

## Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* e a construção de uma ideia sobre o cinema pernambucano

Wanderley de Mattos Teixeira Neto<sup>1</sup>

### Introdução

O momento em que *O Som ao Redor* (2013) chega ao cenário cinematográfico brasileiro é marcado por peculiaridades que definiram seu processo de afirmação social como expressão fílmica de valor. O longa-metragem do diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho estreava em meio a um processo de saturação do *favela movie* e da sua temática sobre violência urbana que ajudou a popularizar a cinematografia brasileira nos primeiros anos do século XXI. O filme de Kleber Mendonça Filho também surgia em um estágio da produção nacional caracterizado pelo incômodo de algumas instâncias com a standardização narrativa e estética e com as políticas de distribuição, exibição e promoção empreendidas no setor cinematográfico pelo grupo empresarial Globo, através da Globo Filmes.

*O Som ao Redor* ainda surgia no cenário nacional com um grupo de filmes realizados, em sua maioria, por cineastas pernambucanos como Kleber Mendonça Filho, que exploravam os problemas da realidade urbana brasileira e seus vínculos com processos de desigualdade social localizados histórica e culturalmente, utilizando as relações entre as imagens contemporâneas de uma Recife verticalizada pela especulação imobiliária do capitalismo e as do interior do estado remetendo ao passado escravagista. O intuito desse elo histórico é compreender as reminiscências nas relações entre as classes sociais do Brasil presente. Além de Kleber, integravam esse grupo os diretores Gabriel Mascaro (*Avenida Brasília Formosa*, 2010), Marcelo Lordello (*Eles voltam*, 2012), Marcelo Pedroso (*Brasil S/A*, 2014), entre outros (Prysthon 2017).

Segundo Ismail Xavier, professor de cinema da Universidade de São Paulo (USP), o filme de Mendonça Filho realçava um motivo reiterado nesse novo cinema pernambucano, “a relação entre passado e presente, ou as camadas de tempo que se acumulam na experiência contemporânea em nossa modernização incompleta” (apud Caetano 2013). Era a esse cinema de observação sociológica e comprometido com a história do Brasil e com um debate público

---

<sup>1</sup> Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem (GRIM), 40170-115, Salvador, Bahia, Brasil.

sobre a cidade que *O Som ao Redor* se vinculava, distinguindo-se de modelos brasileiros tematicamente saturados ou cuja integridade artística passou a ser questionada por instâncias valorativas consagradas socialmente, como a crítica, a academia e os próprios cineastas.

Ciente da localização da sua própria obra em um cenário de valorações tendente a conflitos entre modos de se fazer (e de se entender) uma prática social (Bourdieu 2002), como o cinema no Brasil, marcado por ciclos de dificuldade de realização e exibição das produções, e cômico, como poucos cineastas, do potencial da repercussão de sua fala e da urgência de posicionamentos na sua área de atuação, Kleber Mendonça Filho adotou, ao longo de toda a promoção de *O Som ao Redor*, um perfil ativo nos veículos de comunicação, disposto a defender aquilo que entendia como o cinema do grupo ao qual se vinculava e atuava como porta-voz. O cineasta estreitava os laços do seu filme com uma cinematografia brasileira que tinha uma nova preocupação temática e que se mostrava apartada de ditames mercadológicos reverberantes estética e narrativamente nas obras nacionais que dominavam os grandes complexos de exibição. Assim, o realizador construía um valor em torno do seu trabalho, mas também de um coletivo de diretores e obras, entendendo *O Som ao Redor* como um representante de destaque nesse grupo.

Vinculamo-nos à sociologia da cultura, realizando uma análise a respeito da reflexão de um cineasta sobre o lugar da sua obra e de si na produção cinematográfica nacional, e levando em conta o cenário de disputas e tensões de todo o campo relativamente construído (Bourdieu 2002). Nesse sentido, também partimos do princípio de que, tradicionalmente, no cinema há um lugar privilegiado do diretor nos processos de recepção, legitimando-o publicamente como instância relevante nas discussões públicas sobre os filmes. Isso é perceptível em vestígios como as pautas dos cadernos culturais dos jornais sobre os títulos em exibição, que sempre recorrem a depoimentos do diretor de cinema como um esforço de compreensão da obra, e a crítica que, ocasionalmente, traz as marcas de autoria como um indício de integridade artística dos filmes (Bazin 2003; Cardoso e Cunha 2004; Sarris 2004; Truffaut 1999; Wollen 1972).

O lugar privilegiado do diretor é sentido sobretudo quando o mesmo está disposto a participar dos espaços de discussão pública, como é o caso de Kleber Mendonça Filho, que possui um histórico conhecido como crítico de cinema no *Jornal do Commercio* em Pernambuco, integrando sua equipe por 13 anos, coordenou o cinema da Fundação Joaquim Nabuco durante 18 anos e participou da concepção do Festival Internacional Janela de Cinema, um dos mais prestigiados do seu estado. Esta biografia permitiu que o diretor conhecesse a fundo o circuito de festivais nacionais e internacionais,

sobretudo quando começou a dirigir filmes como curta metragista. O diretor está sempre presente na trajetória de divulgação midiáticas das suas obras, é muito disponível para entrevistas e tem suas declarações nas redes sociais repercutidas em grande escala. Com essa trajetória profissional e características pessoais, Mendonça Filho se tornou referência no cinema brasileiro em diversos nichos sociais (os cineastas, a academia, a cinefilia e a crítica), o que faz com que suas declarações tenham relevância pública.

Ainda que o olhar para os filmes através dos seus diretores seja controverso, do ponto de vista da análise imanente das obras, quando tratamos de recepção cinematográfica, a adoção dessa perspectiva nos fornece discursos e olhares para o cinema que são culturalmente valorizados e possuem o potencial de produzir efeitos sociais. A participação dos cineastas no cenário de discussões das obras é requisitada pelos veículos de comunicação, e é uma instância relevante no processo de compreensão da construção pública do valor dos títulos, junto, por exemplo, com a crítica de cinema ou a universidade. A “fala” do diretor compõe com elas um sistema de formulações discursivas (respostas) sobre a produção nacional (Braga 2006), fortalecendo publicamente a identidade dos formuladores desses discursos e ajudando a construir um “tecido narrativo” referencial para um grupo (Martino 2010).

O conjunto de fatores que apresentamos faz com que tudo aquilo que o diretor de cinema diz sobre seu trabalho e sobre si, aliado a instâncias como a crítica e a cobertura jornalística, que discorda, endossa, retroalimenta ou é retroalimentada pelas falas do cineasta, tenha o potencial de se tornar referência para a maneira como terceiros o enxergam e valoram seus filmes. Portanto, o olhar dos diretores, do ponto de vista da recepção, é relevante, sobretudo quando se trata de alguém com as características de Kleber Mendonça Filho.

A maneira como esse sujeito constrói sua identidade, aliada às dinâmicas de debate que promove direta ou indiretamente com outros agentes, nos abre perspectivas de compreensão dos caminhos pelos quais um filme e seu cineasta se tornam relevantes em um dado momento histórico para um grupo de pessoas, conseguindo construir publicamente um valor artístico, como foi o caso de *O Som ao Redor*. Ao voltarmos nossos olhares para o posicionamento de Kleber Mendonça Filho e sua relação com os demais discursos formulados sobre o longa em questão, percebemos como o diretor se coloca em seu espaço de atuação ao defender uma contracorrente à hegemonia do mercado, e como isso tem o potencial de fomentar uma percepção pública sobre a obra e sobre tudo o que acaba se associando a ela (títulos futuros, grupos de cineastas, formas de se fazer cinema, etc.).

### O contexto de realização e recepção

Faz-se necessário entender o contexto de realização e exibição de *O Som ao Redor*, um filme brasileiro da segunda década do século XXI. Esta é compreendida por pesquisadores e críticos como um período marcado pelo destaque acentuado a três tipos de produção cinematográfica, com aceitações distintas nas bilheterias nacionais e entre os críticos locais: o *favela movie* ou o filme de violência urbana, as comédias populares com o selo empresarial Globo Filmes e o cinema independente do circuito de festivais, com destaque para as produções do estado de Pernambuco (Ballerini 2012; Butcher 2005; Caetano et al. 2005; Oricchio 2003).

Nos primeiros anos do século XXI, o Brasil teve uma volumosa produção de longas que exploraram o tema da violência urbana, tendo como referência o premiado *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. A partir dos anos 2000, esta passou a ser a temática central de algumas produções de grande aceitação popular e da crítica, entre elas *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, filmes que impulsionaram a realização de subprodutos como séries ou minisséries para a TV e sequências no cinema<sup>2</sup>. Segundo Franthiesco Ballerini (2012), os realizadores da época perceberam que a *triade de ouro* (boa repercussão do filme entre a crítica, público e festivais) era preenchida por esse tipo de temática, que passou a representar o filme-evento no Brasil pós-Retomada.

A atuação da Globo Filmes, divisão do grupo empresarial Globo, no cenário cinematográfico nacional é outro fator de destaque nesse século. A empresa investiu na carreira cinematográfica de alguns diretores da TV Globo, que possuíam como filosofia ou política de trabalho o estreitamento do cinema com a teledramaturgia. Entre eles, estão Jayme Monjardim (*Olga*, 2004), Guel Arraes (*O Auto da Compadecida*, 2000) e Jorge Fernando (*Sexo, Amor e Traição*, 2004) (Ballerini 2012; Butcher 2005; Caetano et al. 2005).

O diretor Daniel Filho estava à frente desse projeto cinematográfico da Globo Filmes e também retornou aos cinemas através dele, sendo um dos seus principais expoentes. O crítico brasileiro Pedro Butcher (2005) afirma que Filho estabeleceu o *padrão Globo de qualidade* no setor cinematográfico, com comédias de grande aceitação pelo espectador e protagonizadas por estrelas da emissora de TV, como *A Partilha* (2001) e *Se eu fosse você* (2006), retomando fenômenos populares com repercussão semelhante às

---

<sup>2</sup> *Carandiru* e *Tropa de Elite* geraram, respectivamente, a série televisiva *Carandiru, outras histórias* (2005), exibida pela TV Globo, e a continuação cinematográfica *Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro* (2010). Já o sucesso de *Cidade de Deus* viabilizou a produção da série *Cidade dos Homens* (2002-2005) exibida pela TV Globo, que, por sua vez, gerou o filme *Cidade dos Homens* (2007), de Paulo Morelli.

chanchadas e aos filmes de Renato Aragão e Xuxa. Junto com o *favela movie*, tais produções tornaram-se uma tendência no mercado cinematográfico nos anos 2000, trazendo um volumoso retorno financeiro aos seus envolvidos (Butcher 2005, 72).

Os longas produzidos pela Globo Filmes se tornaram populares não apenas por adotarem modelos estéticos e narrativos previamente aceitos pelos espectadores que encontravam nas obras familiaridade com produtos televisivos como telenovelas e *sitcoms*, mas também porque contavam com a distribuição de *majors* norte-americanas e com a divulgação do maior conglomerado de comunicação do país em suas diferentes frentes (TV, rádio, jornais, Internet) (Caetano et. al. 2005). Nesse sentido, ao mesmo tempo que a Globo Filmes conseguiu com facilidade resolver os entraves de difusão que o cinema brasileiro sempre teve dificuldade em solucionar, também acabou gerando um problema de concentração para o setor ao garantir a hegemonia dos filmes da empresa nas bilheterias do país (Caetano et al., 2005, 29). Portanto, o período em evidência foi marcado por uma diferença abissal entre os resultados financeiros de um filme que contava, desde a concepção da sua ideia, com o suporte da Globo Filmes e aquele que não possuía esse apoio e tinha de lidar somente com os mecanismos estatais (Butcher 2005, 72).

Na contramão dessas produções, estavam títulos que eram exibidos em festivais ou circuitos de arte e que ficavam restritos a espectadores específicos, ocasionalmente ganhando espaços mais amplos nas grandes redes de cinema a depender da sua repercussão, como foi o caso de *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho (Ballerini 2012, 57). Tal grupo de filmes e realizadores compôs o que começou a ser intitulado como o “cinema independente brasileiro”, algo incongruente para a realidade da produção cinematográfica do país, mas que podemos entender como um grupo formado por produções autorais não sustentadas pelo aparato de “gigantes” do setor como a Globo Filmes (Butcher 2005, 78).

Assim, alguns títulos brasileiros buscavam modelos alternativos de produção e linguagem, propostos por diretores diversos como Sérgio Bianchi (*Quanto vale ou é por quilo?*, 2005), Domingos de Oliveira (*Separações*, 2002), Carlos Reichenbach (*Garotas do ABC*, 2003), Luís Fernando Carvalho (*Lavoura Arcaica*, 2001), entre outros. Esse *cinema independente brasileiro*, delineado por Butcher (2005), possuía ramificações, entre elas aquela representada pelos filmes pernambucanos de diretores como Cláudio Assis (*Amarelo Manga*, 2003) e Lírio Ferreira (*Árido Movie*, 2005). Conforme destacam Caetano et al. (2005), esses realizadores ajudaram a dispersar as narrativas cinematográficas para além do eixo Rio-São Paulo, através do suporte de uma empenhada legislação regional e da repercussão dos seus trabalhos em festivais de cinema.

O que é destacável nas ações dos cineastas desse “cinema independente (da Globo Filmes) brasileiro” é que alguns deles, mesmo estando à margem dos processos de divulgação do grupo Globo, conseguiram se adequar e se legitimar como agentes importantes do setor nos esquemas de divulgação midiática (Caetano et. al. 2005). Isso aconteceu porque esses realizadores construíram uma agenda através das imagens que formavam em torno de si e possuíam uma representatividade cultural com obras ousadas e criativas que chamaram a atenção dos meios de comunicação e da crítica (Caetano et al. 2005, 38).

Dentro do grupo de cineastas em questão, há o subgrupo formado pelos diretores pernambucanos encabeçados por Kleber Mendonça Filho. Eles são percebidos por pesquisadores da área como uma outra geração do cinema pernambucano, um novo cinema pernambucano. Segundo Ângela Prysthon (2017), essa geração adveio ou foi influenciada pelo ambiente universitário e tem um forte envolvimento com o ativismo urbano, possuindo como traços comuns, em diferentes formatos e gêneros, temáticas, estratégias narrativas, escolhas estilísticas e, sobretudo, a incisividade de linhas da crítica social que faz ao uso predatório do espaço urbano pelo capitalismo e às relações de classe marcadas pelo preconceito.

Em proposta de comunicação ao XVIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, realizado em 2014, Ismail Xavier descreve os traços dos filmes dessa geração pernambucana a partir de *O Som ao Redor*. Para o pesquisador, esses títulos exibem:

acumulação de tempos históricos que se justapõem e convivem de forma singular: o passado no presente, o campo na cidade. Nele, o paradigma patriarcal e as questões de classe não se articulam como relação entre o moderno e uma memória aí contida do passado, mas como presença do passado no presente, como presença hoje de formas de poder e de relações de classe arcaicas. (Xavier 2014)

É a partir da afirmação desse discurso e dessa ideia de cinema e de um lugar próprio nesse contexto produtivo desigual que Kleber Mendonça Filho tenta construir, através da sua reflexão sobre *O Som ao Redor*, um valor para si e para sua obra.

### **A repercussão de *O Som ao Redor* nos jornais brasileiros**

Quando *O Som ao Redor* foi lançado comercialmente nos cinemas brasileiros, em 4 de janeiro de 2013, após sua bem-sucedida passagem por festivais, o espectador teve, a partir da ação dos principais veículos de comunicação do Brasil, a notícia de um feito marcante na cinematografia nacional. Primeiro longa-metragem de ficção do diretor, o filme trazia diversos núcleos de personagens em tramas paralelas, todas ambientadas em um bairro de classe média do Recife, capital de Pernambuco, mais especificamente em um

condomínio particular administrado pela família de Francisco, personagem de W.J. Solha.

Indo na contramão das tendências comerciais da época, *O Som ao Redor* estava vinculado a um modelo de produção de vanguarda no país com preocupações temáticas que, segundo os jornais, se mostravam ainda mais transgressoras do que essa própria cinematografia vinha apresentando até então e que não dialogava em nada com o *favela movie* ao retratar a realidade social pela perspectiva da classe média (Fonseca 2013; Mena 2013). Reportagens e críticas instituíram o diretor Kleber Mendonça Filho como um modelo de realizador cujas práticas cinematográficas deveriam ser miradas pelas próximas gerações de cineastas nacionais. Nas palavras de Rodrigo Fonseca (2013) para o jornal *O Globo*: “Mendonça se tornou referência para uma nova geração de realizadores de seu estado, considerado um canteiro de invenção audiovisual” (Fonseca 2013, 1).

Segundo os críticos dos jornais, havia em *O Som ao Redor* uma correta aplicação da linguagem cinematográfica, além de um senso estético e narrativo refinados. Eram enaltecidas pelos críticos a estrutura propositalmente dispersa da narrativa através dos seus vários núcleos de personagens que contrapunham as perspectivas dos padrões (a família de Francisco) e dos empregados (os seguranças particulares liderados por Clodoaldo ou empregadas domésticas como Mariá, que trabalhava há anos para a família de Francisco); o uso do som para provocar efeitos de horror no enclausuramento doméstico, por cercas e cadeados (as cenas protagonizadas pela dona de casa Bia e sua entediante e vazia rotina doméstica); os movimentos de câmera presentes no filme (o plano sequência no *playground* de um edifício, no qual algumas crianças brincam, compartilhando o espaço com suas babás); o potencial simbólico das suas imagens (o sangue jorrando no corpo de João durante um banho de cachoeira); e as vinculações do cinema do realizador àquele feito por cineastas cultuados no campo cinematográfico e de estilos díspares como Lucrecia Martel (*O Pântano*, 2001), Yasujiro Ozu (*Era uma vez em Tóquio*, 1953) e Alfred Hitchcock (*Psicose*, 1960).

Na avaliação das críticas publicadas nos jornais brasileiros (*O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*), *O Som ao Redor* possuía como mérito construir uma narrativa sobre o cotidiano, explorando de maneira plena e inventiva o seu potencial simbólico, mas também todos os recursos oferecidos pela linguagem cinematográfica, algo considerado pela instância como raro no cinema brasileiro contemporâneo. Todos esses elementos eram interpretados como ferramentas que estavam à disposição do cineasta para a construção de um espectador ativo no processo de leitura do filme.

Em texto publicado no *Guia Folha* do jornal *Folha de S. Paulo*, o crítico Sérgio Alpendre (2013) afirmava, por exemplo, que o “arejamento narrativo [do filme], aliado ao incrível domínio da técnica, faz com que *O Som ao Redor* arrebate espectadores dos mais diversos gostos” (Alpendre 2013, 16). Luiz Zanin Oricchio (2013) para *O Estado de S. Paulo*, por sua vez, afirmava: “A narrativa só fecha no último plano. E, mesmo assim, permanece aberta a interpretações possíveis, como num convite a revisita-la. Para resumir: *O Som ao Redor* é um filmaço” (Oricchio 2013, D1). Além deles, Ricardo Calil (2013) escrevia na *Folha de S. Paulo*:

Ao montar seu mosaico sobre a paranoia de segurança à brasileira, Kleber trabalha com uma dupla ética. De um lado, não facilitar a vida do público, deixando que ele monte sozinho o quebra-cabeças e só compreenda a imagem formada no encaixe da última peça. Do outro, jamais entediar o espectador, produzindo uma obra em que a reflexão sobre a realidade esteja sempre conectada a um clima de suspense permanente, de humor sutil, de tragédia inevitável. Kleber maneja com total segurança as ferramentas visuais e sonoras que o cinema oferece: da tela panorâmica do Cinemascope até uma edição de som que privilegia os ruídos fora de campo. O ímpeto de usar todas as armas à disposição somado à maturidade para manejá-las tornam *O Som ao Redor* uma experiência rara no cinema brasileiro recente. (Calil 2013, C1)

A abordagem formal do filme era vinculada pelos críticos a uma proposta temática que propiciava o estabelecimento de paralelos entre o longa e outros títulos do seu tempo, tornando-o, na visão de muitos, um representante máximo de um movimento dos cineastas brasileiros da sua época. Nesse sentido, Carlos Heli de Almeida (2013) afirmava, em reportagem para *O Globo*, que o filme expunha uma temática recorrente nas produções cinematográficas do período, os conflitos ocasionados pelo processo vertical de urbanização das principais capitais do país, tornando a cidade não apenas um cenário ou tema dos filmes, mas também um personagem. Almeida entende que esta passou a ser uma pauta do cinema brasileiro e compara a proposta de *O Som ao Redor* com a de longas de outros pólos de produção que lhe eram contemporâneos, como *Sábado à Noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo, *O Rio nos Pertence* (2013), de Ricardo Pretti, e *Riocorrente* (2013), de Paulo Sacramento (Almeida 2013, 1).

Almeida (2013) localiza ainda mais o nicho do cinema urbano do qual *O Som ao Redor* fazia parte ao atribuir ao nordeste e, especificamente, ao cinema pernambucano, a realização de denúncias em torno do tema, como era perceptível nos longas *Amor, Plástico e Barulho* (2013), de Renata Pinheiro, e *Um Lugar ao Sol* (2009), de Gabriel Mascaro (Almeida 2013, 1). Para Rodrigo Fonseca (2012), *O Som ao Redor* havia se tornado uma espécie de estandarte dessa nova linhagem de realizadores pernambucanos. Fonseca caracterizava-os como um núcleo de realização



cinematográfica mais transgressor do que aquele formado por Cláudio Assis e Lírío Ferreira, que explorava uma gramática ainda mais ambiciosa (Fonseca 2012, 1). O jornalista e crítico brasileiro reforçava a inserção de *O Som ao Redor* na cinematografia de um estado marcado pela vanguarda cinematográfica, por ter como característica a “sofisticação formal e diálogos críticos a violência, o sexo, e convenções mediadas pelo ranço coronelista do Nordeste” (Fonseca 2012, 1), mas que encontrava um “radicalismo visual” (Fonseca 2012, 1) ainda mais forte nos trabalhos de Mendonça Filho e seus contemporâneos. Segundo Fernanda Mena (2013) para o *Folha de S. Paulo*,

Mendonça encabeça uma geração de diretores pernambucanos que se apartou da estética regionalista do maracatu, do sertão e da pobreza para privilegiar as tensões urbanas e sociais da metrópole de seu tempo, tendo o passado como manual de instruções. (Mena 2013, 4)

A perspectiva dos jornais se assemelha ao olhar de pesquisadores brasileiros. Para Ângela Freire Phryston (2017), o cinema pernambucano em seus diversos ciclos sempre foi considerado em alta estima pelas instâncias de consagração do campo no Brasil. Além disso, ficou conhecido desde os anos de 1920 por explorar a paisagem local e suas eventuais transformações com o tempo. Phryston entende, no entanto, que o que agrupa esses realizadores do estado em diferentes categorias é a perspectiva que têm dessas paisagens locais. Enquanto a geração da Retomada (Paulo Caldas e Lírío Ferreira com *Baile Perfumado*, 1996; Cláudio Assis com *Amarelo Manga*, 2003 e Lírío Ferreira com *Árido Movie*, 2005) fazia o registro do Recife folclórico, registrando a presença dos seus personagens caricaturais e marcados por um “excesso de caráter local”, (Phryston 2017, 7) em cenários como igrejas coloniais, mercados e ruas turísticas num “elogio do popular ‘histórico’” (Phryston 2017, 7), forma de afirmação, inclusive, de uma narrativa fora do eixo sul-sudeste do país, o grupo de diretores pernambucanos da década de 2010 realizava uma “poética do banal” (Phryston 2017, 11), preocupando-se com uma noção de cidade e com a dinâmica dos seus habitantes, mas não necessariamente com um Recife, atingindo com sua crítica um contexto mais amplo.

### O diretor e seu filme

Durante os meses que anteciparam e seguiram o lançamento comercial de *O Som ao Redor* no Brasil, torna-se latente o papel dos veículos de comunicação do país na construção ou no reforço do grau de referenciabilidade pública, tanto da obra quanto do seu diretor através de formulações discursivas que, como visto, atribuíam valor a ambos. A tudo isso, Kleber Mendonça Filho reagia com enfática adesão. O denominado “cinema independente

pernambucano”, interpretado pelos agentes dos meios de comunicação como um movimento artisticamente autêntico e autoral do cinema brasileiro, encontrava em Kleber Mendonça Filho um defensor epositor dos seus próprios termos.

O cinema que Mendonça Filho defendia, e do qual *O Som ao Redor* se mostrava um forte expoente, tinha como proposta a abordagem de uma perspectiva que se distinguiu do olhar que até então a filmografia brasileira reservava para a sua realidade (o olhar da favela) e que se mostrava coerente com a trajetória do realizador em seus curtas-metragens e com a abordagem dos títulos pernambucanos da sua época.

Em seus depoimentos na ocasião do lançamento de *O Som ao Redor*, Mendonça Filho, assim como os críticos e jornalistas, enaltecia a originalidade temática do seu filme, ao distingui-lo do *favela movie*. A percepção construída pelo realizador era a de que, no que concerne ao cinema brasileiro, *O Som ao Redor* era um dos títulos que em sua época chegava para estabelecer um outro padrão, encerrando uma era impulsionada por *Cidade de Deus*. A percepção do diretor era sensível em uma obra que tinha como propósito olhar para o cotidiano e criticar os problemas revelados nas dinâmicas entre personagens de diversas classes sociais, a maioria patrões e empregados. Um dono e administrador de imóveis também proprietário de um antigo engenho (Francisco), um jovem abastado com ideias liberais (João), uma dona de casa entediada pela rotina de clausura (Bia), uma empregada doméstica trabalhando há gerações para a mesma família (Mariá) e um segurança particular disposto a cometer alguns atos de anarquia (Clodoaldo): tratava-se de um mosaico de personagens bem distinto dos garotos de *Cidade de Deus*, dos detentos de *Carandiru* ou dos policiais de *Tropa de Elite*. Sobre a questão, o diretor afirmava: “O cinema brasileiro olha para lugares que não me interessam. Queria fazer o tipo de filme que não tenho visto no Brasil, o que diz muito sobre o que acho da cena atual” (apud Mena 2013, 4).

O realizador recorria a informações acerca da sua própria filmografia, confirmando o valor artístico e autoral que as críticas dos jornais da época atribuíam a *O Som ao Redor*. O diretor sempre vinculava os méritos do longa à coerência dele com a sua carreira como curta metragista, uma trajetória que perseguia a preocupação com temas do cotidiano urbano, como as contradições da classe média e a verticalização das cidades, ambos presentes em *O Som ao Redor* (Mena 2013). O diretor entendia que toda a sua carreira como cineasta apontava na direção do resultado apresentado em seu longa de estreia, o que confirmava o seu filme com uma expressão repleta das suas marcas pessoais, ou seja, uma expressão autoral. Temas (o enclausuramento das grandes cidades) e gêneros (o horror) presentes em outros de seus trabalhos como *A Menina do Algodão* (2003), *Vinil Verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005) e *Recife Frio*

(2009), na sua leitura, se repetem em *O Som ao Redor* (Mena 2013). Do penúltimo curta citado, inclusive, o realizador procura inspiração para a composição de Bia, personagem de Maeve Jinkings.

A preferência do cineasta por temas e abordagens vinculados aos problemas dos centros urbanos fazia com que ele aproximasse a sua proposta de cinema àquela de diretores como Alfred Hitchcock e François Truffaut, cujas coerências e constâncias na filmografia são reiteradamente apontadas como referência de qualidade cinematográfica (Mena 2013, 4). O diretor afirmava:

*O Som ao Redor* é um filme que vem sendo feito há muito tempo. Todos os meus curtas fazem parte desse processo. Hitchcock repetia cenas em filmes diferentes. Truffaut revisitou elementos ao longo da carreira. (apud Mena 2013, 5).

Passagens do filme, como o revide de um zelador ao arrancar o carro de uma moradora após ser tratado com grosseria por ela, ou a conversa entre João e Sidclei, o filho de Mariá, na qual o primeiro compara ingenuamente a realidade de ambos a partir de uma experiência que teve trabalhando em um bar fora do país, revelam um diretor que quer abordar a falsa amistosidade entre patrões e empregados; um diretor que remete o público a resquícios de relações estabelecidas no passado do Brasil, a partir do diálogo delas com imagens de arquivo das propriedades rurais do interior de Pernambuco e pelo incômodo registro da casa de engenho de Francisco, quando seu neto e a namorada estão de passagem pelo local. Esses momentos do filme dialogam com alguns depoimentos do diretor, sobretudo quando afirma apostar em reflexões sobre a estrutura social do Brasil que correspondiam ao momento de um país em transformação legada pelas políticas públicas do governo de Luiz Inácio Lula da Silva<sup>3</sup>:

Acho que o Brasil mudou muito, mas, ao mesmo tempo, ficou a mesma coisa. Esse é um dos temas que quis abordar. Tenho 44 anos e vivi em um Brasil pobre. Hoje temos acesso a coisas que há 20 ou 30 anos eram inatingíveis, ou atingíveis apenas para a classe alta. Mas acho que as relações de classe continuam arcaicas, principalmente em Pernambuco, que tem o DNA da escravidão. (apud Pécora 2013a)

Ao longo de suas reflexões sobre o seu próprio trabalho em *O Som ao Redor*, o que se percebe é que o diretor vai além de uma tentativa de entendimento da sua obra como uma expressão individual. Mendonça Filho tentava delimitar e afirmar o legado daquilo que interpretava como um coletivo de cineastas para o setor cinematográfico da sua época e para a sociedade brasileira, um movimento que ia na contramão de um modelo de cinema

---

<sup>3</sup> Iniciativas como o Prouni (Programa Universidade para Todos), por exemplo, são vistas por muitos como propiciadoras da ascensão social de famílias que não tinham acesso ao ensino superior. O programa ofereceu bolsas de estudos parciais e integrais para graduação em centros universitários particulares no Brasil.

predatório e intelectual e politicamente vazio, que tinha como alvo específico do seu discurso o catálogo da Globo Filmes.

Os meios pautavam a nova leva do cinema pernambucano e o cineasta enfatizava a singularidade dessas produções com declarações como:

As dezenas de filmes pernambucanos dos últimos 20 anos, os bons, pelo menos, têm um fator curioso: são filmes pessoais, autorais, só aquele realizador poderia ter feito. [...] Nossos filmes não surgiram de receitas de bolo, nem de preocupações com o mercado. (apud Fonseca 2012, 1)

[...] entre todos os projetos que foram feitos nos últimos 20 anos, de *Baile Perfumado* a *O Som ao Redor*, passando por curtas e longas, nenhum tem a pretensão de ser sucesso de mercado, de ser da Globo Filmes, nenhum é *sex comedy* [referência do diretor a *De Pernas pro Ar*] ou filme de assalto a banco [*Assalto ao Banco Central*]. São sempre filmes autorais e estranhos. Um estranho bom. (apud Pécora 2013a)

É um grupo de pessoas que faz filmes muito pessoais, sem a preocupação de mercado nem bilheteria. Não há nenhum projeto que eu conheça que tenha a pretensão de ser uma comédia romântica ou um filme de aventura. São filmes por vezes estranhos, mas que participam de festivais, ganham prêmios e chegam ao mercado. E são filmes que se comunicam, dialogam entre si. (apud Merten 2013, D1)

Nos três depoimentos acima, conseguimos perceber um diretor que se distingue dos demais ao se construir como alguém que pertence a um coletivo de cineastas marcado pela integridade artística, entendendo esta característica como um elemento caro ao setor cinematográfico brasileiro dominado comercialmente por “modos de se fazer cinema” disseminados pela Globo Filmes, sobretudo em gêneros standardizados, como a comédia.

Fazendo uma referência ao grupo de diretores cujos trabalhos os jornais buscaram associar com a proposta de Mendonça Filho em *O Som ao Redor*, o cineasta reforça para o espectador a sua localização e posicionamento nesse espaço social. Na percepção dele, a nova geração pernambucana é autoral, transgressora e propõe histórias politicamente engajadas naquilo que tem a dizer sobre as transformações nos espaços urbanos e as relações entre as classes sociais, se dissociando de modelos de cinema hegemônicos. Tudo isso é marca da maneira como Mendonça Filho potencialmente colabora com a disseminação de chaves de leitura e valoração da sua obra.

A distinção entre *O Som ao Redor* e o cinema da Globo Filmes pode ser sentida a partir de um olhar para a própria trajetória do longa de Mendonça Filho no circuito de exibição. Com um modesto orçamento de 1,8 milhões de reais, sendo que 550 mil desse total foram provenientes do fundo para o audiovisual do estado do

Pernambuco, e estreando em 13 salas de cinema (Mena 2013, 4), *O Som ao Redor* foi considerado uma produção independente, pois não contou com o aparato não espontâneo de divulgação dos grandes veículos de comunicação e fez a sua carreira através da repercussão da sua trajetória em festivais internacionais e nacionais, como o Festival de Roterdã e o Festival do Rio, um ano antes de estrear comercialmente nos cinemas do país.

O diretor mostrava-se incomodado com o monopólio da Globo Filmes no cinema nacional, afirmando que o catálogo da empresa era marcado por “filmes feitos com muita grana e lançados com muita grana” (apud Mena 2013, 4) e provocava: “Minha tese é a seguinte: se meu vizinho lançar o vídeo do churrasco dele no esquema Globo Filmes, ele fará 200 mil espectadores no primeiro final de semana” (apud Mena 2013, 4). Assim, não é surpresa perceber como o diretor ressalta a maneira como *O Som ao Redor* conseguiu se comunicar com a plateia e obter um retorno financeiro mesmo não tendo à sua disposição todo o aparato de divulgação da comédia da Globo Filmes *De Pernas pro Ar 2* (2013), seu contemporâneo no circuito comercial<sup>4</sup> (Pécora 2013b).

O caráter independente do financiamento de *O Som ao Redor* e o êxito da sua promoção através da recomendação por críticos e pela divulgação das suas premiações em eventos reconhecidos pelas instâncias de consagração eram vistos por Mendonça Filho como elementos de distinção. Tudo o que envolvia a concepção e o aparato de promoção de *O Som ao Redor* era interpretado pelo diretor como uma característica desse cinema que pretendia visar a partir dali e evidenciava o seu valor ao não apelar para estratégias de mercado consideradas por ele como predatórias.

*O Som ao Redor* era publicamente construído pelo seu cineasta como uma expressão fílmica de qualidade, por não abrir mão da sua integridade artística em prol de regras do mercado daquele momento específico do cenário audiovisual brasileiro, comumente adotadas sob o pretexto de buscar uma comunicação do cinema com o espectador:

Há uma tendência hoje no mundo, muito forte também no Brasil, de que filmes que não foram feitos com a clara e espetacular intenção de ganhar dinheiro, amparados por milhões em marketing, não serão vistos pelo público. Felizmente, ‘O som ao redor’ teve uma repercussão que o dinheiro não é capaz de comprar. (apud Fonseca 2013, 1)

---

<sup>4</sup> Segundo dados da reportagem de Luísa Pécora (2013b) para o iG, entre os seus três primeiros dias de exibição, *O Som ao Redor* foi visto por 10.920 pessoas em apenas 13 salas por todo o país, o que dá uma média de público de 840. Enquanto isso, a mesma matéria afirmava que apesar de ter sido visto por 561 mil pessoas, *De Pernas pro Ar 2* foi exibido em 718 salas, o que resultava em uma média de 781.

*O Som ao Redor* era enquadrado pelo diretor como um caso de sucesso que conseguiu encontrar brechas no sistema desigual de realização, exibição, distribuição e divulgação de filmes no Brasil, cujas ações o próprio Mendonça Filho repudiava<sup>5</sup>:

Tem essa coisa do papel que é designado a um filme como *O Som ao Redor*, como se fosse somente um filme para ser exibido em festivais. O mercado estabelece que o gênero da comédia estúpida, que vem principalmente do Rio de Janeiro, será lançado com muito dinheiro, com o apoio da Globo Filmes e necessariamente irá bem. E um filme como *O Som ao Redor* não teria espaço, por ser autoral. [...] Não acredito e não levo a sério a publicidade comprada a peso de ouro para gerar valor artificial. (apud Oliveira 2013)

A identificação [com *O Som ao Redor* e seus personagens] é a melhor parte [da promoção do filme pelo Brasil]. Cheguei a ficar emocionado quando, após uma sessão no Recife, um homem me disse que o filme era verdadeiro, que aquilo fazia parte da vida dele. [...] É preciso ter cuidado com essa autenticidade. No cinema brasileiro a gente vê [pouca naturalidade] [...] Você diz: ‘Esse lugar... não sei, parece a (loja de móveis) Tok e Stok.’. É diferente de você assistir e falar: ‘Olha, é aquele café da Augusta (rua de São Paulo)’. Isso gera vínculo. E eu gosto desse vínculo. (apud Pécora 2013a)

Kleber Mendonça Filho entendia que a carreira de *O Som ao Redor* evidenciava como produções de porte modesto e com suas proposições narrativas e estéticas, ao contrário dos prognósticos popularizados, conseguiam uma comunicação com o espectador por vias mais orgânicas, ou seja, por uma relação de empatia do próprio filme com quem o assiste.

O espectador de *O Som ao Redor* conseguia identificar nas dinâmicas empreendidas pelos personagens do filme, que transitavam em locações muito próximas da realidade de quem o assiste, as relações interpessoais a sua volta. Na percepção do diretor, tratava-se de uma relação espectral mais íntegra do ponto de vista artístico. Para o cineasta, um filme poderia ter aceitação sem ceder aos apelos dos padrões narrativos artificiais impostos por um cinema sustentado por um grande aparato comercial e inclinado para os artificialismos da teledramaturgia, como era o caso das produções Globo Filmes. Assim, a aceitação do longa pelo espectador fora dos nichos dos festivais e do circuito de arte era entendida pelo diretor como uma oportunidade para

---

<sup>5</sup> É relevante destacar como o próprio *O Som ao Redor* encontrou brechas para repercutir dentro do esquema midiático do grupo Globo em função da sua boa repercussão em festivais. Exibido em 2015 na Sessão de Gala da emissora, durante a madrugada de domingo para a segunda-feira, o longa teve uma repercussão acima do esperado no Twitter, ainda que parte dos comentários dos usuários fosse em tom jocoso. Além disso, a escolha do filme para representar o Brasil na categoria melhor filme estrangeiro do Oscar em 2013 gerou diversas chamadas para o longa nos principais jornais da emissora, como o Jornal Nacional.

repensar a lógica que regia o cenário cinematográfico brasileiro contemporâneo no que tange aos seus modos de realização, exibição, distribuição e promoção de filmes.

### Considerações Finais

O movimento de reflexão sobre *O Som ao Redor* promovido por seu diretor e roteirista nos permite perceber os caminhos de uma lógica argumentativa, que colocam em evidência o olhar de um realizador para o seu próprio contexto de produção cinematográfica. *O Som ao Redor* é um filme cujo valor se molda, na perspectiva do seu diretor, mas também de outras instâncias discursivas, por se apartar temática, estética, narrativa, mercadológica e politicamente das lógicas dominantes no seu contexto de produção cinematográfica.

O realizador pernambucano se posicionou contra as manobras monopolizadoras e estandardizadas do mercado, sobretudo em relação às práticas da Globo Filmes, conhecida por uma padronização estética e narrativa das produções do seu catálogo, em diversos registros midiáticos. Além disso, percebemos seu apreço por noções como autoria e originalidade, o que o afina a aspectos vinculados a integridade artística de um cineasta, reconhecidos socialmente por uma tradição valorativa sobre as obras cinematográficas, como a autoria e a pouca concessão às interferências do mercado. A crítica, a academia e os jornais foram na mesma direção, construindo, em conjunto com o diretor de *O Som ao Redor*, um “tecido narrativo” (Martino 2010) em torno do filme, mas também um coletivo de cineastas que se formavam em torno da ideia de uma geração do cinema pernambucano preocupado com grandes temáticas sociais propiciadas pelos problemas dos centros urbanos do país.

Quando voltamos nossos olhares para a obra de Kleber Mendonça Filho e sua trajetória, percebemos como todo o movimento de afirmação de identidade do diretor, através do valor que sublinha para sua obra e para o cinema que advoga, encontra correspondência nas suas práticas no espaço social, ou seja, nos seus filmes, na sua forma de pensar o próprio cinema brasileiro e de se posicionar sobre ele. A crítica de *O Som ao Redor* à realidade do país é tão aguda quanto a maneira como seu cineasta enxerga o cinema nacional do seu tempo. Com a mesma corrosividade que constrói e observa em *O Som ao Redor* o comportamento de alguns dos seus personagens em uma reunião de condomínio cuja pauta é o destino de um antigo funcionário do prédio e tem como clímax a queixa de uma condômina sobre receber a revista *Veja* “fora do plástico”, Kleber Mendonça Filho questiona e se posiciona politicamente contra obras, realizadores e empresas que atuam predatoriamente no setor cinematográfico.

A análise proposta aqui ajudou a entender como o discurso do diretor abre caminhos para que possamos perceber a sua obra como um resultado ou uma resposta correspondente ao seu ponto de vista sobre o cenário cinematográfico em que está inserido. Acima de tudo, a análise que empreendemos nos permitiu entender as chaves de interpretação para o filme endossadas por instâncias valorativas legitimadas socialmente, como é o caso do seu cineasta, mas também a crítica, e compreender como as mesmas encontram diálogo com o contexto da produção cinematográfica brasileira do seu tempo.

## BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Carlos Helí de. 2013. “Luzes da cidade”. *O Globo* (18 out.): 1.
- Alpendre, Sérgio. 2013. “Detalhes iluminam premiado filme nacional”. *Folha de S. Paulo* (04 jan.): 11.
- Ballerini, Franthiesco. 2012. *Cinema brasileiro no século 21: Reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*. São Paulo: Summus Editorial.
- Bazin, André. 2003. “La politique des auteurs”. In *La politica de los autores*, editado por Antoine de Baecque. Barcelona: Paidós.
- Braga, José Luiz. 2006. *A sociedade enfrenta sua mídia: Dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Butcher, Pedro. 2005. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha.
- Caetano, Daniel et. al.. 2005. “1995 – 2005: Histórico de uma década”. In *Cinema brasileiro 1995 – 2005: Revisão de uma década*, editado por Daniel Caetano, 11-47. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Caetano, Maria do Rosário. 2013. “A força de um filme”. Acessado em 28 mai. 2018.  
<http://revistapesquisa.fapesp.br/2013/05/14/a-forca-de-um-filme/>
- Calil, Ricardo. 2013. “Diretor conecta reflexão social a clima de suspense e humor sutil”. *Folha de S. Paulo* (01 jan.): C1.
- Cardoso e Cunha, Tito. 2004. *Argumentação e crítica*. Coimbra: Minerva Coimbra.
- Fonseca, Rodrigo. 2012. “Recife quente”. *O Globo* (24 ago.): 1.
- . 2013. “Do barulho”. *O Globo* (04 jan.): 1.



- Martino, Luís Mauro Sá. 2010. *Comunicação e identidade: Quem você pensa que é?*. São Paulo: Paulus.
- Mena, Fernanda. 2013. “O som e o sentido”. *Folha de S. Paulo* (17 fev.): 4-5.
- Merten, Luiz Carlos. 2013. “Estação do inferno”. *O Estado de S. Paulo* (04 jan.): D1.
- Oliveira, Samir. 2013. “O Som ao Redor e os grilhões que o mercado impõe ao cinema independente”. Acessado em 22 set. 2015. <http://www.sul21.com.br/jornal/o-som-ao-redor-e-os-grilhoes-que-o-mercado-impoe-ao-cinema-independente/>.
- Oricchio, Luiz Zanin. 2003. *Cinema de novo: Um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade.
- . 2013. “Aquela difusa sensação de medo na cidade grande”. *O Estado de S. Paulo* (04 jan.): D1.
- Pécora, Luísa. 2013a. “Kleber Mendonça Filho: ‘Cinema do Brasil está achatado por megalançamentos’”. Acessado em 22 set. 2015. <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-01-03/kleber-mendonca-filho-cinema-do-brasil-esta-achatado-por-megalancamentos.html>.
- . 2013b. “Na estreia, ‘Som ao Redor’ tem melhor média de público que ‘De Pernas pro Ar 2’”. Acessado em 22 set. 2015. <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-01-12/na-estreia-som-ao-redor-tem-melhor-media-de-publico-que-de-pernas-pro-ar-2.html>.
- Prysthon, Ângela Freire. 2017. “Paisagens em desapareção. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço”. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-compós* 20 (1): 1-17. <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1348/919>
- Sarris, Andrew. 2004. “Notes on the auteur theory in 1962”. In *Film theory and criticism*, editado por Leo Baudry e Marshall Cohen. Nova York: Oxford University Press.
- Truffaut, François. 1999. “Uma certa tendência do cinema francês”. In *Nouvelle Vague*, editado por Miguel Oliveira. Lisboa: Cinemateca portuguesa, Museu do cinema.
- Xavier, Ismail. 2014. “O cinema ao redor”. *Anais digitais XVIII Socine*. [https://associado.socine.org.br/anais/2014/14335/ismail\\_xavier/o\\_cinema\\_ao\\_redor](https://associado.socine.org.br/anais/2014/14335/ismail_xavier/o_cinema_ao_redor)
- Wollen, Peter. 1972. “The auteur theory”. In *Sights and meaning in cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

**FILMOGRAFIA**

*O Som ao Redor* [longa-metragem]. Dir.: Kleber Mendonça Filho.  
Cinemascópio, Vitrine Filmes. 2013. 131 mins.

Recebido em 15-01-2018. Aceite para publicação em 17-06-2018.