



REDE
TEMPO
BRASIL



Boletim do Tempo Presente - ISSN 1981-3384

Sangue e vazio nos condomínios de um Brasil colonial e racista: tratamento de choque e remissão em *O som ao redor*

Guilherme José Schons^I

Resumo: A partir da análise das cenas de *O som ao redor*, filme de Kleber Mendonça Filho, o artigo^{II} reivindica um olhar possível para a colonialidade e o racismo existentes no Brasil, no qual o presente é compreendido como parte de uma construção mais ampla e cuja remissão estaria sendo inviabilizada pela perpetuação das violências do passado. Diante de tal pretensão argumentativa, gostaríamos de problematizar em que termos tais elaborações propiciam chances de esculhambação de um cenário escravista em que engenhos se disfarçam como ruas de classe média.

Palavras-Chave: Cinema; Violência; Poder.

Blood and emptiness in the condominiums of a colonial and racist Brazil: treatment of shock and remission in *O som ao redor*

Abstract: Based on the analysis of scenes from *O som ao redor*, a film by Kleber Mendonça Filho, the article claims a possible look at the coloniality and racism existing in Brazil, in which the present is understood as part of a broader construction and whose remission would be made unfeasible by the perpetuation of past violence. Faced with such an argumentative claim, we would like to discuss the terms in which such elaborations provide chances of shaming a slave scenario in which mills are disguised as middle-class streets.

Keywords: Movie theater; Violence; Power.

Auschwitz encontra sua face redentora depois do estágio representado pelo muro de Berlim. Invertam-se os sinais e as câmaras de gás transformam-se em câmaras de gozo. Os muros para não sair transformam-se nos muros para não entrar. O estado de exceção torna-se a regra. O cerco, não a trincheira ou a batalha se tornam a tática predominante.^{III}

A rua é um engenho: reminiscências de um passado presente

Interior de Pernambuco: sucessivas imagens de um engenho – casa-grande, trabalhadores, velório. Corte. Recife: sucessivas imagens de um condomínio – prédios, mulheres negras trabalhando como babás de crianças brancas, barulho infernal de motosserra. *O som ao redor*, filme com roteiro e direção de Kleber Mendonça Filho, lançado em 2012 no Festival de Roterdã, captura e reproduz o cotidiano maçante, autoritário e hipócrita da classe média recifense – ao mesmo tempo em que escancara as origens das fortunas dos senhores de engenho que nos são contemporâneos ao abordar os meandros do sistema capitalista/racista/patriarcal/colonial. O discurso engendrado na obra, dessa forma, emerge como um alerta benjaminiano^{IV}; isto é, ele articula o passado escravista brasileiro à vida em um bairro de metrópole com a pretensão de expor (ou despertar) possibilidades de reflexão e cura (centelhas da esperança) de uma ferida aberta. Mais do que isso: Kleber escova a história – um passado que não passa – a contrapelo no instante em que se recusa a aceitar uma falsa cicatrização – ele coloca o dedo nesse machucado para estimular a chance de elaboração^V e remissão^{VI} (pensada, nos termos das teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história, principalmente a terceira, como apropriação total, pela humanidade, de seu passado – enquanto item revolucionário na medida em que permite vingar os oprimidos em seu encontro com o presente) das violências que subjazem aos espigões e arranha-céus que rasgam o horizonte das grandes cidades e as vidas dos, literalmente, de baixo.

Em entrevistas posteriores e na introdução do livro *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*^{VII}, Mendonça Filho declara que a sua preocupação na escrita desse texto – composto originalmente em oito dias desde um hotel para um edital de fomento à cultura – era como fazer um filme sobre um engenho de cana pernambucano clássico ser transplantado para uma rua moderna urbana do Recife (sem que isso fosse dito aos espectadores). Ora, para tal exercício, o roteirista/diretor veio a se apropriar de uma série de minúcias que, no todo, desvelam relações de poder – em termos foucaultianos^{VIII}, isto é, redes onde ele funciona, circula, exerce, produz e é enfrentado a partir de diversas topografias – calcadas na opressão de sujeitos como mulheres, negros, pobres e favelados e na preocupação da classe média com a sua reprodução de privilégios para distinção social – e em termos de “capital cultural” mesmo, para lembrarmos Bourdieu^{IX}. Isso, sem que o sangue, o suor e as lágrimas daqueles que, de fato, trabalharam (e trabalham) no engenho sejam vistos – nas visões desatentas da vida real – como despojos e, logo, monumentos da cultura e, portanto, da barbárie^X. Talvez essa seja uma das questões primordiais da obra: como produzir uma necessária sensação de horror até mesmo ao olharmos o cotidiano de uma, apenas na superfície, pacata rua de um bairro nobre?

Em 1985, Donna Haraway^{XI} já nos ensinou que a fronteira entre a ficção e a realidade é uma ilusão óptica. Nesse caso, podemos dizer que *O som ao redor* atua em prol da conformação de um melhor entendimento do que talvez possa ter sido uma ingenuidade ficcional. Expliquemo-nos: o filme está inserido em um período de muito otimismo nacional e com o país na vitrine do mundo por meio das ações dos governos petistas. Em todo caso, no auge de uma superação sem remissão, Mendonça Filho aparece com imagens destoantes: não há conciliação entre o senhor de engenho e os filhos daqueles que foram assassinados pelos seus capatazes. Mesmo que as pessoas mudem, caso a estrutura de exploração continuar intocada, em algum momento teremos de acertar as contas com as contradições entre os interesses dos que moram em coberturas e nas favelas. Aqui, não tecemos uma crítica frontal ao modelo de gestão do capital implementado no Brasil de 2003 ao golpe de 2016 – assentado nas experiências de um

partido ao qual, inclusive, Kleber, se filiou recentemente. Entretanto, não podemos deixar de enxergar a menção ao passado/presente colonial e racista como abalo à euforia de um ciclo já encerrado por ordens da casa-grande.

Mendonça Filho, ao gravar a dinâmica de um engenho, se aproxima das especulações do psicanalista Christian Dunker^{XII} a respeito do que seria a lógica do condomínio (e, acrescento, a dos “quartinhos de empregadas”). Com isso, consegue retratar aspectos da vida dentro daquilo que é posterior às guaritas – onde vigora um estado especial da lei, onde o estado de exceção como norma é um desejo. Falamos, pois, de um espaço extra e protegido dos perigos daqueles cuja reação – e Foucault^{XIII} já nos disse que onde há poder, há resistência – poderia ameaçar certos privilégios. Assim, ele aparece como uma barreira contra uma suposta barbárie exterior – que, desse jeito, reconfigura, para Dunker, a relação parasitária entre público e privado. Se tudo depende de um bom síndico, percebemos uma nova organização da vida na casa-grande – a qual se adequa, especulamos, a uma mentalidade neoliberal. Por outro lado, na exterioridade às cercas elétricas, a desigualdade socioespacial e a gentrificação permanecem como mazela dos tempos de senzala. Com isso, verifica-se a existência de uma geografia do poder – onde, como chega a ser dito por personagens – existem dois universos: o do bairro nobre e o da periferia, os quais se estabelecem a partir da pretensão da classe média de que casa-grande e senzala sejam apartados para maximização das diferenças sociais.

Concentrando-nos na noção foucaultiana dos jogos de poder em que os sujeitos se envolvem e são envolvidos, vemos que eles não estão sendo impostos, na narrativa do filme, simples e exclusivamente a partir de uma instituição. Para além disso, eles constituem uma rede em que as pessoas lutam por sobrevivência e, inclusive, por ascensão dentro do regime vigente. Ninguém aceita passivamente um mascaramento da realidade; pelo contrário, dentro de suas possibilidades, as personagens produzem enfrentamentos – seja ao riscar um carro, ao sustentar uma discussão ou ao arquitetar um plano de vingança. Nesse sentido, o poder estaria espalhado por um cotidiano em disputa, vivo. Ao escrevermos isso, talvez tenhamos chegado ao cerne do som, do barulho, ao redor: o dos jogos de poder, das lutas de classes, dos que não se calam ao racismo, das mulheres negras empregadas domésticas (assim como suas mães) que fazem questão de não serem da família – no limite, dos que sonham com outro mundo.

A partir dessas linhas, criamos condições para introduzir uma análise do filme. A seguir, apresentaremos questões relativas ao cinema, às três partes de *O som ao redor* – quais sejam, *Cães de guarda*, *Guardas noturnos* e *Guarda-costas* – e às possibilidades de esculhambação do passado colonial através dos trabalhos de atualização do trauma e de descarrego dos fantasmas do presente.

Politizar as imagens sobreviventes: por um tratamento de choque

Em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin^{XIV} escreve a respeito daquilo que ele entende como uma perda da “aura” (analisada como trama peculiar de espaço e tempo na qual ocorre a aparição exclusiva de uma distância fundamentada no ritual) das obras artísticas – isto é, a derrocada do seu caráter único e singular – tendo em vista o avanço dos recursos provenientes da modernidade. Ao propor novos conceitos em prol da formulação de reivindicações revolucionárias na política da arte, o filósofo percebe como as possibilidades de reprodução – que atacam uma certa noção de fidedignidade – desvalorizam um aqui e um agora e atualizam o reproduzido. Nesse cenário, o “[...] agente mais poderoso é o cinema”^{XV} – que estaria associado a uma mudança na percepção das pessoas, bem como na função social da arte: da autenticidade à política; do valor de culto (*Kultwert*) ao de exposição (*Ausstellungswert*).

Indo além, Benjamin^{XVI} pontua que o filme é a obra de arte mais passível de melhoria, já que, a partir de sua montagem com base em muitas sequências de imagens, ele recusa radicalmente o valor de eternidade. Essa seria, para ele, uma demanda urgente do proletariado

tendo em vista a apropriação, a falsificação e a corrupção dos filmes perpetradas pelo fascismo – entendimento esse que deveria levar à luta pela “desprivatização do capital cinematográfico”^{XVII}. Nesse ponto, inclusive, o cinema – ao quebrar a “aura” da arte – aproximar-se-ia de um público mais amplo, as massas: o que leva a uma disputa. Se a lógica fascista de estetização da política tomando como paradigma a imagem da guerra se coloca, caberia ao comunismo a politização da arte.

Desse ensaio benjaminiano, merece destaque ainda a noção de que o cinema seria filho extremado de um movimento que já fora iniciado pelo dadaísmo: se colocar um urinol no museu, como fez Duchamp, torna a obra de arte um projétil que golpeia o observador com sua qualidade tátil, o filme penetra o espectador com o seu impacto. Assim, podemos dizer que o “[...] filme libertou de sua embalagem o efeito de choque físico que o dadaísmo ainda mantinha envolto no choque moral”^{XVIII}. Ora, a ideia de um efeito – e quiçá de um tratamento – de choque nos parecem muito felizes ao propiciarem um instrumento de exercício, mesmo que calcado na recepção por dispersão, que possa questionar e problematizar passados traumáticos e dolorosos (escovar a história a contrapelo) diante das telas. Com isso em mente, compreendemos que a atividade de Mendonça Filho em *O som ao redor* muito se aproxima desse ideal: somos chocados com imagens e sons de um passado colonial e racista em que o condomínio aparece como uma face ainda mais cruel e sofisticada das casas-grandes dos engenhos, assim como através da inevitabilidade de remissão dessa catástrofe chamada Brasil – se quisermos futuros mais generosos.

Por meio desses elementos, atingimos uma base teórica que sustenta a ideia, já defendida por Georges Didi-Huberman^{XIX} de que a imaginação é política e, nesse campo, caberia ao historiador inconformado com as violências de um passado/presente mediado pelo anacronismo – como já fora citado por Aby Warburg – a tarefa de desconstruir a história, jamais construí-la. Ao tratar de “imagens sobreviventes”, Didi-Huberman^{XX} alude à concepção benjaminiana de um tempo saturado de “Agoras”^{XXI}, se opõe, portanto, às cronologias organizadas e lineares e nos dá base para compreendermos o cinema em geral, assim como o próprio *O som ao redor* – em que a estrutura colonial e racista sobrevive e é arremessada aos nossos olhos com vistas à produção de choques audiovisuais – termo com o qual, inclusive, o pensador Christoph Türcke^{XXII} irá trabalhar para entender a formação de uma “sociedade de sensação” caracterizada pelo excesso de estímulos.

Contudo, novamente, ocorre um embate: se o fascismo é luminoso^{XXIII}, a brecha entre passado e futuro assentada na sobrevivência das imagens traumáticas poderia ser instrumentalizada com vistas a, como dito por ele, nos tornarmos vagalumes, ou seja, instituímos uma comunidade de lampejos de resistência. À luz disso, a película de Kleber Mendonça Filho muito provavelmente possa ser, na formulação de Foucault, um exemplo de cinema não-fascista^{XXIV} – uma vez que o seu discurso, ao expor o anacronismo presente na sociedade brasileira e os jogos de poder dele decorrentes, não cai de amores por eles. Para fecharmos a discussão dessa seção, temos de lembrar de Deleuze^{XXV}: a imagem dialética – referida por Benjamin – seria o próprio elemento da experiência histórica^{XXVI}. Ela teria, assim, a chance de desmontar a história e forjar novas montagens que venham a promover remissão, elaboração e, adicionamos, cura, atualização e descarrego.

“Tem café pronto, Maria?”: classes sociais e relações étnico-raciais no engenho/bairro

Após nos dar um choque com a imagem sobrevivente da casa-grande no condomínio, somos direcionados ao primeiro dos três trechos do filme (*Cães de guarda*). Nesse instante, conhecemos a personagem Bia – interpretada belissimamente por Maeve Jinkings – uma mãe, dona de casa e, para recordar o misógino ditado, “bela, recatada e do lar”, cuja maior preocupação, aparentemente, é o cachorro dos seus vizinhos que não para de latir. Com as cenas

desse núcleo gravadas na até então própria casa de Kleber no Recife – no bairro de Setúbal/Boa Viagem –, conseguimos captar a sensação de vazio inscrita no cotidiano da classe média pernambucana (em que a única interpelação a esse estágio é a constante atmosfera de violência). Enquanto seu marido que trabalha fora, para conseguir pagar os estudos dos filhos – que fazem aulas de inglês e mandarim, além de terem acesso a uma escola particular – e a manutenção de um determinado padrão de vida, dorme e ronca, Bia compartilha sua insônia com o cão – o que só é resolvido quando administra a si e ao animal um remédio indutor de sono. Isso, sem que antes seja aconselhada pelo filho, que a encontra na cozinha, a ir dormir, uma vez que, supostamente, ela teria o dia cheio de atividades. Contudo, na sequência da narrativa, entendemos que as suas únicas tarefas estão atreladas a cuidar da casa e dos filhos: ela é a mulher eletrodoméstico (em que pese seu uso alternativo desses dispositivos, notadamente o aspirador de pó e a máquina de lavar roupas).

Outro corte nos leva ao apartamento de João, um dos netos do dono dos arranha-céus da região e de um engenho (o sempre “Seu” Francisco): ele e uma moça (Sofia) são acordados com a chegada da empregada (Maria) e de suas netas, que ela levava para o serviço por não ter com quem deixá-las. As cenas desse momento são marcadas por um constrangimento implícito em que Mendonça Filho consegue expor a presença do racismo na sociedade brasileira sem que, para tal, seja necessário violentar corpos negros – o que seria uma continuidade da barbárie. Após perguntar se havia café pronto – cuja existência estava lastreada em Maria ter acordado horas mais cedo e se deslocado da favela ao condomínio da família de João para, então, prepará-lo –, o café da manhã do casal de “ficantes” (expressão que dá conta de caracterizar a liquidez e fugacidade da relação) é composto por um diálogo com essa mulher negra que, descobrimos, trabalhava desde os anos 90 para os pais dele. Isto é, ela era, ironicamente, “quase da família” – expressão que confunde público e privado e mascara uma relação de poder e exploração. Mais tarde, após a aposentadoria de Maria, a nova empregada doméstica da casa seria a sua filha – fato através do qual, mais uma vez, Kleber nos choca com “imagens sobreviventes” de um passado que não passa. O que será do futuro das netas levadas ao trabalho pela avó e pela mãe – enquanto deveriam estar em creches e escolas no exercício do direito à educação a ser assegurado pelo Estado?

No decorrer da conversa, Maria afirma que havia sido informada do assalto de um carro na rua: o de Sofia. João reage de modo estranho. Já longe da quase-namorada, questiona se Dinho, seu primo, não estaria envolvido no episódio. Sim: o ladrão não era um negro favelado (como aparece nos pesadelos da classe média retratados no filme), mas sim um jovem rico neto de um verdadeiro coronel que colecionava aparelhos de som alheios por divertimento. Nesse instante, Kleber faz a polícia passar pela rua – o que amedronta os guardadores de carro, enquanto Dinho permanece ileso. Em todo caso, para além do vazio sentido pela burguesia e pela classe média do engenho/rua, João tem um trabalho: ele é corretor de imóveis das propriedades do avô. Ao mostrar um apartamento a uma senhora – que tenta conseguir um desconto por uma moça ter ali se suicidado – escutamos que aquele condomínio seria moderno (e até pereceria uma fábrica), além de seguro (ou seja, apartado, da senzala/favela). Na apresentação do lugar, João diz: “E ali, é claro, tem o quarto de empregada. Com janela”. Ao que a senhora responde: “Quente”. Ora, esse é o paradigma compartilhado por nossa burguesia e a classe média – a presença de uma janela aparece como uma boa ação, enquanto privilégio, dentro de uma estrutura arquitetônica colonial e escravista – tal qual o “elevador de serviço” (situações que Kleber critica no filme/falso documentário *Recife frio*, de 2009).

Após termos a chance de problematizar se a vista daquele apartamento era de fato “boa” – uma vez que apenas permite o olhar para outros condomínios (como reivindicará a personagem Clara de *Aquarius*), voltamos a Bia, que protagoniza uma briga por causa do tamanho de uma televisão (a dela era de 40 polegadas e a da irmã das “pequenas”, de 32). Esse imbróglio a deixa nervosa e, então, ela resolve fumar maconha (que ela costumeiramente

comprava do vendedor de água) usando o aspirador de pó para que a sua casa não ficasse impregnada com o cheiro da droga – e, portanto, que a moralidade da classe média não fosse vilipendiada pela sua demagogia. Veremos, posteriormente, que outra forma encontrada por ela para aliviar as tensões do seu autoritário cotidiano era a de usar a máquina de lavar roupas como vibrador: um gozo secreto e necessário – já que a vida maçante a impedia de transar com o marido. Aliás, essa cena clássica foi recuperada por Mendonça Filho do seu curta *Eletrodoméstica* (de 2005).

Desse trecho, destaco, ainda, dois momentos. O primeiro é um diálogo entre João e o filho de Maria, que está deitado no sofá do neto do dono do engenho/rua quando esse chega no seu apartamento. Para além do embaraço com a situação, deparamo-nos com um diálogo entre os dois. O jovem pobre afirma estar trabalhando de madrugada em um supermercado, ao que – do alto de sua arrogância – o patrão de Maria comenta ser esse um bom caminho e lembra que também trabalhara muito (observação: quando ele morou na Alemanha). Por fim, é também nesse trecho que somos apresentados à milícia/segurança privada que faria a ronda no bairro – para garantir a segurança dessa classe média, mesmo que o único ladrão ali fosse o neto de Francisco, o coronel. “Quem mandou vocês aqui”, pergunta um dos filhos do todo-poderoso – o mais saudosos e melancólico de um passado sem arranha-céus –, como se aqueles trabalhadores não tivessem agência. Não obstante, notamos uma desigualdade dentro da equipe de segurança, onde Clodoaldo (feito por Irandhir Santos) desempenha papel de superioridade nos jogos de poder e onde um segurança negro sofre racismo quando as pessoas sequer se dirigem a ele. No encerramento de *Cães de guarda*, Clodoaldo e o seu parceiro negro decidem acertar a sua presença no bairro com Francisco – que não permite que eles passem da cozinha, se refere à “minha rua” e ri quando um dos seguranças diz morar em Guabiraba. Ele diz, ainda: “Dinho, meu neto, não é para vocês”. Isto é, a força repressora seria destinada exclusivamente a pobres, negros e favelados. Do alto de suas coberturas, os familiares do dono do engenho/rua estavam acima disso.

O plástico e o orelhão: dois episódios de ódio de classe

Do trecho *Guardas noturnos*, precisamos destacar duas sequências. Em primeiro lugar, João é levado a participar de uma reunião de condomínio – que, tal qual o agrupamento de sujeitos da classe média recifense, é representada como a sucursal do inferno e lugar de expressão do fascismo. O mote da discussão é o desejo, por parte da maioria dos condôminos, de demitir (por justa causa, sem direitos trabalhistas) o porteiro noturno do prédio. Entre as reclamações, aparece a gravação – feita por um filho de morador – do senhor Agenor dormindo em serviço, o que, à noite (enquanto elas próprias dormem), seria um delito gravíssimo para aquelas pessoas. Além disso, uma das mais ferrenhas defensoras do desligamento do porteiro declara: “Ele está nos provocando. A minha Veja está chegando fora do plástico”. Ora, aqui uma das revistas que viriam a ser promotoras do golpe de 2016 – em acordo, entre outras referências, com Martuscelli^{XXVII}, segundo o qual, naquele momento, um conluio entre aparato judicial e mídia corporativa foi empregado como meio para legitimação do uso casuístico da lei do impeachment – é posta como símbolo de prestígio e distinção social. Nesse sentido, incomoda a essa senhora que um porteiro (alguém visto como hierarquicamente inferior a ela) possa folhear as páginas de uma revista que, muito em breve, irá para o lixo. Em última instância, essa personagem integrante de uma classe média despeja o seu ódio de classe no trabalhador ao afirmar que ele estaria almejando a demissão para receber os valores da rescisão contratual (que sequer os condôminos tinham como pagar). De qualquer forma, percebemos ainda a apatia de João na reunião (retratado como “morador turista”), que chega a defender Agenor por pena e por ter condições de arcar com os custos, mas sai do encontro após receber uma ligação da ficante Sofia e, assim, sequer participa de uma protocolar votação.

No segundo momento, o chefe dos seguranças, Clodoaldo, usa um orelhão para destratar Dinho, o neto ladrão de Francisco. Em reação a isso, Dinho sai de casa e vai falar com/xingar pessoalmente esses trabalhadores. Ele afirma que “Essa rua é da minha família” e “Esse orelhão não tá na favela”. Com isso, ele expressa uma relação patrimonialista em relação a algo que deveria, democrática e republicanamente, ser do domínio público e representa os trabalhadores (que, de fato, moravam na favela) como seres indignos de se aproveitarem de um orelhão de um bairro nobre. Tal qual em um regime de segregação, a gentrificação da sociedade recifense produz duas categorias de pessoas com base na ocupação espacial: a “gente de dinheiro” e os favelados; as que podem e as que não podem tocar em um orelhão. Vejamos: Dinho não é um ponto fora da curva, mas a concretização de um sistema colonial e racista – em que ele “não seria”, como dito por Francisco, passível de preocupação dos seguranças. A ele, gloriosamente, o estado de exceção – a fuga da lei – é a norma.

Entre escombros e ruínas: o sangue e as máscaras caem

No terceiro e último trecho do filme – *Guarda-costas* –, podemos analisar uma série de choques audiovisuais. Essa seção começa com João e Sofia fazendo uma visita ao Seu Francisco no engenho – decadente, tendo em vista a nova fonte de recursos da família ser a especulação imobiliária. No passeio do casal pelo “sítio”, escutam, no porão da casa-grande, o rangido/barulho dos passos do coronel sobre suas cabeças – tal qual os trabalhadores que ali moraram sempre ouviram. Outra cena icônica de *O som ao redor* é o momento no qual, em um banho de cachoeira, João fica encoberto de sangue. Pensemos: seus privilégios de classe, sua riqueza, existem material e simbolicamente graças ao sangue, ao suor e às lágrimas de seres humanos que foram e são explorados pelo seu avô. A sua vida está marcada por violências; por barbárie – e Mendonça Filho soube como representar isso.

Imagem 1. Cachoeira de sangue em João, 2012. Fotografia.



Fonte: Cinemascópio.

Esse entendimento pode ser cotejado ao instante no qual um jovem negro passa correndo dentro de uma casa ocupada por Clodoaldo e sua namorada (a empregada de Francisco) cujo morador estava viajando. A miragem, que tem força real, destaca que no meio daquelas estruturas há a escravidão e o racismo – e não é à toa que a remissão desse passado colonial constitui um medo para a burguesia e a classe média (que tem pesadelos com meninos negros invadindo as suas casas). Lembramos também da oportunidade na qual a empregada/diarista de Bia queima um aparelho responsável por emitir sinal sonoro que atordoava o cão que latia e o fazia ficar em silêncio. Diz ela à mulher negra: “Isso é importado. Eu não vou descontar do teu

salário”. Ou seja, um equipamento destinado ao trato de um cachorro era mais caro do que aquilo que a família pagava a quem limpava a sua casa. Isso, sem falar no racismo explícito quando um dos filhos de Francisco (Claudio) oferece bebidas alcoólicas a todos os seguranças brancos e ao negro apenas guaraná.

Outro aspecto que abrange o discurso do filme é o vazio desse cotidiano nos condomínios. A lacuna de uma piscina desativada na casa onde Sofia morara (cuja fotografia se tornou capa da obra) e que seria demolida para a construção de mais um prédio é um bom símbolo para esse tempo homogêneo de uma elite violenta e autoritária. Também chama a atenção a ausência de criação de vínculos em uma nova geração. Tudo que é sólido se desmancha no ar: inclusive as relações sociais, já que o namorico do filme se encerra sem maiores explicações – durou enquanto foi eterno (pouquíssimas semanas). Em uma pixação no asfalto vista do alto do edifício, Sofia só consegue ler “Lu que triste”. Ela é incapaz de falar “Te amo”.

Imagem 2. Vazio de João e Sofia, 2012. Fotografia.



Fonte: Cinemascópio.

E, então, chegamos à cena final: Seu Francisco convida – em uma reunião na cobertura duplex – Clodoaldo, o segurança e seu irmão para serem seus guarda-costas. Isso porque, seu capataz dos tempos de engenho fora assassinado naquela semana. De repente, o irmão de Clodoaldo olha para um quadro com a pintura de Francisco (que já havia aparecido nas cenas do engenho) e as máscaras caem: há muitos anos, o dono do engenho/rua tinha ordenado a morte do pai dos seguranças. Eles eram os “meninos do Antonio” – que agora queriam vingança e, por que não, remissão. A cena termina com a frase de Clodoaldo “Por causa de uma cerca” e então todos levantam. Corte. No fim do filme, Bia e a família estouram bombas para fazer o cachorro parar de latir. O barulho incomoda o seu filho.

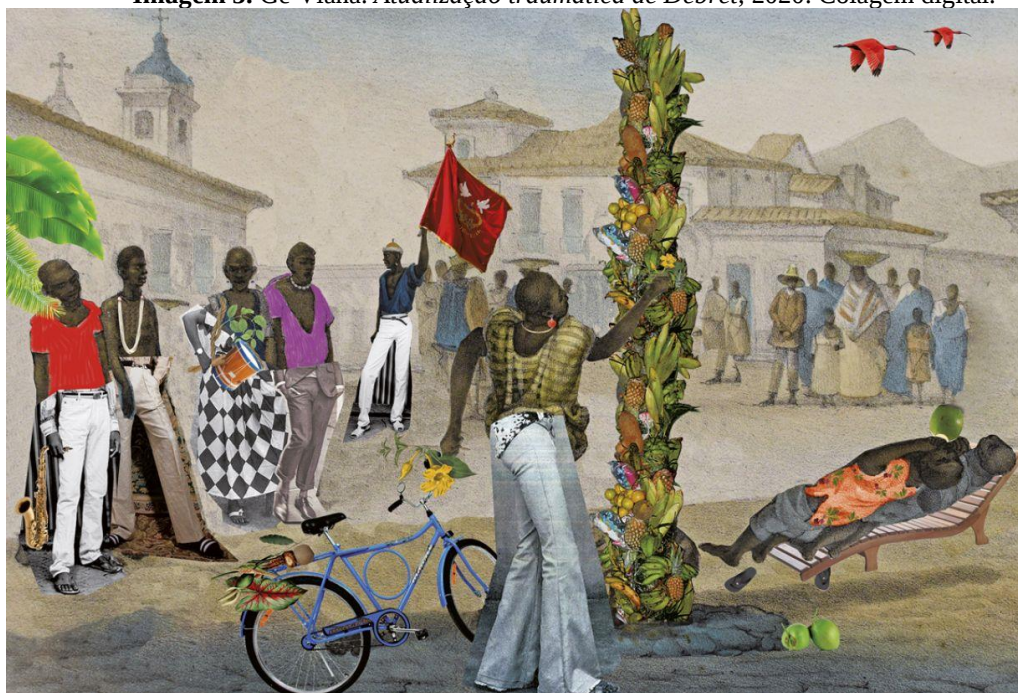
Kleber Mendonça Filho reproduz o passado/presente colonial e racista nas telas – que ficam repletas de sangue e vazio. Um verdadeiro tratamento de choque em busca por outros presentes/futuros.

Esculhambar e decolonizar as violências: um descarrego no engenho/rua

Ao aludirmos a uma imagem sobrevivente colonial, nos referimos, pois, à reminiscência da empresa de genocídio e conquista das bandas de cá do Atlântico – cuja barbárie permanece, entre outras dimensões, na colonialidade do saber, do poder e do ser^{XXVIII}, bem como em expressões patriarcais de gênero e sexualidade^{XXIX}. No entanto, para além do choque curativo que Mendonça Filho nos propõe com *O som ao redor*, uma série de artistas latino-americanas/os feministas, indígenas, negras/os e dissidentes vêm lançando mão de outros mecanismos de politização da arte, para lembrarmos Benjamin. O escopo desse trabalho não permite uma análise detalhada e abrangente desse campo, contudo nos arvoraremos a trazer aqui elementos de dois sujeitos: Gê Viana e Ayrson Heráclito.

Gê Viana, artista indígena Muypurá maranhense, pesquisa imagens precárias a partir das quais, por meio de colagens e lambe-lambes, se aproveita das reminiscências do passado em prol da busca pelas centelhas da esperança. Ela denuncia uma máquina de morte que não poupa nem os mortos^{XXX} ao negar o direito à memória e à aparição consciente no retrato da história. Na série *Atualização traumática de Debret*, aprendemos que a continuidade da crença na visão do colonizador significa a reedição da violência – e que, portanto, esse passado precisa ser redimido, a contrapelo, pelos termos dos vencidos.

Imagem 3. Gê Viana. *Atualização traumática de Debret*, 2020. Colagem digital.



Fonte: Prêmio PIPA.

Ao pesquisarmos sobre Ayrson Heráclito encontramos que ele seria um artista exorcista. Para ele, é necessário promover um descarrego da sociedade colonial por meio da arte entendida como forma de cura. Praticante do candomblé, ele mistura em suas performances elementos da cultura afro-brasileira. Os sacudimentos que ele engendra se colocam como fissuras, brechas, na ordem racista/burguesa, as quais contestam os fantasmas ainda presentes em uma sociedade como a de *O som ao redor*. Estamos diante de verdadeiros ebós epistemológicos na encruzilhada da modernidade – onde Ayrson, em diálogo com uma historiografia das margens atlânticas, enfrenta as dores de uma sociedade violenta e desigual – em uma chave que afronta as concepções lineares do ocidente branco.

Imagem 4. Ayrson Heráclito. Série *Bori*, 2008-2011. Fotografia.



Fonte: Arte Brasileiros.

Redimir o sangue que não para de jorrar: considerações finais

Nosso argumento de que, com *O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho propicia um tratamento de choque ao passado/presente colonial e racista se confirma com o encerramento deste ensaio. Uma sensação de inconformismo e revolta emerge enquanto possibilidade de construção de novas relações sociais e de outros jogos de poder – em que o futuro das crianças negras não pareça tão difícil como o de suas mães, avós e assim por diante. Está escancarado: Franciscos, Claudios, Dinhos e Joãos estão com os corpos cheios de sangue e privilégios. O topo dos arranha-céus de onde se escondem existe graças à existência de um cemitério produzido pelas suas ações e de seus ascendentes.

Sem a remissão dessa barbárie, isto é, um acerto de contas com as bases escravocratas, não haverá possibilidade de construção de uma sociedade menos cruel e autoritária no Brasil. Enquanto isso, a cachoeira de sangue continua em movimento.

Notas

^I Graduando em História na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) – Campus Erechim. E-mail: guilherme.schons@estudante.uffs.edu.br.

^{II} Este artigo foi produzido a partir de discussões da disciplina História da arte do Curso de História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) – Campus Erechim, no semestre 2022.1. Agradeço ao professor Fábio Feltrin por suas aulas, a leitura de uma primeira versão do texto e o incentivo para a publicação.

^{III} DUNKER, Christian Ingo Lenz. A Lógica do Condomínio ou: o síndico e seus descontentes. **Revista Leitura Flutuante**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-8, jan. 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/7623>. Acesso em: 14 ago. 2022.

^{IV} BENJAMIN, Walter. Comentários a Sobre o conceito de história. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

^V ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

^{VI} BENJAMIN, op. cit.

- ^{VII} MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros**: O som ao redor, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- ^{VIII} FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2004.
- ^{IX} BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- ^X BENJAMIN, op. cit.
- ^{XI} HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 33-118.
- ^{XII} DUNKER, op. cit.
- ^{XIII} FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- ^{XIV} BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- ^{XV} Ibid., p. 54.
- ^{XVI} Ibid.
- ^{XVII} Ibid, p. 77.
- ^{XVIII} Ibid, p. 86.
- ^{XIX} DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ^{XX} DIDI-HUBERMAN, Georges. **The surviving image**: phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg's history of art. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017.
- ^{XXI} BENJAMIN, op. cit., 2012.
- ^{XXII} TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- ^{XXIII} DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2011.
- ^{XXIV} FOUCAULT, Michel. Introdução à vida não-fascista. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Nova Iorque: Viking Press, 1977.
- ^{XXV} DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo, Brasiliense, 2013.
- ^{XXVI} FELTRIN, Fábio. Potências da carne em XXY. In: FELTRIN, Fábio; BRANCALEONE, Cássio (org.). **Cinema e sociedade**: resistência e jogos de poder. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. p. 183-200.
- ^{XXVII} MARTUSCELLI, Danilo Enrico. Polêmicas sobre a definição do impeachment de Dilma Rousseff como golpe de Estado. **Revista de estudos e pesquisas sobre as Américas**, Brasília, v. 14, n. 2, p. 67-102, jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/28759>. Acesso em: 01 mar. 2023.
- ^{XXVIII} QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- ^{XXIX} SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios – e uma antropologia por demanda**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- ^{XXX} BENJAMIN, op. cit., 2013.

Referências

- ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- AQUARIUS. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de Emilie Lesclaux. Recife: Cinemascópio, 2016. (145 min.), son., color.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Comentários a Sobre o conceito de história. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo, Brasiliense, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **The surviving image**: phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg's history of art. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. A Lógica do Condomínio ou: o síndico e seus descontentes. **Revista Leitura Flutuante**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-8, jan. 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/7623>. Acesso em: 14 ago. 2022.

ELETRODOMÉSTICA. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de Emilie Lesclaux. Recife: Cinemascópio, 2005. (22 min.), son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/10022944>. Acesso em: 14 ago. 2022.

FELTRIN, Fábio. Potências da carne em XXY. In: FELTRIN, Fábio; BRANCALEONE, Cássio (org.). **Cinema e sociedade: resistência e jogos de poder**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. p. 183-200.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Introdução à vida não-fascista. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Nova Iorque: Viking Press, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2004.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 33-118.

MARTUSCELLI, Danilo Enrico. Polêmicas sobre a definição do impeachment de Dilma Rousseff como golpe de Estado. **Revista de estudos e pesquisas sobre as Américas**, Brasília, v. 14, n. 2, p. 67-102, jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/28759>. Acesso em: 01 mar. 2023.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros: O som ao redor**, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

O SOM ao redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de Emilie Lesclaux. Recife: Cinemascópio, 2012. (131 min.), son., color.

QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RECIFE frio. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de Emilie Lesclaux. Recife: Cinemascópio, 2009. (24 min.), son., color. Disponível em: <https://youtu.be/U9mu2TJ0scY>. Acesso em: 14 ago. 2022.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios – e uma antropologia por demanda**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.