 2013)
Pixote: A Lei do Mais Fraco (Hector Babenco, 1981)
Memórias do cárcere (Nelson Pereira dos Santos, 1984)

Que Horas Ela Volta? (Anna Muylaert, 2015)
Recife Frio (Kleber Mendonça Filho, 2009)
Rio, 40 Graus (Nelson Pereira dos Santos, 1955)
Tatuagem (Hilton Lacerda, 2013)
Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967)
Um Lugar ao Sol (Gabriel Mascaro, 2009)

ANEXO A – Ficha técnica do filme *O som ao redor*

Filme: <i>O Som ao Redor</i> Dur. 131min Lan. 04/01/2013
Direção: Kleber Mendonça Filho Roteiro: Kleber Mendonça Filho Edição: Kleber Mendonça Filho e João Maria Fotografia: Pedro Sotero e Fabrício Tadeu Direção de arte: Juliano Dornelles Desenho de som: Kleber Mendonça Filho e Pablo Lamar Som direto: Nicolas Hallet e Simone Dourado Figurino: Ingrid Mata Maquiagem: Marcos Freire Preparação de elenco: Amanda Gabriel e Leonardo Lacca Produtora: CinemaScópio Produção: Emilie Lesclaux Direção de produção: Brenda da Mata e Renata Pimentel Produtor de Elenco: Daniel Aragão Trilha sonora: DJ Dolores Distribuição: The Cinema Guild
Elenco: Irlandhir Santos - Clodoaldo Gustavo Jahn - João Maeve Jinkings - Bia W.J. Solha - Francisco Clébia Souza - Luciene Irma Brown - Sofia Albert Tenório- Ronaldo Yuri Holanda - Dinho Bruno Negaum - Pacote Sebastião Formiga - Cláudio Lula Terra - Anco Maria Luiza Tavares - Garota do apartamento Rubens Santos - Adailton
Resumo: A vida numa rua de classe-média na zona sul do Recife toma um rumo inesperado após a chegada de uma milícia que oferece a paz de espírito da segurança particular. A presença desses homens traz tranquilidade para alguns, e tensão para outros, numa comunidade que parece temer muita coisa. Enquanto isso, Bia, casada e mãe de duas crianças, precisa achar uma maneira de lidar com os latidos constantes do cão de seu vizinho. Uma crônica brasileira, uma reflexão sobre história, violência e barulho.



ANEXO B – Biografia e filmografia completa de Kleber Mendonça Filho

Nome: Kleber Mendonça Filho, 54 anos, Nasc. Recife-PE
Profissão: Diretor, roteirista, Montador, Fotógrafo still
Biografia: Formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco, tem um trabalho abrangente como crítico e responsável pelo setor de cinema da Fundação Joaquim Nabuco. Escreveu para o Jornal do Commercio, no Recife, seu site CinemaScópio, Revistas Continente, Cinética e o jornal Folha de S. Paulo. É também diretor artístico do Janela Internacional de Cinema do Recife, que terá sua 5a. edição em 2012. Como realizador, migrou do vídeo nos anos 90, quando experimentou com ficção, documentário e videoclipes para o digital e o 35mm na década de 2000, realizando <i>A Menina do Algodão</i> (co-dirigido por Daniel Bandeira, 2003), <i>Vinil Verde</i> (2004), <i>Eletrodoméstica</i> (2005), <i>Noite de Sexta Manhã de Sábado</i> (2006), <i>Crítico</i> (2008) e <i>Recife Frio</i> (2009). Seus filmes receberam mais de 120 prêmios no Brasil e no exterior, com seleções em festivais como Brasília, Tiradentes, Festival do Rio, Gramado, Karlovy-Vary, Clermont-Ferrand, Hamburgo, BAFICI, Indie Lisboa e Cannes (Quinzena dos Realizadores). Os festivais de Santa Maria da Feira, Toulouse e Roterdã já apresentaram retrospectivas dos seus filmes. Sua primeira experiência no longa metragem é o documentário <i>Crítico</i>, realizado ao longo de oito anos. O <i>Som ao Redor</i> é o seu primeiro longa-metragem de ficção.
Filmografia: • <i>Retratos fantasmas</i> (2023). Longa-metragem. Documentário estreou na 76ª edição do Festival de Cannes, na seção <i>Special Screening</i>. • <i>Bacurau</i> (2019). Longa-metragem. Ganhador do Prêmio do Júri no Festival de Cannes 2019. • <i>Aquarius</i> (2016). Longa-metragem. Indicado para a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 2016. • <i>O som ao redor</i> (2012). Longa-metragem. Prêmio da Federação Internacional de Críticos de Cinema (Fipresci) no Festival de Roterdã de 2012. Prêmio de melhor filme pelo júri popular e Júri da Crítica, melhor diretor e melhor desenho de som no Festival de Gramado. Prêmios de melhor filme e melhor roteiro na <i>Première Brasil</i> do Festival do Rio 2012, entre outros. • <i>Recife frio</i> (2009). Curta-metragem. Prêmio de melhor curta no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. Prêmio de melhor filme pelo público e crítica, melhor diretor e roteiro no Festival de Brasília. • <i>Crítico</i> (2008). Curta-metragem. • <i>Noite de sexta, manhã de sábado</i> (2006). Curta-metragem. Prêmio de melhor direção no Cine PE. Prêmio de melhor atriz e prêmio da crítica no Festival de Brasília. • <i>Eletrodoméstica</i> (2005). Curta-metragem. Prêmio de melhor filme pelo público e crítica e melhor atriz no Cine PE.



- *Vinil verde* (2004). Curta-metragem. Prêmio de melhor filme pela crítica, melhor direção e montagem no Festival de Brasília.
- *A menina do algodão* (2003). Curta-metragem.
- *Enjaulado* (1997). Média-metragem.