

RESSONÂNCIAS POÉTICAS EM *O SOM AO REDOR* DE KLEBER MENDONÇA

POETIC RESONANCES IN THE SOUND AROUND
KLEBER MENDONÇA

Midian Angélica Monteiro Garcia¹

RESUMO: Este texto objetiva uma leitura de como se estrutura a confluência entre sons e imagens na obra *O Som ao Redor* de Kleber Mendonça, observando-se como tais dispositivos compõem sua poética e sua visão social do país. Realiza-se, portanto, uma leitura das visibilidades e audibilidades que se concretizam pela força de aparição, que, no contexto do filme, se dá, principalmente, em movimentos sugeridos.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Kleber Mendonça; Fantasmas; Arte;

ABSTRACT: This text aims to read how the confluence between sounds and images is structured in the work *O Som ao Redor* by Kleber Mendonça, observing how such devices compose his poetics and his social vision of the country. Therefore, we carry out a reading of the visibilities and audibility that materialize through the force of appearance, which, in the context of the film, occurs mainly in suggested movements.

KEYWORDS: Cinema, Kleber Mendonça; Ghosts; Art;

¹ Doutoranda em Artes Cênicas, UFBA. Mestre em Teorias da Literatura e da Cultura, UFBA. Graduação em Letras Vernáculas pela Universidade do Sudoeste da Bahia - UESB. midiangarcia@uol.com.br

É comum no cinema de Kleber Mendonça a presença de imagens que muito se aproximam de um cinema de fluxo. São cenas que geram certos estranhamentos, promovidos por escolhas de procedimentos, tais como a quebra de linearidade da narrativa, rarefação dos espaços, produção de sonoridades que não possuem uma função explicativa das imagens que as acompanham. Esses procedimentos ocorrem como se as cenas não encerrassem uma significação fechada, mas, ao contrário, dessem a ver e a ouvir algo que se desdobra numa dimensão mais ampla do enredo. Essa ideia de uma ordem das sensações sem um objeto contínuo, o qual intencione representar de modo realista, reporta a uma questão amplamente discutida por Deleuze em *A Lógica das Sensações* ao tratar da pintura de Francis Bacon. Para o referido filósofo, a pintura não apenas representa formas, mas, principalmente, coloca o espectador frente a forças invisíveis capturadas. É, nesse sentido, que afirma que “a arte não reproduz o visível, mas ela torna visível” (DELEUZE, 2007).

No contexto dos filmes de Kleber Mendonça, tornar visível e audível está relacionado à forma de enquadramento de câmera, ao modo de construção das sonoridades e ao enviesamento de histórias menores em narrativas de personagens principais, e à construção de uma narrativa que centraliza os ruídos, os restos, as ruínas. Em *O Som ao Redor*, seu primeiro longa lançado em 2012, são bastante visíveis esses procedimentos de composição do filme, os quais fazem estranhar o espaço da diegese que organiza nossas percepções.

O *Som ao Redor* narra histórias de residentes de um bairro de classe média da cidade de Recife, remontando as relações de coronelismo e cordialismo, não mais situadas no espaço decadente do engenho, mas atualizadas nas instâncias do poder exploratório do ramo imobiliário e nas relações dos trabalhadores do espaço doméstico e dos trabalhadores de rua de um bairro de Recife. No filme, há dois núcleos narrativos nos quais se emaranham outras histórias, a narrativa de João, neto do proprietário de um engenho, e de grande parte das casas do bairro, que constrói relações paternalistas, porém pouco profissionais com os seus empregados e de Bia, mulher de classe média, cujo conflito maior se concentra no desejo de silenciar os latidos do cão da casa vizinha.

É possível afirmar, considerando os aspectos relacionais entre imagens visuais e sonoras, que, nesse cinema, esses elementos ocorrem como fricção. Ou seja, o som não se inscreve como acompanhamento do desenvolvimento das ações dramáticas, ou mesmo de combinações metafóricas geradoras de significações. Essa confluência sonora e visual funciona como efeito de choque, desmontagem e (re)montagem, ideia mais próxima do conceito da legibilidade das imagens numa perspectiva dialética, conforme pensado por Walter Benjamin e relido por Didi-Huberman. Para os referidos teóricos a unicidade da imagem é impossível. Estar diante de um procedimento de montagem é, portanto, produzir direções, despertar legibilidades. Trata-se de pensar as imagens como um jogo de montagens cujo tratamento perspectivo abre caminho para ver e escutar, nessas combinações diversas, outros trajetos, e, em consequência, tomar posições com relação ao passado.

No cinema de Kleber Mendonça especificamente, tomar outras posições significa apurar o foco de visão frente ao que foi invisibilizado na história de um país colonizado, nas relações desiguais entre classes sociais e étnicas. Não me refiro, nesse contexto, às montagens com o intuito de pôr, às claras, os mecanismos do cinema como construtor de discursos, ou para evidenciar uma tendência lírica subjetiva individual, mas para conectar o que reside nos intervalos. Trata-se de pôr em estado de escuta o que ressoa do que denomino de uma lógica de fantasmas, múltipla em sua constituição de impressões de Brasil, *de gente vivendo a vida*, *de descrições de sonhos e pesadelos*, mas também de fantasmagorias que são constitutivas do país, inclusive das sensações dos assombros que glosam o peso da história em repetição. A esse respeito, Kleber Mendonça afirma que seus três primeiros longas, *O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Bacurau* são:

“Ideias de cinema embutidas em observações sobre gente e mundo. (...) Por mais que editais e burocratas perguntem: “Qual o seu público-alvo?”, esses filmes não tinham um específico. “Pessoas vivas e as lembranças das que já morreram” seria uma resposta possível. E de coração.’ (...) Uma sensação de coceira e picadas fantasmas que tomou a equipe. Era claramente uma alucinação física, um mal-estar de lidar com as térmitas. O filme *Aquarius* também veio dessa sensação, e é essa imagem de terror sobre o Brasil que encerra

aquela história na tela. (...) Se existia um engenho de cana-de-açúcar e suas hierarquias sociais e raciais escondido na rua urbana de zona sul em *O som ao redor*, talvez exista uma versão microscópica das guerras do Vietnã e Canudos em Bacurau, ou um western Fort Apache em Aquarius. Pouco importa — são apenas ideias que podem ou não servir de base para construir filmes e suas histórias. (MENDONÇA, 2020, p. 10-19)

Essa ideia de cinema em Kleber Mendonça é um gesto de convocar fantasmas e assim, sob a perspectiva desses espectros, despertar as histórias jamais apaziguadas, no contexto desses filmes, flagrar as relações de poder que se repetem historicamente no Brasil, os quais se tornam sintomas pulsantes. Na filosofia benjaminiana, reler a história a contrapelo é implicar o olhar, promovendo uma interpretação do presente como forma possível de contar a história dos vencidos. Porém, não se trata de fazer retornar objetos e narrativas perseguindo causalidades das linhas históricas, mas sim de um gesto de montagem.

É nesse sentido, numa abordagem benjaminiana, que compreendo que o diretor pernambucano lê o Brasil, em *O Som ao Redor*, fazendo do espaço cinematográfico, em certos momentos, forma habitável a esses fantasmas os quais reivindicam por cenas que centralizem sensações e restos de histórias não centralizadas, sempre à margem de outras histórias. Tal ideia fica evidente em passagens várias passagens do filme, a exemplo do prólogo, com as fotografias de arquivo, ou mesmo nos enquadramentos de câmera em momentos em que a narrativa perde sua linearidade. Refiro-me à cena do banho da cachoeira em que João, acompanhado de sua namorada Sofia e de seu avô Francisco, aparece coberto de sangue. Nesse momento, se aclara o peso da história. Os personagens não veem, apenas o espectador enxerga. Mas essa percepção alucinatória promovida pelo banho de sangue rasura as alucinações capitalistas engendradas pela lógica das relações de poder em que estão submersos os espaços, o decadente e do bairro.

Do mesmo modo, o cotidiano de João se faz com outros atravessamentos a exemplo da discussão do rumo da vida do porteiro, definida, levemente, em uma reunião de condomínio. Prestes a perder seu emprego por justa causa, por motivos que são banais, o porteiro depende do voto favorável de João, na reunião do condomínio quanto à sua permanência. Embora realize uma defesa calorosa pela

permanência do porteiro, João, impulsionado pela mensagem que recebe de Sofia, sua namorada recente, pouco antes do momento de votação, abandona a reunião de condomínio e a possibilidade de selar o seu voto a favor da manutenção do emprego do porteiro que está prestes a se aposentar. Embora sua fala marque a violência instaurada na reunião, marca quem deve ser salvo “Tu me salvou de uma reunião bizarra”. O porteiro, por sua vez, que pouco aparece no enredo, enquanto decidem as direções de sua vida, espia o encontro amoroso, no elevador, daquele que poderia salvá-lo de sua má sorte. Esses nós intensivos vão tecendo as narrativas, que, como ruas que se entrecruzam, expõem as relações entre os que habitam esse espaço.

Analisando o contexto mais amplo do filme *O Som ao Redor*, compreendemos que tal forma de construção do discurso cinematográfico faz emergir uma lógica das relações de poder, a qual se estabeleceu, no contexto da obra, no espaço do engenho de cana de açúcar, mas que persiste no espaço urbano contemporâneo de um bairro de Recife, nas relações entre classe sociais. Os procedimentos cinematográficos, portanto, utilizados pelo autor, na referida obra, a exemplo dos hiatos de linguagem aos quais me refiro, possibilitam pensar as permanências de um passado sombrio, o qual ainda assombra as relações sociais. Nesse sentido, vislumbramos a suspensão da enunciação que permeia o filme, a exemplo dos ruídos, rastros de vozes, silêncios, quebras narrativas como momentos em que a cinepoética vem à tela, capturando, portanto, as sensações de um passado e não apenas representando-as de forma realista-naturalista.

Assim, compondo as intensidades nos procedimentos poéticos, Kleber Mendonça propõe uma experiência estética de suspensão da enunciação, possibilitando a experiência da arte cinematográfica como testemunho e interrupção dos automatismos do nosso olhar, oferecendo ao espectador pontos de vistas outros. Se por um lado, observam-se gestos sonoros que interrompem automatismos, a exemplo do movimento de levante do trabalhador de rua que reage à ofensa, riscando sutilmente, mas ruidosamente o carro da mulher que dele desdenha, por outro lado, a forma de enquadramento fotográfico, nas cenas, por si só deixa ver a complexidade das relações abusivas nas relações de trabalho. Todas essas sutis presenças se percebem mesmo na supressão enunciativa. Desse modo, com Gilles Deleuze, podemos dizer que o filme aqui posto em análise se encontra rente às artes

intempestivas que devem “criar vácuos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (DELEUZE, 1992, p.217).

Kleber Mendonça, portanto, parece criar uma conglomeração de imagens disjuntivas e pulsantes, cujo efeito passa por um ato de colisionar tempos, sons e imagens, a fim de visibilizar processos de racionalização, dispositivos de regulação, mas também como ato de produzir, nessas zonas de embaçamentos, visibilidades suprimidas, não vistas, ou seja, fazer daquilo que não se pôde ver e ouvir, sob a força inventiva do desfocamento poético, legibilidades possibilitadas por imagens pulsantes que nos interpelam, interrompendo (per)cursos.

O disjuntivo, nesse cinema, portanto, é sintoma daquilo que só se pode ver e ouvir na agramaticalidade da cena, na intensidade, na suspensão da enunciação, a exemplo do banho de sangue cachoeira, aparentemente inexplicável, e das vozes ouvidas pelo espectador quando João e Bia visitam o cinema em ruínas no antigo engenho. Esse procedimento poético empreendido por Kleber Mendonça, gesto que é possível ver em quase todas as suas obras, manifesta-se, no filme aqui mencionado, no enquadramento de cenas, na montagem dos arquivos fotográficos no prólogo do filme, na fusão dos instrumentos de percussão como junção dos sons diários do bairro, bem como nas reações dos ambulantes de rua.

A partir, portanto, da análise da construção imagística, compreendo que, embora o prólogo do filme “O Som ao Redor” evidencie signos visuais e sonoros representativos de práticas sociais de poder, há, nele, rasuras por contrapontos que se observam, no campo do som, desde a forma de execução do introito realizado pelo órgão, na abertura do prólogo, os descompassos entre a imagem e o som, até a fricção desierarquizada entre o ótico e o sonoro, em ritmos que hibridizam cadências como o maracatu e o congado, nesse trecho pré-fílmico.

O mesmo ocorre com os arquivos fotográficos de um engenho de cana de açúcar da zona da mata de Pernambuco, os quais aparecem ao longo do prólogo. Se por um lado, essas imagens visuais deixam claras formas hierarquizantes de organização de poder - casa grande, trabalhadores no canavial - os enquadramentos fotográficos e a forma de montagem das fotografias põem em relevo os vazios, as sombras, criando zonas de visibilidades. Não se trata de encontrar os rastros para reestabelecer a causalidade histórica, mas de rasurar narrativas que nos constituem

enquanto país, no campo político. Desfoca-se para ver, desqualifica-se para ouvir. Eis o procedimento de montagem na poética fílmica de Kleber Mendonça.

Se por um lado, os sons da cidade de Recife performam, nos ruídos, os processos da especulação imobiliária e das relações de poder dos processos de colonizatórios, esses mesmos ruídos se organizam, na narrativa fílmica, como gesto político do mais fraco: o som do Maracatu, do Congado, no prólogo e o levante inscrito no ato do trabalhador de rua. Pensar o cinema desse lugar é se dar à escuta das intensidades, daquilo que vem por sensações. Jean Luc Nancy em seu texto *À Escuta*, no qual procura pensar sobre os regimes dos sentidos no âmbito da escuta filosófica dos sons, afirma que dispor-se à escuta é habitar a *beira do sentido*.

Estar à escuta é sempre estar à beira do sentido, ou num sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse precisamente nada de outro que não este bordo, esta franja ou esta margem – pelo menos o som musicalmente escutado, quer dizer, recolhido e perscrutado por ele mesmo, não todavia como fenómeno acústico (ou não somente), mas como sentido ressoante, sentido de que o sensato é suposto encontrar-se na ressonância, e não se encontrar senão nela. (NANCY, 2014, p. 19)

Para além de um movimento do ouvir, portanto, decodificando significantes, compreendo que a obra aqui analisada ativa uma escuta que desautomatiza, ideia muito próxima do sentido de escuta ressoante cunhado por Jean Luc Nancy. Ver o filme por essa perspectiva possibilita compreender o próprio cinema de Kleber Mendonça como um corpo ressoante, na medida em que encarna, na própria constituição fílmica, os sons ao redor os quais se constituem, no contexto da obra, como levantes, respostas a uma tecitura de colonialidade e a um modo de gerar invisibilidades.

O sentido consiste em um reenvio. Ele é inclusive feito de uma totalidade de reenvios: de um signo a alguma coisa, de um estado de coisas a um valor, de um sujeito a um outro sujeito ou a si mesmo, tudo simultaneamente. Também o som é feito de reenvios: ele se propaga no espaço onde repercute ao repercutir “em mim”, como se diz (voltaremos a esse “dentro” do sujeito: não voltaremos senão a isso). No espaço exterior ou interior, ele ressoa, o que equivale a dizer que ele se remete enquanto verdadeiramente “sonante”, já que “ressoar” nada mais é do que se relacionar consigo. Soar é vibrar em

si ou por si: não é somente, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de fato se estender, transportar-se e se resolver em vibrações que de maneira concomitante o relacionam consigo mesmo e o colocam fora de si. (NANCY, 2014, p. 19)

Kleber Mendonça executa em seus procedimentos de montagem, uma narrativa dos intervalos. É, portanto, nos entremeios das histórias de João e de Bia, personagens principais do filme *O Som ao Redor*, que outras histórias se fazem ver, para usar as palavras do próprio diretor, em “movimentos sugeridos”, e em “lateralidades” (MENDONÇA, 2020, p.10). A construção dessas narrativas em lateralidades, que não se fixam sobre a imagem, alarga as brechas para que ressoem as escutas, na própria forma de composição fílmica. E que não parem de reverberar. Nesse sentido, o diretor opta pela reverberação dessas vozes “menores”, que se tecem nos entremeios das histórias dos personagens principais, produzindo um ressoo, aquilo que reverbera, mas não se pode reter pelo seu poder movente, em detrimento da repetição sem diferença em sintoma. São essas histórias que sempre estão ao redor que se dão a ver e a ouvir, narrativas de “gente vivendo a vida”², de trabalhadores de rua, de empregadas domésticas, de porteiros, de trabalhadores do engenho, os quais tem seus destinos decididos por outros. Mendonça afirma em entrevista anterior ao lançamento do filme:

Me interessa a arquitetura como sintoma de uma sociedade que não é saudável, a arquitetura como diagnóstico brutalista, como algo que deu e está dando errado. Acho que meus filmes normalmente surgem como respostas, um pouco como um leitor que decide escrever para um jornal, revista ou site porque um determinado assunto o incomoda, ou lhe deixou com o desejo de colocar seu ponto de vista. Me interessa uma sensação de que a percepção do "pobre" e do "rico" talvez esteja mudando no país, ainda com o desprezo e o medo recíproco e histórico das camadas de cima e de baixo, se transformando em uma demanda maior por respeito, por parte das classes mais baixas, sem tanta resignação católica construída na falta de educação.³

² Kleber Mendonça. Kleber Mendonça Filho : L' observation de l' être humain
<https://www.youtube.com/watch?v=2r1S0jf2ehY>

³ Entrevista gravada no Café Castigliani, no Cinema da Fundação (Recife), complementada e editada via emails e chat em Maio de 2011. <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>

Kleber Mendonça nos dá o poder de olhar e escutar, de ser testemunhas, pois restam o ruído, as fotografias de arquivo, as memórias dessa história, os restos arquitetônicos que se dão como sintoma. Se os restos por si só são esse diagnóstico “*dessa sociedade que não é saudável*”, desse “*diagnóstico brutalista*” dos quais nos fala o diretor pernambucano, esses resíduos nos dão o poder de testemunhar porque também trazem em si mesmos o poder de fala. O ruído, portanto, é o poder de falar, que produz índices de visibilidades e audibilidades, em um espaço inóspito, no qual a máquina biopolítica move-se produzindo exceções, inserindo os sujeitos nas sombras das catalogações pré-definidas.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**; A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; Sobre o conceito de história. In: Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 91-107; 165-196; 222-232.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon*: Deleuze, G. **Francis Bacon, lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FLORES, Virgínia. **O Cinema: Uma Arte Sonora**. São Paulo: Annablume, 2013
- FREUD, Sigmund (1914) **Recordar, Repetir e Elaborar**. In: FREUD, Sigmund. Fundamentos da Clínica Psicanalítica. (Obras Incompletas). 1ª ed. Belo Horizonte, 2017, pp. 151-164.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três Roteiros**: O Som ao Redor, Aquarius e Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte, Edições Chão da Feira, 2014.
- SARRAZAC, J-P. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

FILMES

Emilie Lesclaux, (Productor), Mendonça, K. (Director). 2012. **O Som ao Redor** [Película]. Cinemascópio: Brasil.