

**Revista de Literatura,
História e Memória**



Seção: Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e Literatura, Ensino e
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 14 - Nº 24 - 2018

UNIOESTE/CASCAVEL - P. 259-273

**COMO CONTAR UMA HISTÓRIA? ALEGORIA E
MEMÓRIA EM *O SOM AO REDOR***

How to count a history? allegory and memory in *O som ao redor*

Graziele Rodrigues de Oliveira¹

RESUMO: Este texto apresenta uma discussão sobre as formas que o autor Kléber Mendonça Filho utiliza para contar a história do legado colonial de violências do Brasil (como *locus* a cidade de Recife), no filme *O som ao redor* (2012). Como enfoque de estudos deste artigo, parto da ideia de que Kléber Mendonça Filho desenterra memórias “clandestinas”, ao tratar de um passado que não quer ser lembrado pela memória oficial. Desta forma, o autor se utiliza de duas formas de expressão para contar o conteúdo fílmico a que se

propôs, o uso da *dupla narrativa* para relacionar o passado com o presente e assim trazer as memórias do passado colonial para o enredo e a alegoria como expressão catártica das Ligas Camponesas. Tal processo narrativo arrasta as violências do período colonial para um tempo recente e permanente.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; alegoria; memória.

ABSTRACT: This text presents a discussion about the forms that the author Kléber Mendonça Filho uses to tell the story of the colonial legacy of violence in Brazil (as locus the city of Recife), in the film *O som ao redor* (2012). As a study focus of this article, I start from the idea that Kléber Mendonça Filho dug up "clandestine" memories, when dealing with a past that does not want to be remembered by official memory. In this way, the author uses two forms of expression to tell the filmic content to which he proposed, the use of the double narrative to relate the past to the present and thus bring the memories of the colonial past to the plot and allegory as expression catharsis of the Peasant Leagues. Such a narrative process draws the violence of the colonial period to a recent and permanent time.

KEYWORDS: movies; allegory; memory.

INTRODUÇÃO

No propósito de representar uma questão social brasileira (a desigualdade social) com bases históricas complexas, Kléber Mendonça Filho enxergou, na rua de sua casa, resquícios de um passado materializado no presente e, a partir desta ideia, produziu o filme *O som ao redor* (2012). Como enfoque de estudos deste artigo, parto da perspectiva de que Kléber

¹ Mestranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Especialista em Geopolítica e Relações Internacionais pela Rede de Educação Claretiano. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela União Educacional de Cascavel (Univel-2015) e Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pelo Centro de Ensino Superior de Maringá (Unicesumar-2010).

Mendonça Filho desenterra memórias “clandestinas”, ao tratar de um passado que não quer ser lembrado pela memória oficial. Assim, o filme representa um processo de construção civil na cidade de Recife que esconde as raízes colonialistas sob as novas construções dos espaços urbanos. Tendo como espaço narrativo a cidade de Recife, que assim como a de toda a América Latina foi construída por meio do trabalho escravo e pelo genocídio de parte da população (indígena e negra), Mendonça Filho “ressuscita” os mortos para contar uma história assombrada pelos sofrimentos “soterrados”, agora por novas construções urbanas que tentam invisibilizar este violento processo histórico. Para o sociólogo Michael Pollak, (1989), no artigo *Memória, Esquecimento, Silêncio*, as memórias “proibidas”, por mais que sejam por algum tempo enterradas, apagadas dos discursos cotidianos, emergem-se com ainda mais força dado ao momento sociopolítico:

Essa memória “proibida” e portanto “clandestina” ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica. **Uma vez rompido o tabu**, uma vez que **as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público**, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória, no caso, as reivindicações das diferentes nacionalidades. Este exemplo mostra a necessidade, para os dirigentes, de associar a uma profunda mudança política a uma revisão (auto) crítica do passado. Ele remete igualmente aos riscos inerentes a essa revisão, na medida em que os dominantes não podem jamais controlar perfeitamente até onde levarão as reivindicações que se formam ao mesmo tempo em que caem os tabus conservados pela memória oficial anterior. (p. 5, grifo meu).

Ao tratar das memórias do stalinismo, Pollak aborda que as marcas do passado e os discursos esquecidos “à força” voltam como avalanches reivindicando memórias que chama de *subterrâneas*. De maneira análogo, o autor Kléber Mendonça Filho traz esta memória subterrânea e a coloca em evidência no filme *O som ao redor*, ao passo que também denuncia as violências do presente. Nascido em Recife, em 1968, o autor viu a cidade tomada por engenhos de cana-de-açúcar se transformar em outros campos de desigualdades e dominações comandadas pelos “mesmos senhores de engenho”. No cotidiano marcado pelo medo da violência, na rua da própria casa (bairro nobre da Boa Viagem), Mendonça Filho enxergou uma classe média enclausurada pela própria hierarquia espacial que construiu, e que é retratada no enredo do filme:



Figura 1: As grades nas cenas do filme
Fonte: *O som ao redor* (2012)

O filme narra a chegada de um grupo de seguranças que vão fazer a proteção de uma das ruas do bairro da Boa Viagem. Assim a narrativa se desenvolve, tomando como base o relacionamento entre os vizinhos desta rua e o cotidiano dentro de suas casas e apartamentos. Dentre os personagens centrais da narrativa estão: Bia, uma dona de casa que não consegue dormir com o latido do cachorro da vizinha e que leva uma vida monótona com os filhos e o marido; Seu Francisco, um senhor que vive sozinho e é dono de maior parte dos imóveis do bairro, assim como de fazendas no interior do Mato Grosso do Sul, e os seus netos, João, que vive sozinho em outro apartamento, e Dinho, ladrão de sons automotivos, que vive com a família em uma casa grande e luxuosa.

Parto da ideia de que as raízes colonialistas, sobre as quais o autor se propõe contar, não se encontram tanto na narrativa de imagens, esta conta mais sobre o tempo presente, ainda que evidenciando metáforas que lembram o período colonial, como a casa grande dos personagens e as posições de trabalho das pessoas negras. Antes, o filme tem como base um recorte em que se aprofunda no cotidiano da classe média/alta, aparentemente tedioso, ao mesmo passo em que se desenvolve sob um forte clima de tensão transmitido por sons externos às “vidinhas” dos personagens. São estes sons que contam a memória subterrânea (as raízes colonialistas) que por vezes são afirmadas nas imagens.

O filme ocorre pela própria experiência do autor na cidade. Em entrevista veiculada no *You Tube* pela *L'association Autres Brésils* (2014)² o autor revela seu interesse quando o universo abordado no filme parte de um entendimento próprio do lugar. Assim, Mendonça Filho

² L'association Autres Brésils: associação francesa da internet que é formada por franceses e brasileiros. O objetivo da associação é a troca de conhecimento entre o Brasil e a França e a disponibilização de conteúdos sobre as questões sociais do Brasil. BRÉSILS, Autres. Entrevista Kleber Mendonça Filho. Youtube, 25 mar. 2014. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=jt9shAGe7tk&t=6s> >. Acesso em: 10 ago. 2018.

critica algumas produções do cinema brasileiro que acreditam estar descrevendo uma realidade brasileira, a favela, por exemplo, mas que na realidade partem de uma ideia não experimentada do espaço: “quando você está lá no seu escritório, com ar-condicionado e bebendo uma taça de vinho, escrevendo sobre uma favela, você vai colocar uma carga falsa, ruim, de má qualidade, numa realidade que é complexa, linda, que você não tem ideia do que ela é” (13’ 10”). Ao ser criticado por narrar pelo olhar da classe média, o autor se defendeu ao dizer que os filmes nacionais costumam mostrar principalmente a favela como algo exótico e como uma representação supostamente fiel da realidade brasileira. Por isso ele idealizou um enredo que partisse do seu conhecimento empírico; assim, o filme tenta evidenciar as relações de poder, o racismo estrutural refletido nas posições e atuações dos personagens.

Também é importante destacar que a obra *O som ao redor* aparece um pouco antes do momento de tensão na cidade de Recife por conta do Projeto Novo Recife³ e o Movimento Ocupa Estelita⁴. Estes movimentos sociais, para além de reivindicarem por melhores condições de moradia, também cobram pelo não apagamento de memórias históricas, daí tanto a memória que se enquadra como oficial, como as memórias dos marginalizados. Destaco aqui, que se pretende derrubar os prédios e monumentos de uma elite burguesa do passado, mas que também tem as marcas da memória dos marginalizados, pois o apagamento da história (mesmo que oficial) também esconde a sua construção, ou seja, esconde um país construído sob regimes genocidas – escravidão e mortes. Para Pollak, esse processo de apagamento não consegue matar o passado, apenas o enterra, para este voltar num determinado tempo com mais força:

[a]inda que quase sempre acreditem que o “tempo trabalha a seu favor” e que “o esquecimento e o perdão se instalam com o tempo”, os dominantes frequentemente são levados a reconhecer, demasiado tarde e com pesar, que o intervalo pode contribuir para reforçar a amargura, o ressentimento e o ódio dos dominados, que se exprimem então com os gritos da contraviolência. (POLLAK, 1989, p. 9).

Desta forma, na cidade de Recife, os debates acerca da memória se intensificaram na medida em que as violências simbólicas sobre os marginalizados foram também mais

³ O Projeto Novo Recife consiste na construção de 15 torres (residenciais e comerciais) entre 36 e 45 andares ao longo do Cais José Estelita (centro de Recife). O local possui uma ampla área de construções históricas da fundação da cidade de Recife e pertence ao município. Neste projeto a área será leiloada para empresas privadas.

⁴ Movimento Ocupa Estelita: manifestantes contra o Projeto Novo Recife defendem que a execução do projeto trata da privatização da área do Cais José Estelita e, portanto, do fechamento de um espaço público. Outra questão é a memória histórica da cidade, quando as construções históricas do local serão tombadas para a construção dos edifícios.

escancaradas, como no caso da construção das grandes torres de segmento luxuoso, enquanto, por outro lado a miséria na cidade só faz aumentar. Pode-se destacar que a temática sobre o legado colonial de violências é recorrente nas obras artísticas em maior ou menor grau, dado ao tempo e a situação político-social, sejam como pano de fundo ou como tema central, como as inspirações literárias com os livros *Retratos imorais e Estive lá fora*, de Ronaldo Correia de Brito; *Tangolomango*, de Raimundo Carrero; *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro, ou com o movimento de contracultura *Manguebeat*,⁵ que surgiu em 1991 como crítica ao abandono social das populações que vivem **do e no** mangue de Recife; e o movimento denominado *Novo Cinema Pernambucano*⁶, que provocou o aumento de filmes que retratam as principais problemáticas da cidade.

O SOM COMO MEMÓRIA E NARRATIVA

Destaco neste tópico parte da estética narrativa a qual Mendonça Filho idealizou para contar a história de um encontro do passado com o presente. O desafio de tratar de uma temática (a violência da colonização) em que enquadra um período temporal tão extenso, ano de 1500 até 2012 (data da produção fílmica), me parece uma tarefa um tanto complicada, pois a produção cinematográfica tem que dar conta de narrar um processo de violência de 514 anos. Ou pelo menos, no caso do filme em questão, a partir de meados do século XVI, com o ciclo da cana-de-açúcar, que deve ser materializado em pouco mais de 2 horas da duração do filme, mais precisamente 2 horas e 11 minutos. Para Gaudreault e Jost, o cinema possui dois tempos: “toda e qualquer narrativa põe em jogo duas temporalidades: por um aquela coisa narrada; por outro, a temporalidade da narração propriamente dita” (GAUDREAULT; JOST, 2005, p. 33).

É importante ressaltar que para Gaudreault e Jost a narrativa é diferente da descrição. Enquanto que a descrição consiste na negociação do espaço que quer se mostrar na tela sob um

⁵ O *Movimento Manguebeat* surgiu nos anos 90 com os artistas Chico Science, Fred Zero Quatro, Otto, Renato L, Mabuse, Hélder Aragão, entre outros. O movimento misturava os ritmos do maracatu rural, com o pop, o rock'n roll e o hip-hop. E tinha como objetivo ressignificar a cultura popular de Pernambuco, fazia críticas ao caos urbano e o abandono social da cidade, que não só se revelava desigual e miserável, mas também mostrava o apagamento da cultura local, tanto em termos arquitetônicos quanto artísticos. As músicas foram inspiradas na obra *Homens e Caranguejos* de Josué de Castro e as canções de Jackson do Pandeiro.

⁶ *Novo Cinema Pernambucano*: uma série de políticas públicas de investimentos na produção audiovisual (Prefeitura de Recife com o Sistema de Incentivo à Cultura (SIC), Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) e Agência Nacional do Cinema (Ancine) tornaram possível o aumento nas produções cinematográficas, e a repercussão de alguns filmes no cenário nacional e internacional como *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2003); *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *A febre do rato* (Cláudio Assis, 2011), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Boi Neon* (2015) e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e outros. Estas políticas possibilitaram também a abertura de espaços para produtoras menores, juntamente com o incentivo de divulgação e distribuição de filmes pela internet.

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Graziele Rodrigues de Oliveira

tempo determinado, a narrativa se revela na sucessão dos planos que são materializados no tempo fílmico. Tomando como base o filme *O som ao redor*, a primeira cena em que uma garota anda de patins por entre as paredes do estacionamento de um prédio, (O SOM AO REDOR, 2012, 2'33") descreve o ambiente da narrativa, não a mesma propriamente dita. Para haver significação nos planos de um filme e assim não ser considerado como descrição e sim como narrativa, não se pode analisar de maneira isolada um único plano (a menos que o filme tenha apenas um plano de cena). Assim, a descrição das crianças brincando no estacionamento vai significar como narrativa, no tempo fílmico, amarrando com outros planos de cena. A descrição dos espaços fechados vai fazer parte de uma composição que quer expressar algo complexo como os medos da classe média/alta.

A fim de expressar uma ideia que conta sobre a gênese dos medos presentes (as violências da colonização), há uma outra narrativa que se une: a narrativa de imagem em movimento se entrelaça com a narrativa sonora e é nesta sonoridade que a memória é recuperada. Sendo a proposta da narrativa de imagens o cotidiano das “vidinhas” da classe média/alta, as minúcias do sentimento de tédio em: as conversas entrecortadas dos personagens, os planos de cena fechados em cômodos, os espaços cheios de objetos e por vezes de pessoas, mas carregados de um vazio que se percebe na comunicação, no não-dito. Em contrapartida, a narrativa sonora conta a história de um passado presente: os ruídos e as vozes externas às imagens dos planos de cena, como os estalos que lembram chicotes seguidos de gemidos (1h 39'00"), o latido do cachorro como guardião da propriedade e a sirene da polícia são aspectos que clamam por um resgate ao passado, pois lembram a vigilância do capataz sobre os escravizados.

Para analisar esta *dupla narrativa*, destaco as seguintes cenas: enquanto as imagens mostram as crianças brincando na quadra de esportes do condomínio, os sons de um martelo e de uma lixadeira à disco ecoam externamente às imagens, que é mostrado em cena posterior. Estes sons são narrativas porque contam em paralelo a história da classe baixa (os operários da construção civil), que representam os negros escravizados num passado recente. Estes signos marcam a permanência destas violências na hierarquia dos postos de trabalho:



Figura 1: Na cena à esquerda, o espectador descobre de onde vinha parte do som que remete ao trabalho da construção civil. / Na cena à direita, o som vem da área de serviço. Enquanto a empregada chega de manhã para trabalhar, o patrão depois de uma noite de festa dormia no sofá com a namorada.

Fonte: *O som ao redor* (2012)

Em outra situação as vozes da televisão também ajudam a narrar esta história paralela:



Figura 3: Nesta cena, se ouve a voz da apresentadora do programa infantil, que ajuda a contar a história de um país dominado pela hegemonia branca. Que na cena posterior se afirma com a imagem da apresentadora loura e as crianças negras.

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

Ao tratar sobre a introdução das cartelas (inserções escritas (intertítulos) em meio às cenas do filme para explicar determinados contextos da narrativa) no cinema mudo por volta da década de 20, Gaudreault e Jost, ressaltam a importância da escrita para propor a ideologia naqueles filmes. Substituo aqui a escrita que se utilizava no cinema mudo, pelo som no cinema atual, como este recurso que vai propor a ideologia no filme. Em *O som ao redor*, a narrativa sonora toma este papel que vai contribuir para o caráter ideológico da mensagem, seja pelas hierarquias das vozes construídas nos diálogos, quanto pelos barulhos externos às cenas, como aqui exemplificada, nas palavras de Gaudreault e Jost:

Ao mesmo tempo, por causa das cartelas do gênero citado, o filme ganhava um valor ideológico que a imagem sozinha não poderia transmitir. É ilusório crer que as imagens, mesmo animadas, falam por elas mesmas: elas mostram as coisas, elas as afirmam; não carregam, porém, facilmente a marca do julgamento daquele que as produziu. (GAUDREULT; JOST, 2005. p. 90).

Ainda que na maior parte dos filmes, o objetivo discursivo consegue seu resultado com o diálogo dos personagens, em *O som ao redor* são os efeitos sonoros que vão representar as tensões. Estas mesmas tensões não podem ser confundidas como complemento de uma narrativa, que procuraria transmitir a sensação de suspense – as trilhas que sintomatizam o medo –, o ritmo – as trilhas que sintomatizam a correria, ou a monotonia, etc. No filme *O som ao redor*, o medo, em suma do Outro, não é efeito de imagens aterrorizantes, mas de sons que quebram o tédio que a imagem oferece ou da ambiguidade que a imagem poderia oferecer se apresentada de maneira isolada. Soma-se a este efeito que provoca a tensão no filme, os silêncios no próprio diálogo. O silêncio, por exemplo, vai ser elemento para representar uma tensão, conforme o exposto da seguinte cena:

João (patrão) entra na cozinha e abraça Maria (empregada).
– Maria: Bom dia Seu João.
– João: Tudo bom Maria?
Maria responde automaticamente: – Tudo bem.
– João: Maria, tem café pronto?
– Maria: tem, fiz agorinha... (ecoa um momento de tensão por causa do silêncio entrecortado no diálogo)
– João: tô precisando... (sua voz quase que inaudível, ao tentar destacar uma ordem sem querer se posicionar como o patrão, mas que não deixa de fugir dessa hierarquia). (O SOM AO REDOR, 2012, 09' 19").

Conforme Pollak estes silêncios ecoam como sombras, ora como esquecimento, ora como lembranças que querem ser apagadas, mas são recalques do inconsciente que também não se deixa dizer. Assim o diálogo entre João e Maria expressa mais pelo não-dito do que pelo que foi propriamente dito, as relações de poder estão atravessadas nos discursos e contam esta história de opressão.

[p]or conseguinte, existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos de se expor a mal-entendidos. (POLLAK, 1989, p. 8).

É importante dizer que nem todo filme vai conter duas narrativas que se imbricam para dar forma a uma história, há os ruídos e vozes que complementam a narrativa tornando-a única, pois estes sons por si só não contam histórias (GAUDREAU; JOST, 2005). No entanto, em *O som*

ao redor, fica clara esta *dupla narrativa*, quando ao passo que as imagens contam a vidinha pacata de um cotidiano burguês, o som conta a história do medo que atravessa o tempo-espaço e que tem suas raízes na colonização brasileira. Desta forma, as narrativas se unem para significar um espectro maior do que as imagens conseguem representar, daí o filme como um todo composto de representações metafóricas se revela numa alegoria da Liga Camponesa, que será abordado no próximo tópico.

A ALEGORIA COMO REPRESENTAÇÃO DAS LIGAS CAMPONESAS

Em *As ruínas e o condor: breves escritos sobre alegoria, memória e ausência*, o autor Emerson Pereti analisa, com base em textos de Idelber Avelar e Andreas Huyssen, a recorrência de criações alegóricas em determinado contexto político-social. Para o autor, são em tempos conflituosos que na ânsia de representar o caos, o vazio, a fragmentação do tempo e o desmanche dos valores da sociedade é que surgem como apoteoses as alegorias, em suas palavras:

Considerada desde a Antiguidade Clássica como ornamento do discurso constituído a partir da oposição retórica sentido próprio / sentido figurado, a alegoria tem aparecido na linguagem e no pensamento ocidental com mais ou menos alento de acordo com as circunstâncias históricas que demarcam movimentos culturais em determinadas coletividades. (PERETI, 2015, p. 36).

É neste contexto histórico de efervescência política que destaco a alegoria das Ligas Camponesas⁷ no filme *O som ao redor*. Ainda que o cineasta Kleber Mendonça Filho parta de uma situação em que é espectador de uma realidade social de misérias, por não fazer parte desta realidade enquanto posição social que ocupa (refiro-me aqui do seu lugar de fala), porém procura formas de narrar em alteridade, ou seja, foi instigado pelo luto coletivo de uma cidade. Nesta direção, de acordo com Pereti há uma recorrência de artistas que em momentos de luto coletivo, por exemplo, em tempos ditatoriais, de guerras e conflitos se travestem da dor do outro e utilizam a alegoria como estética a fim de narrar a complexidade desses contextos. Em suas palavras:

⁷ As Ligas Camponesas foram um movimento de luta pela reforma agrária que surgiu em 1945 no Estado de Pernambuco e se intensificou em 1955, se expandindo para outros Estados brasileiros. Com o Golpe Militar de 1964, as Ligas Camponesas foram perseguidas, desarticuladas e milhares de camponeses foram mortos e desaparecidos. Em 1980, as Ligas Camponesas foram retomadas com o Movimento Sem Terra (MST). Dados retirados da Biblioteca virtual Fundação Joaquim Nabuco no endereço: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=315>. Acesso em: 29 jul. 2018.

A revisão da história ditatorial empurrou o narrador alegórico para outro espaço que não está mais necessariamente circunscrito na ideia do eu-enlutado, mas que é **capaz de se colocar no lugar do outro em luto: da vítima, do subalterno que continua** resistindo ao contínuo ditatorial-mercadológico, inclusive daqueles que, durante a catástrofe, estiveram do lado de lá do sistema. (PERETI, 2015, p. 33, grifo meu).

O passado apagado no tempo-espaço, mitigado nos discursos do cotidiano é ressuscitado pelo alegorista. Para tanto destaque como conceito de alegoria a perspectiva de Walter Benjamin (2013), no livro *Origem do drama trágico alemão*. A alegoria para o autor é uma expressão estética essencialmente barroca, que apreende subjetividades e compreende o mundo como *ruínas*. São identificadas como ruínas, porque a alegoria compacta um conjunto de significações do passado que deixa seus resquícios no presente e significa na transitoriedade do tempo. A alegoria representa um mundo caído e sedento para fazer jus a memória dos mortos. Assim, desenterra memórias em que o seu futuro foi ceifado (homenagem ao “esquecido”).

Neste sentido o Barroco como comparativo alegórico por Benjamin procura representar “os tempos”, tempo-passado, tempo-presente, a impossibilidade do eterno, e o alegorista tem em mãos a complexidade de transpor num dado tempo (o da forma alegórica) um outro tempo histórico que se quer contar. É importante ressaltar que a alegoria para Benjamin tem um caráter de expressar e não de ilustrar, ou seja, não tem como princípio server de base figurativa, ou explicativa, a que tinha no período medieval, mas um método de expressar o mundo. Ainda entendendo que a alegoria com base no cristianismo, esta de características mais ilustrativas do período medieval, acabou por desenterrar o conceito alegórico do período antigo, caindo desta forma num paradoxo. Isso porque emerge as mitologias e o próprio politeísmo a que o cristianismo se opunha: “[o] mundo dos deuses antigos teria morrido, quando na verdade foi a alegoria que o salvou, se pensarmos que a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para uma eternidade é um dos mais fortes motivos do fenômeno alegórico” (BENJAMIN, 2013, p. 241).

Ao destacar o Barroco como ponto de partida para conceituar a alegoria, Benjamin não diz apenas da sua estética, mas do modo de pensar a própria história. Por isso pensar em alegoria na perspectiva barroca também é pensar na perspectiva histórica de que trata o Barroco:

[A] alegoria medieval é cristã e didática; o Barroco regressa à Antiguidade, num sentido místico e histórico natural. A descoberta dos tesouros secretos da sua invenção é atribuída a Ludovico da Feltre, “a quem chamaram ‘il Morto’, devido à sua atividade ‘grotesca’ de **descobridor de mundos subterrâneos**. (2013, p. 182, grifo meu).

A partir desta ideia de “descobridor de mundos subterrâneos”, aponto o filme *O som ao redor*, pois este desenterra um passado de mortes por meio de uma representação que atribui sentido ao enigmático, falo da sensação fantasmagórica da narrativa. O filme expressa o legado colonial de violências inferindo características místicas, como, por exemplo nas cenas em que Bia vê um menino negro escalando o telhado da casa vizinha, ou na cena em que um menino negro é encontrado numa árvore, fazendo lembrar do mito do Saci-Pererê⁸ e na própria representação do bairro, as ruas vazias, “mortas” pela falta de interações humanas.

Ainda que o símbolo pudesse representar parte deste misticismo e justamente por “ganhar corpo acabado e perfeito” (p. 175) não consegue expressar a complexidade dos fenômenos históricos como acreditava o romantismo, como Benjamin explica por meio das palavras de Joseph Görres:

Não aposto muito na hipótese distintiva que diz que o símbolo é, e a alegoria significa ... Basta nos a explicação do primeiro como signo das ideias – autártico... compacto e entrincheirado em si mesmo –, e da segunda como figuração das mesmas em progressão contínua, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão um para o outro como o grande mudo e poderoso mundo natural da montanha e das plantas para a história humana, viva e em contínua progressão. (2013, p. 175).

Desta forma, ao passo que o símbolo tem esta sede de representar na emergência, pois no reflexo do olhar já lhe é atribuído um sentido, ainda que construído na discursividade, a alegoria tem um caráter temporal, faz sentido no tempo.

Partindo deste exposto que trata a alegoria, passamos a identificar alguns aspectos da narrativa do filme: o primeiro minuto de *O som ao redor* se passa apenas com a tela em preto, e uma trilha que remete à vida no campo – sons de grilos, galinhas, ronco de caminhões e caminhonetes na estrada de terra, pássaros (principalmente a ave conhecida como Quero-quero, muito frequente em locais de banhados e pastagens –). Os sons que remetem à vida no campo cessam ao som de *Cadavres en série*⁹ (marcha fúnebre) que aos poucos é encoberta pelo som de chocalhos e graves batidas de tambores, o que transmite uma forte sensação de ameaça.

⁸ O Saci-Pererê é uma lenda sobre um menino negro, pernetá, que divaga por lugares mais retirados. A origem da lenda assim como suas reais características é controversa, mas ficou amplamente conhecida no Brasil na literatura de Monteiro Lobato, no livro *Sítio do pica-pau amarelo*. BONIFÁCIO, Welberg Vinicius Gomes. Mito e identidades brasileiras: o saci no cotidiano escolar. **Fórum Identidades**, Brasil, v. 24, n. 24, mai. - ago. 2017. Disponível em: < <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/712>>.

⁹ A trilha sonora *Cadavres en série* dos compositores Michel Colombier e Serge Gainsbourg é conhecida no filme francês *Le Pacha*. O filme aborda o caso de um delegado que planeja a vingança contra a morte de um amigo assassinado.

A marcha fúnebre é o primeiro elemento simbólico que remete às mortes por disputas de terras (os sofrimentos humanos, de que são presentes na alegoria), que mais tarde pode-se entender que se relaciona a um caso de vingança, a cobrança do luto. Logo em seguida o filme inicia com a apresentação de fotografias¹⁰ entre trabalhadores rurais e senhores de engenho (representado pela Casa-grande):



Figura 4: Duas fotografias em sequência, à esquerda, a dimensão de terras, a porteira como símbolo da propriedade privada e à direita, a família de trabalhadores rurais
Fonte: filme *O som ao redor* (2012).



Figura 5: Duas fotografias em sequência da Casa-grande
Fonte: filme *O som ao redor* (2012).

Já na fotografia abaixo, essa bastante emblemática, há mais pistas a respeito das violências exercidas sobre os camponeses, que mais tarde se veem refletidas em outros problemas da cidade (a violência urbana e as desigualdades sociais, embora nas entrelinhas do enredo); esta fotografia significa o movimento das Ligas Camponesas.



Figura 6: As Ligas Camponesas
Fonte: filme *O som ao redor* (2012).

A obra filmica é alegoria deste movimento. Assim, a narrativa joga signos que representam um passado de luta, mas que só é possível compreender esse sentido, na tentativa de decifrar as metáforas: Seu Francisco como o latifúndio (dono dos escravizados e das terras), João como o abolicionista, os empregados como os escravizados, os seguranças como os camponeses que voltam para vingar o passado de mortes, mas que também remete à transição do tempo e às novas formas de dominação e exploração do trabalho.

Em uma parte do filme, o casal João e Sofia viaja para o Mato Grosso do Sul (cidade de Bonito), onde o personagem Francisco possui fazendas. A partir deste percurso a viagem entra como um elemento simbólico bastante significativo, além de mostrar o contraste da vida na cidade com a vida no campo, também representa uma “viagem ao passado”. Num passeio pelo “vilarejo” próximo às terras de Francisco, João e Sofia vão encontrando alguns aspectos do lugar que oscilam entre passado e presente. O prédio de um cinema abandonado em ruínas (o tempo materializado em escombros), uma escola em condições precárias num prédio improvisado (é fato presente). O passado (o legado colonial de violências) vem à tona mais uma vez, agora, causando estranheza ao espectador com a metáfora da cachoeira de sangue, remetendo aos processos de dominações – neste caso exercido pelo dono da terra (Francisco) – que resultaram em muitas mortes.



Figura 7: A metáfora do banho de sangue
Fonte: filme *O som ao redor* (2012).

Outro detalhe implícito sobre estes massacres é na cena em que os seguranças vão até a casa de Francisco; e ao serem convidados a seguirem até a sala, nas cenas em plano geral é possível ver um televisor ligado onde passa imagens sobre as Ligas Camponesas (desta vez com a participação do exército quando ocorreu o Golpe Militar de 1964), é possível ver explosões causadas por caminhões tanques que invadem uma área rural:

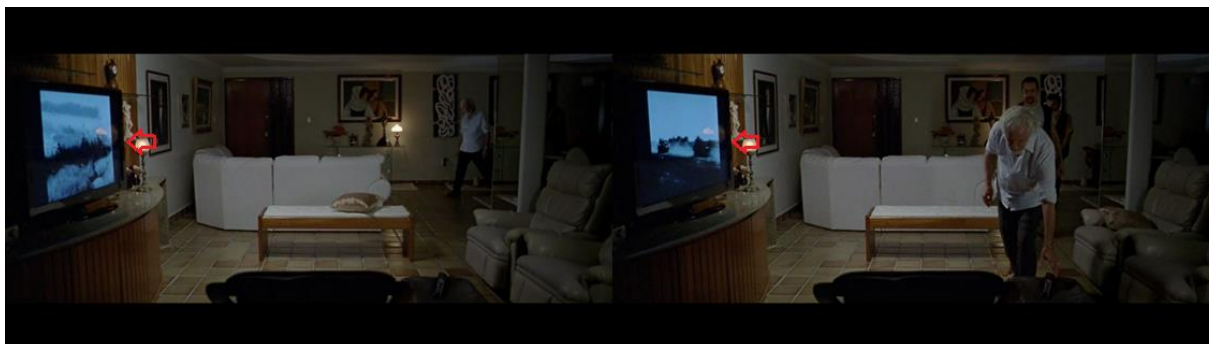


Figura 8: As Ligas Camponesas no televisor de Francisco
Fonte: filme *O som ao redor* (2012).

Esta cena, juntamente com a cena em que os seguranças conversam com Francisco, é parte do desfecho da trama e (res)significa as fotografias apresentadas no começo do filme. Assim a narrativa consegue mostrar que mesmo na invisibilidade do cotidiano as marcas das violências históricas aparecem por toda a parte. O sentimento de ameaça, o medo da violência urbana, o enclausuramento das residências e as desigualdades sociais e raciais são reflexos do colonialismo que resiste no tempo-espaço e é desvelado numa catártica alegoria quando se finda a característica principal evidente, a morte.

REFERÊNCIAS

BENJAMIM, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

[BIBLIOTECA Central Blanche Knopf - Fundação Joaquim Nabuco](#). Ligas Camponesas. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=315. Acesso em: 10 ago. 2018.

BONIFÁCIO, Welberg Vinicius Gomes. Mito e identidades brasileiras: o saci no cotidiano escolar. **Fórum Identidades**, Brasil, v. 24, n. 24, mai. - ago. 2017. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/712>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

BRÉSILS, Autres. Entrevista Kleber Mendonça Filho. Youtube, 25 mar. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jt9shAGe7tk&t=6s>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

PERETI, Emerson. **As Ruínas e o Condor**: breves escritos sobre alegoria, memória e ausência. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, p. 209. 2015. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/40488>. Acesso....

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

O SOM ao redor. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Les-claux. Brasil, 2012. DVD, Recife: Cinemascópio, colorido, 131 min., NTSC, 2013.