

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

SILÊNCIOS AO REDOR: Bia e a atualização da subjetivação feminina no cinema  
pernambucano

Autora: Lara Limoeiro Ribeiro Fidelman

Brasília, 2026

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

SILÊNCIOS AO REDOR: Bia e a atualização da subjetivação feminina no cinema  
pernambucano

Autora: Lara Limoeiro Ribeiro Fidelman

Dissertação apresentada ao  
Departamento de Sociologia da  
Universidade de Brasília/UnB como  
parte dos requisitos para a obtenção do  
título de Mestra.

Brasília, fevereiro de 2026

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

SILÊNCIOS AO REDOR: Bia e a atualização da subjetivação feminina no cinema  
pernambucano

Autora: Lara Limoeiro Ribeiro Fidelman

Orientador: Edson Farias (UnB)  
Coorientador: Eder Amaral e Silva (UESB)

Banca: Prof. Doutora Daniela F. M. Kawabe (UnB)  
Prof. Doutor Luis Felipe K. Hirano (UFG)  
Suplente: Prof. Doutora Sayonara Leal (UnB)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço imensamente a minha família, em especial meus avós, Inês Japiassú Fidelman e Abrahão Fidelman pela criação amorosa, prezando e valorizando meus sonhos. Meu avô, Luís Carlos Sena Ribeiro, por me mostrar um mundo de possibilidades através do cinema, tão presente em nossos encontros.

À toda a turma dos laboratórios, onde pude encontrar um companheirismo inestimável ao longo da tecitura desta dissertação. O laboratório 5 foi e será sempre minha casa, um lugar de escuta, desabafo e cafezinhos. Beatriz Amorim, Fernanda Lima, João Miguel Lima, Daniel Nunes e Jalisson Carvalho, vocês foram de suma importância para a materialização deste trabalho!

João Pedro Inácio Peleja, meu companheiro, que ao longo dessa jornada me ouviu rir e chorar, me ensinou a ter mais paciência comigo mesma e com os acontecimentos que se impõem ao longo da vida sem que nada possamos fazer. Agradeço todas as vezes que você acordou um pouco mais cedo para fazer meu cafezinho para que eu pudesse descansar um pouco mais e todas as noites em que me esperou chegar tarde da noite da BCE. Aproveito para pedir perdão por todos os compromissos desmarcados em cima da hora em prol da confecção da presente pesquisa, agradecendo mais uma vez toda a compreensão e todas as vezes que assistir *O Som ao Redor* mais uma vez foi o meu correspondente a “tempo de qualidade”.

Agradeço também ao Grupo de Pesquisa Cultura Memória e Desenvolvimento pelas fruitivas discussões a quais pude me inserir ao longo da pesquisa;

Ao meu orientador Edson Farías, que ao longo dessa jornada me deu a liberdade tão almejada e sobretudo a exigência necessária para que eu pudesse agenciar meus saberes sem hierarquiza-los. Por sua causa me torno mestra sem abdicar da inteligência advinda da ignorância.

A toda banca examinadora pelos comentários que fizeram da minha pesquisa mais rica e ao CNPQ pelo financiamento.

**Resumo:** A presente pesquisa parte da análise da obra cinematográfica que inaugura o cinema de Pós Retomada pernambucana, *O Som ao Redor* (2012) de Kleber Mendonça Filho, para analisar as poéticas cotidianas que não se calcam na discursividade do corpo, tendo em vista os usos criativos dos eletrodomésticos desempenhados pela personagem Bia (Maeve Jinkings). Distante de perspectivas que reduzem o consumo de objetos globalizados à homogeneização cultural, o estudo investiga como o bairro diegético de Setúbal (Recife) é atravessado pela modernização, analisando de que modo os bens de consumo são apropriados pelas significações locais, tornando-se passíveis de atualizar suas relações de poder. À medida que o espaço se transforma, a socialização também se modifica, gerando identidades mundializadas que se localizam. Diante disso, procuro pensar como está sendo amparada a construção de uma possível subjetividade feminina neste tempo-espaço. Os eletrodomésticos, enquanto objetos desterritorializados, são ressignificados por Bia em práticas que subvertem suas disposições normativas. Seus gestos silenciosos perpassam a disciplinarização do corpo feminino, propondo um desvio dos textos que se inscrevem no seu corpo, atravessando os limites do movimento enquanto visibilidade. Busco conduzir uma análise interna da obra, ancorada nas construções analíticas desenvolvidas por Deleuze (2018a; 2018b), visando o mapeamento dos entendimentos e desentendimentos que se desdobram nos usos feitos por Bia dos seus bens de consumo.

**Palavras-chave:** Anti-Édipo; cinema brasileiro; cultura global; gênero; Kleber Mendonça Filho; subjetividade

**ABSTRACT:** This research takes *Neighbouring Sounds* (2012), the film that inaugurated Pernambuco's Post-Retomada cinema and was directed by Kleber Mendonça Filho, as its starting point for an analysis of everyday poetics that are not grounded in the discursivity of the body. The focus is on the creative uses of household appliances by the character Bia (Maeve Jinkings). Moving away from perspectives that reduce the consumption of globalised objects to cultural homogenisation, the study investigates how the neighbourhood of Setúbal in Recife is traversed by modernisation. It analyses how consumer items are appropriated through local meanings, thereby updating power relations. As space transforms, so does socialisation, generating identities that are both globalised and localised. In this context, the construction of a possible female subjectivity within this time-space is reflected upon. Household appliances, as deterritorialised objects, are re-signified by Bia in ways that subvert their intended use. Her silent gestures traverse the disciplining of the female body, proposing a deviation from the inscribed texts and crossing the boundaries of movement and visibility. This research conducts an internal analysis of the film, grounded in the analytical constructions developed by Deleuze (2018a; 2018b), with the aim of mapping the agreements and disagreements that emerge from Bia's use of consumer objects.

**key-words:** gender; brazilian cinema; Kleber Mendonça Filho; global culture; Anti-Oedipus.

Figura 1 -Cena do filme O Som ao Redor.....	37
Figura 2 - Cena do filme O Som ao Redor.....	38
Figura 3- Cena do filme O Som ao Redor.....	40
Figura 4- Cena do filme O Som ao Redor.....	41
Figura 5 - Cena do filme O Som ao Redor.....	42
Figura 6 - Cena do filme O Som ao Redor.....	45
Figura 7- Cena do filme O Som ao Redor.....	46
Figura 8 - Cena do filme O Som ao Redor.....	48
Figura 9 - Cena do filme O Som ao Redor.....	49
Figura 10 - Cena do filme O Som ao Redor.....	55
Figura 11- Cena do filme O Som ao Redor.....	56
Figura 12 - Cena do filme O Som ao Redor.....	58
Figura 13 - Cena do filme O Som ao Redor.....	60
Figura 14 - Cena do filme O Som ao Redor.....	63
Figura 15 - Cena do filme O Som ao Redor.....	68
Figura 16 - Cena do filme O Som ao Redor.....	70
Figura 17- Cena do filme O Som ao Redor.....	70
Figura 18 - Cena do filme O Som ao Redor.....	75
Figura 19 - Cena do filme O Som ao Redor.....	75
Figura 20 - Cena do filme O Som ao Redor.....	76
Figura 21 - Cena do filme O Som ao Redor.....	78
Figura 22 - Cena do filme O Som ao Redor.....	79
Figura 23 - Cena do filme O Som ao Redor.....	83
Figura 24 - Cena do filme O Som ao Redor.....	83
Figura 25 - Cena do filme O Som ao Redor.....	84
Figura 26 - Cena do filme O Som ao Redor.....	86
Figura 27 - Cena do filme O Som ao Redor.....	88
Figura 28 - Cena do filme O Som ao Redor.....	89
Figura 29 - Cena do filme O Som ao Redor.....	90
Figura 30 - Cena do filme O Som ao Redor.....	92
Figura 31 - Cena do filme O Som ao Redor.....	93
Figura 32 - Cena do filme O Som ao Redor.....	94
Figura 33 - Cena do filme O Som ao Redor.....	94
Figura 34 - Cena do filme O Som ao Redor.....	95
Figura 35 - Cena do filme O Som ao Redor.....	95

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>Notas sobre a subjetivação feminina</b> .....	<b>14</b>
<b>1. Por uma enunciação comum: o cinema pernambucano</b> .....	<b>17</b>
1.1 As bases do cinema pernambucano .....	17
1.2 Perfuma-se o cinema: as obras da Retomada pernambucana.....	21
1.3 As mulheres nas telas grotescas da Retomada .....	23
1.3.1 Kika .....	25
1.3.2 Lígia.....	28
1.3.3 Auxiliadora .....	28
1.4 o cinema de Kleber Mendonça Filho .....	30
1.4.1 Adentrando a obra.....	32
1.4.1.1 Bia, uma visão subjetiva.....	36
<b>2. O panorama em cena: uma nova civilização</b> .....	<b>48</b>
2.1 Setúbal, o não-lugar.....	48
2.2 No sobrado mais alto a televisão é maior.....	54
2.3. Medindo a feminilidade pelo tamanho da TV.....	59
<b>3. Virtualidade dos gestos</b> .....	<b>62</b>
3.1 TV é a janela do mundo; na vertical é porta para imaginação.....	62
3.2 As fruteiras, TV e o <i>bark free</i> : pastiche colonial.....	66
3.3. O consumo é a forma mais inteligente de perversão .....	73
<b>4. O golpe silencioso</b> .....	<b>78</b>
4.1 Estratégias panópticas .....	78
4.2 A escova de cabelo e a memória secreta .....	84
4.3 Centrifugação intensiva .....	86
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>97</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>103</b>
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	<b>107</b>

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se atém na personagem Bia (Maeve Jinkings) da obra inaugural do cinema de Pós Retomada pernambucana, *O Som ao Redor* (2012), como atualização da subjetivação feminina do cinema pernambucano, tecendo para isto uma ligação da personagem com outras figuras femininas desenvolvidas pelo cinema de Retomada pernambucana, tendo como foco as temáticas principais evocadas por estas visualidades, tal como a modernização dos espaços e das subjetivações ali postas.

Para trazer a personagem como constitutiva de uma tradição cinematográfica do cinema pernambucano revirei os lençóis cinematográficos caracterizados pelo cinema de Retomada pernambucana buscando observar como as figuras femininas estariam sendo construídas anteriormente à obra em questão. No primeiro capítulo busco situar os desdobramentos do cinema pernambucano, focando nas influências e enunciações constituintes do cinema de Retomada da região, desenvolvendo as personagens femininas que considero as principais desse cinema, me voltando para o cinema de Pós Retomada pernambucana como atualização do anterior, marcado seu início pela obra *O Som ao Redor* (2012), fazendo isso por meio da revisão das análises que se voltam ao tema.

O cinema de Retomada pernambucano surge após cerca de dez anos sem políticas sólidas de investimento do Estado no setor audiovisual, sendo inaugurado pela obra *Baile Perfumado* (1996), e continuado por obras como *Amarelo Manga* (2002), *Cinema Aspirinas e Urubus* (2005), *Árido Movie* (2005), *Baixio das Bestas* (2007). Em suas imagens, a narrativa se volta ao cotidiano entre a circulação de imagens globais e a realidade local marcada pela desigualdade de acesso a esses, assim como o emergir de um novo estilo de vida pautado na modernização do espaço, indo de encontro às interpretações locais legitimadas, seja esta regionalista ou futurista (Mansur, 2009).

As figuras femininas da Retomada, quando vistas, estão atreladas à prostituição e ao abuso sexual, tendo como principal objetivo de vida o casamento com algum estrangeiro rico, abrindo possibilidade para que possam deixar a prostituição e o local de origem. Ao buscar melhores condições de vida através da migração para a capital, filmes como *Deserto Feliz* (2007) constrói figuras femininas que buscam fugir da violência que enfrentam, mas, mesmo se locomovendo no espaço, não conseguem se desvincular das posições subjetivas atrelada

aos desígnios de seu corpo. As trajetórias dessas mulheres são marcadas por formas complementares de opressão: no ambiente doméstico do interior, prevalece a exploração sexual, enquanto na cidade grande, sua vulnerabilidade social as insere em um mercado no qual seus corpos se tornam mercadoria (Xavier, 2021).

Para Lima (2020), o cinema pernambucano apresenta as contradições cotidianas que se inserem nas realidades sociais da localidade em que se propõe a tratar, tornando-se de suma importância para a elaboração de discussões voltadas aos corpos sexuados, trazendo à tona o que está à margem das enunciações, o obscuro, denunciando a violência contra a mulher na medida em que as constroem diegeticamente como silenciadas. Nas obras de Cláudio Assis, *Amarelo Manga* (2002) e *Baixio das Bestas* (2007), evidencia-se a violência para com as figuras femininas através da estética do grotesco ao trazer as violências em que o corpo passa a ser submetido dentro de um regime de possibilidade: dentre mulheres silenciadas ou que desafiam a ordem dos seus corpos, estas estão constantemente sendo convocadas a uma dicotomia à sua subjetivação, mas seguem sendo protagonistas de uma diegese que foge a sua construção representativa.

A modificação dos cenários cotidianos passa a evocar novos horizontes de possibilidades, novas subjetivações, assim como novas interpretações da realidade. É nesse conjunto de estrutura sentimental que Kleber Mendonça Filho lança seu primeiro longa-metragem de ficção, atualizando os blocos imagéticos propostos pelo cinema de Retomada pernambucana e inaugurando o cinema de Pós Retomada pernambucana com a obra *O Som ao Redor* (2012). Segundo Xavier (2021), a obra é marcada pelas similitudes formais e temáticas do cinema de Retomada Pernambucana, trazendo centralidade à temática voltada à relação histórica e presente, articulando tradição rural e modernização urbana, marcado pelas relações de classe e gênero. As principais interpretações voltadas à obra se voltam para a urbanização da cidade, assim como a relação entre Francisco (Waldemar J. Solha), Clodoaldo (Iranthir Santos) e os demais trabalhadores do bairro nobre recifense, marcando a continuidade do sistema colonial nas relações entre moradores (Bortolin, 2016; Corrêa, 2017; Costa, 2019; Knijnik, 2015; Marçal, 2015; Oliveira, 2018; Polly, 2024; Silva, 2019; Soster, 2017; Xavier, 2021).

O filme se justifica em seus desdobramentos finais da vingança de Clodoaldo contra Francisco, que havia assassinado os familiares do primeiro “por causa de uma cerca”, temos

um desfecho que é capaz de conduzir as discussões coloniais/patriarcais que se desdobram continuamente, dentro de análises que se utilizam da historicidade política e econômica do Brasil, formulando estas como gênese das classes sociais da nação. Bia, no entanto, permanece como ponta solta dentro do enredo. Em meio a isso, as análises dirigidas à Bia não deixam de mencionar suas práticas cotidianas, nem sua postura colonial fraturada, no entanto, a personagem não se desdobra como objeto central da pesquisa.

Assim, busco trazer a personagem ao protagonismo da presente pesquisa, compreendendo sua subjetivação a partir de como se orienta a construção das percepções da personagem em meio ao cenário urbano e seus correlatos no bairro de Setúbal; após isso, busco elaborar o desdobramento da produção semiótica localizada atribuída por ela e disseminada em sua coletividade de modo genealógico acerca das significações traçadas aos bens de consumo, fazendo isto por meio da observação de suas práticas cotidianas; por fim, me atenho aos seus usos irregulares de objetos de consumo no cotidiano como resquício das práticas isoladas em prol da coerência discursiva historicizada acerca das práticas femininas.

Para a construção das percepções observo a multiplicação de imagens mundialmente compartilhadas que adentram o cotidiano de diferentes locais do mundo, incluindo o bairro onde mora Bia, promovendo a alteração nos modos de organização do tempo e do espaço, ao passo que acelera o primeiro e afunilando o segundo através da circulação de bens de consumo, passando a funcionar como símbolos de uma memória compartilhada mundialmente, traçando subjetivações que se legitimam a partir dos bens consumidos, homogeneizando as identidades ao passo que as diferenciam por segmentações mercadológicas destinadas para demarcar nichos sociais.

Sendo os corpos socializados conteúdos segmentados, estes passam pela segmentação primária no momento em que suas determinações biológicas sexuais se atrelam com as determinações de gênero de destinação, composto por desígnios históricos que são naturalizados no meio social. O corpo masculino e feminino passa a ser atravessados pelas classificações capilarizadas pela organização socioeconômica historicizadas, considerando a posição que é representada como a única possível, passando assim a assumir os papéis que lhes são indicados (Scott, 1997).

Como uma ávida consumidora de seu segmento destinado às mulheres tradicionais, Bia passa grande parte dos seus dias entretida pela sua máquina de lavar, aspirador de pó e

*home theater*; enquanto seus filhos, no tempo livre, estão também protegidos pelas muralhas da casa, se divertindo com os jogos de computador e *videogame*. Os aparelhos domésticos motivam a disputa entre irmãs, punição à trabalhadora doméstica pelo seu avariação, mediam comportamentos à mesa funcionando como diacríticos semióticos, fornecendo arcabouço de possibilidades a serem assimiladas, ampliando também o repertório das vivências passíveis de serem fabuladas individualmente. Assim, a vida cotidiana passa a ser pontuada pela vasta possibilidade de criação imaginativa que se esbarra nas condições da genealogia do sujeito localizado em determinado espaço e tempo (Appadurai, 2004).

O corpo como inscrito pelos acontecimentos exige que a genealogia exponha sua impressão pela história, criando valores e significados pelas práticas significantes que exigem a sujeição. Desse modo, o gênero não se constrói através da “internalização” deste pelo corpo, mas sim pelas performances de gênero manifestadas nas relações sociais. Assim, as enunciações não se encontram exteriores ao corpo, passando a adentrá-lo; são a própria inscrição das enunciações que são pelos corpos incorporados, fazendo desses ordenamentos ao mesmo tempo latente no imaginário social e manifesta por meio de movimentos coerentemente agenciados, ao passo que isola práticas consideradas incoerentes para a representação do gênero (Butler, 2018).

As práticas incoerentes, mesmo isoladas, se disseminam microbianamente pelas poéticas secretas desorganizadas que atravessam os campos instituídos pelo discurso sem tornar-se parte dele. Uma aleatoriedade varrida para debaixo do tapete, traçando a distinção entre o sistema produtor e as torções que se desdobram nas redes de consumidoras pelos seus respectivos usos, propondo estes últimos como um modo de reorganização do espaço, na medida que não estão pautados em um ordenamento disciplinar, mas em memórias que não emergem no panorama histórico legitimado, mas persistem como saber silencioso. Há na construção das subjetivações gestos que são apagados para que seja edificada uma memória coerente que se constrói como indestrutível pelo tempo, sendo esta naturalizada. Assim, o gênero passa a produzir o corpo e, por meio dele, também legitima a norma pela performance pública, ao passo que as práticas silenciadas não se dissipam, mas passam a ocupar o espaço privado, onde os olhos da história não alcançam.

Desse modo, o corpo realiza operações que são mantidas fora de um percurso de sociabilidade, mas que são assimiladas dentro de percepções experienciadas em sua realidade

objetiva. Ao propor a análise sociológica compreendo os termos que definem as relações sociais também como constituintes da individualidade, tornando dos momentos restritos o espaço delimitado para emergência das pluralidades interditadas. Depositarei aqui minha crença, tendo como foco a personagem Bia. As afirmativas aqui sentenciadas podem ser desmontadas e remontadas pelos praticantes deste texto, estando muito mais empenhado em construir uma possibilidade interpretativa do que um saber a ser impregnado no olhar. Ao me aprofundar nas imagens do cotidiano da personagem, posso retomá-las ao longo do texto em busca de demonstrar os variados prismas que as mesmas imagens podem oferecer. Posso parecer prolixa por um instante, mas onde está a repetição, a diferença está à espreita.

Metodologicamente adoto o conceito deleuziano de imagem-cristal, concebendo seus prismas ao longo da análise. Reviro a imagem atual do cristal para a produção de uma afecção manifestada pela poética regular, também explorando as suas múltiplas faces coalescentes ao traçar genealógica esta regularidade, assim como as irregularidades incomensuráveis dentro do sistema simbólico, mas que podem estar amparadas nos lençóis do tempo do cinema pernambucano enquanto produção de conhecimento desviante de uma produção historicizada. Assim, trago essas produções como uma realidade própria a ser teorizada, mas também, desvinculada da tessitura considerada masculina pelo seu caráter público, político e econômico. Aqui defendo que as figuras femininas estão diretamente interligadas com estas instituições ao passo que se encontram em uma realidade própria e criativa, não apenas reprodutora dos desígnios dos corpos estabelecidos dentro de uma política de controle que, em última instância, visa o controle da reprodução pelo controle dos corpos femininos. Nesta pesquisa as mulheres não são cômicas, mas produtoras de sentido pelas suas pequenas práticas, capazes de modificar todo um estatuto do real.

Sem mais delongas, vamos à pesquisa!

## Notas sobre a subjetivação feminina

É de suma importância para a presente pesquisa a conceituação de subjetivação feminina, pensando-a como o modo primário de diferenciação entre os corpos, que se estabelece a partir do sexo biológico, estipulando a distribuição desigual de poder entre corpos femininos e masculinos. Ao fazer desses o equivalente visível de sua “natureza” biológica, os sujeitos passam por um movimento de essencialização em que suas respectivas ontologias se tornam imunes à passagem do tempo, sendo universalizado e cristalizado, permitindo a sua repetição perpétua e incontestável.

A diferenciação entre o corpo feminino e masculino passa a definir um espaço específico que são próprios para serem ocupados por cada um deles, fazendo com que o homem seja carimbado em sua estrutura psíquica pela racionalidade e generalizações que os permitem exercer a política e economia, sendo esta a definição para a prática do espaço público, cabendo à eles o poder decisório quanto aos acontecimentos socioeconômicos; a mulher, por outro lado, é considerada como seu oposto complementar, sendo marcado pelo domínio afetivo para com o outro, estando apta para a submissão e pelo cumprimento das designações masculinas em um espaço delimitadamente privado. Nesse sentido, as mulheres passam a ser homogeneizadas em sua posição, sendo consideradas “naturalmente” aptas às atividades reprodutivas voltadas ao cuidado do lar e pela continuidade da prole, sendo subjetivadas pela falta, imagem antítese do homem.

Esta produção é ao mesmo tempo manifesta, pois está presente em todos os espaços, mas, por isso, também se faz latente, se ocultando na própria visibilidade pela sua normalização. As afirmativas produtoras se fincam nos corpos pela sua socialização (história pessoal), que, por sua vez, pauta-se na historicidade em que estão inseridos (Scott, 1997). O *socius*, sendo sua elaboração primária dada no seio familiar, é marcado pela capilarização das elaborações religiosas e jurídicas acerca dos sujeitos, sendo estas construções genealógicas patriarcais reforçadas como essências. Essas elaborações passam a ser reafirmadas ao longo da socialização, se manifestando nas palavras de ordem que molecularmente passam a fazer parte do cotidiano, elaborando os modos de percepção dos próprios corpos e de outros: espaços públicos e privados passam a ressoa-los, criando um efeito de verdade através da redundância da informação que restitui o sujeito.

No Brasil colonial, o catolicismo atuou como braço ideológico do patriarcado, utilizando símbolos culturais para limitar o campo dos possíveis acerca das subjetivações, produzindo e reforçando os papéis de gênero pelas imagens santificadas de homens e mulheres; do mesmo modo, as leis atuam pela proteção da representação dos sujeitos sociais, estabelecendo campos cercados para o desdobramento do sujeito social, reforçando em seu regime o corpo feminino como propriedade da figura masculina, seja esta a do seu pai ou esposo.

Estas definições passam a se multiplicar interdisciplinarmente, sendo criadas construções sociológicas e artísticas que naturalizaram a construção subjetiva generificada feminina pela reclusão e a recusa sexual como marcador de sua legitimidade no espaço que ocupa. A mulher branca como o pilar da estabilidade doméstica, opera dentro de um regime de reclusão que serve a uma política econômica e social específica, tanto dentro como fora de casa, tendo como função a manutenção da estabilidade familiar e da ordem moral pelas suas práticas franzinas e devotas, sendo o espelho da figura religiosa da Virgem Maria, se diferenciando por meio desta das outras mulheres não pertencentes à linhagem colonial.

Constrói-se modelos de subjetivações para ser mimetizadas através da performance pública (Butler, 2018), fazendo com que o corpo seja superfície que pode, por um lado se apropriar e legitimar suas elaborações classificatórias em prol da pulsão escópica<sup>1</sup>, onde a performance de uma representação permite com que o sujeito em questão seja visto como corpo expressivo do exercício de poder pelas execuções das performances da sexualidade: mulheres recatadas que se mantêm confinadas nos ambientes privados são visualizadas como mulheres próximas à imagem da mulher molar, ou seja, da representação do que seria uma mulher plena, socialmente admirada e digna de um sobrenome que se perpetua.

Desse modo, a norma responsável pela produção representativa do corpo fornece a informação, ao mesmo tempo que fomenta sua multiplicação pela capilarização de um controle rígido e obsessivo, passando por uma sanção normativa responsável pelo direcionamento das pulsões para uma representação sustentada de forma universalizada dentro da Lógica do Capital. Tudo que foge dessa delimitação não encontra seu desenvolvimento potencial, sendo excluído de um regime de visibilidade que não perpassa a

---

<sup>1</sup> O poder associado não apenas a compreensão panóptica do ver/saber, mas também ao ser visto como figura reconhecível dentro do regime de visibilidade.

negação, fazendo com que a condição para a representação seja seu enquadramento a elas: a materialidade corporal se dobra para se fazer perceptível.

Assim, a subjetivação generificada manifesta-se pelas performances intencionais, pautadas na dimensão temporal e coletiva acerca do que está sendo representado, tornando o corpo um território previsível e passível de ser controlado por meio de sanções punitivas. A subjetivação feminina, demarcada pela castração sexual, permite a figura patriarcal o controle da reprodução dentro da escala macropolítica por meio da dominação ideológica de seus desejos, funções, prazeres e desprazeres, manifestados na micropolítica da vida cotidiana, efeito dos regimes de verdade incorporados (Muraro, 1997).

As pulsões libidinais, associadas a capacidade produtiva do corpo através do desejo são cooptadas para dentro da economia dos prazeres e desprazeres, fazendo com que os corpos generificados tenham suas potencialidades redirecionadas para desejos produzidos e passíveis de serem supridos dentro do sistema capitalista, tornando-se parte da cadeia de produção/consumo. Enquanto os corpos masculinos são vistos como força de trabalho, a sexualidade feminina aprisionada, por sua vez, passa a ser emanada para outros âmbitos associados ao capital, como por exemplo o consumo enquanto desejo que é permitido.

Sendo manifestada pelas poéticas públicas, a subjetivação feminina pode, ao menor deslize, desmoronar. Sua naturalidade é constantemente posta à prova na medida em que é performatizada, não sendo possível sustentar de modo totalizante a configuração molar que baseia a pastiche, fazendo da identidade uma perversão ao corpo que constantemente é violado pelos ditos de poder em prol de reconhecimento social.

As construções simetricamente estabelecidas entre homens e mulheres são desmentidas nos gestos errantes onde a economia simbólica não alcança a síntese. Sua construção discursiva é fragilizada pelo escapar dos fluxos desejantes incomensuráveis para uma construção policial da representação, interrompendo o ciclo patriarcal ressonante de fora para dentro do espaço designado ao feminino e abrindo portas para a construção de uma lógica própria de desejos desobedientes.

# 1. Por uma enunciação comum: o cinema pernambucano

## 1.1 As bases do cinema pernambucano

O cinema pernambucano marca seu contorno a partir do Ciclo Super 8 de Recife, caracterizado pela reunião de produções cinematográficas de baixo custo, realizadas entre os anos de 1973 a 1983, com a utilização da câmera Super 8 da Kodak. Malcher (2019) acredita que diversos fatores deste cinema facilitaram a organização do cinema de Retomada pernambucana, tendo em vista as tentativas de profissionalização da atividade, passando a tomar mais força nos anos 90. Durante o Ciclo, foram produzidos cerca de 200 filmes com os mais variados temas passando pelos cenários urbanos do Recife. A autora afirma o consenso acerca das temáticas disformes entre o grupo, ligado pela idade, pela amizade, por afinidades culturais, ideológicas e políticas entre seus componentes.

Como um dos grandes nomes deste cinema temos o Jonard Muniz de Britto, que também se destacou na cena artística pelos desdobramentos polêmicos dos seus embates com Ariano Suassuna, disputando pelo discurso da cultura regional. Britto, influenciado pelo movimento tropicalista que permeava todo o país, defende a criação de uma arte popular carregada de marcas locais, como o maracatu, frevo, sendo também capaz de agregar elementos da cultura pop internacional (Malcher 2019).

O esgotamento do período superoitista em Recife não ocorreu de forma abrupta, mas foi fruto de um conjunto de circunstâncias que progressivamente inviabilizaram sua continuidade. A exclusão da bitola em eventos de referência, como a VIII Jornada Brasileira de Curta-Metragem de Salvador, somada à impossibilidade de garantir financiamento para o IV Festival de Super 8 de Recife, evidencia o lugar marginal ocupado por esse cinema no circuito nacional. A dependência em relação ao monopólio da Kodak, agravada pelo encarecimento da importação dos equipamentos, tornou ainda mais frágil a permanência da bitola, que seria definitivamente deslocada com a popularização do *videotape*. Assim, os realizadores foram abandonando o cinema, marcando o esvaziamento de um ciclo.

O curta *Morte no Capibaribe* (1983), dirigido por Paulo Caldas em parceria com estudantes da Universidade Federal de Pernambuco, aparece nesse contexto como tentativa de inscrever o Super 8 nos moldes de uma produção profissional, sendo lembrado como marco final do movimento. Esse esvaziamento coincide com a crise mais ampla do cinema

brasileiro, entre os anos 1980 e 1990, marcada pelo colapso da Empresa Brasileira de Filmes S.A (Embrafilme), pela inflação descontrolada, pela retração das salas de exibição diante da ascensão do videocassete, pelo aumento dos ingressos e pela concorrência desigual com a televisão e com as majors norte-americanas, que consolidavam o domínio de *blockbusters* e franquias globais (Malcher, 2019).

Em 1990, com a chegada de Fernando Collor à presidência, instaurou-se um processo de desmonte das políticas voltadas ao setor cultural. O Ministério da Cultura foi extinto e convertido em secretaria vinculada ao Ministério da Educação, medida que trouxe como consequência direta a dissolução do Conselho Nacional de Cinema (Concine), responsável desde 1976 pela regulação da cota de telas destinadas às produções nacionais, e da Embrafilme, estatal que centralizava o financiamento, a distribuição e a coprodução do cinema brasileiro. A partir desse corte, todos os segmentos do audiovisual foram profundamente afetados: faltavam meios técnicos para a realização de filmes e as salas de exibição, cada vez mais ocupadas pelas produções norte-americanas, praticamente se fecharam às obras nacionais. O resultado foi um esvaziamento quase absoluto da produção cinematográfica, chegando ao extremo de, em 1992, registrar-se apenas três longas-metragens brasileiros lançados em todo o país, fazendo com que as produções estrangeiras fossem hegemonia nas salas de cinema nacionais (Malcher, 2019).

No mesmo período, em Recife, ganha força o movimento *Manguebeat*, que se consolidou a partir de uma crítica ao processo contraditório de modernização marcado pela circulação desigual de bens e pessoas. O grupo buscava projetar novas possibilidades de identidade local em diálogo com o mundo, rejeitando leituras cristalizadas da cultura regional. Chico Science, principal articulador do movimento, insistia em seus discursos na necessidade dessa conexão com o mundo, incorporando influências da música internacionais em uma estética própria. Sua formação em Ciência da Computação reforçava esse olhar voltado às novas tecnologias, condensado no símbolo que se tornou a marca do Manguebeat: a antena parabólica cravada na lama (Saldanha, 2009).

A crítica formulada pelos jovens do Mangue estava em sintonia com debates mais amplos do campo cultural recifense. O movimento buscava expor aquilo que permanecia invisível no olhar panorâmico da cidade, utilizando a música como forma de demarcar uma estética própria: uma fusão entre referências mundiais, como *hip hop*, *soul* e *groove*, e

sonoridades locais, como o maracatu, o axé e outros ritmos populares. Essa proposta, ao rejeitar a idealização das belezas naturais e a legitimação restrita do que se entendia por cultura popular confrontava tanto a Música Popular Brasileira produzida no Recife, marcada por nomes como Alceu Valença, quanto os valores da Arte Armorial (Malcher, 2019).

Nesse contexto, surge a identidade do “homem-caranguejo”, metáfora dos modos de vida precários de quem habita mangues e palafitas, enfrentando enchentes e a instabilidade cotidiana. Essa figura foi ressignificada em obras do movimento, como na canção *Da Lama ao Caos*, em que o homem-caranguejo se transforma no “gabiru”, o rato de esgoto que sobrevive entre os resíduos urbanos. O mangue, portanto, deixa de ser apenas território marginalizado e passa a ser visto como espaço que transborda sua lama para o coração da cidade. Ao propor um novo modo de relação com o popular, o *Manguebeat* inscreve a possibilidade de que o próprio povo reivindique sua arte, como explicitado em *Etnia* (Malcher, 2019).

Os fatores sociais em ebulição na cidade encontraram sua forma mais delineada a partir de 1991, com a publicação do Manifesto Mangue em um jornal local. O texto buscava articular um diálogo entre a identidade periférica de Recife e a modernidade recém-instalada, capaz de alterar a própria constituição da sociabilidade tradicional. Inspirando-se no ecossistema do mangue, marcado pela diversidade, fertilidade e riqueza, os *mangueboys* e *manguegirls*, como se subjetivam, propunham “deslobotomizar” a cidade, devolver-lhe o ânimo e recarregar suas baterias, que consideravam obstruídas. O sentimento que unia essa juventude era o desejo de conectar Recife ao mundo, redimensionando as relações entre local e global num momento em que os fluxos globais de imagens já se instauravam como realidade no cotidiano da capital (Malcher, 2019).

O diálogo intenso entre o cinema e a música nesse período se evidencia em depoimentos, nas relações de amizade e nas colaborações realizadas na chamada “*brodagem*”, que englobava videoclipes, trilhas sonoras e até a presença de músicos como atores nos filmes. Lírio Ferreira, Paulo Caldas e Hilton Lacerda dirigiram videoclipes de bandas ligadas ao Manguebeat, e, segundo relato de Caldas, ele e Lacerda chegaram a registrar em *U-matic* o primeiro *show* de Chico Science em Olinda, ainda com a formação inicial da banda *Louстал*, imagens que, contudo, se perderam. Além disso, Hilton Lacerda, em parceria com Helder Aragão (DJ Dolores), criou o projeto Dolores & Morales,

responsável pelo *design* visual das capas dos primeiros álbuns de grupos como *Mundo Livre S/A*, *Chico Science & Nação Zumbi*, *Eddie* e *Mestre Ambrósio*, revelando a afinidade de valores e perspectivas compartilhadas entre músicos e cineastas, o que permite compreender a proximidade de experiências que marcou a geração da Retomada em Recife. Nesse sentido, a cena musical não apenas dialogava com o cinema, mas também abria caminhos para outras expressões artísticas, atuando como catalisadora de uma sensibilidade comum (Malcher, 2019).

A mobilização dos cineastas brasileiros pela retomada dos investimentos públicos resultou, em dezembro de 1991, na aprovação do Programa Nacional de Apoio à Cultura, popularmente conhecido como Lei Rouanet (Lei 8.313/1991). A legislação instituiu o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e o Fundo de Investimentos Culturais e Artísticos (FICART), comprometendo-se a financiar a produção cultural por meio do patrocínio estatal e da renúncia fiscal concedida a empresas que apoiassem projetos previamente aprovados. A proposta abrangia desde a aquisição de equipamentos até a publicação de obras e a realização de espetáculos (Silva, 2015).

No mesmo período, Pernambuco também ampliava seus mecanismos de incentivo, vinculados à atuação da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE). No ano de 1992, instituiu-se a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual (SAv), vinculada ao ressurgimento do Ministério da Cultura, que até então havia sido reduzido a Secretaria; logo no ano seguinte, foi aprovada a Lei do Audiovisual e a premiação destinada para o Resgate do Cinema Brasileiro, que premiou o roteiro da obra pernambucana *Baile Perfumado*.

*Baile Perfumado*, herdeiro do profissionalismo cinematográfico dos anos 1980, surge em meio a um cenário político-econômico marcado pela consolidação da Indústria Cultural, pela presença onipresente da televisão e pela circulação de signos globais em Pernambuco. O cinema de Retomada Pernambucana, nesse sentido, pareceu se colocar como síntese entre diferentes heranças, como os Superoitistas dos anos 1970 e a cena Mangue, reivindicando a inovação da linguagem, a abertura ao novo e o contato com influências diversas e mantendo a crítica ao Armorialismo (Malcher, 2019).

## 1.2 Perfuma-se o cinema: as obras da Retomada pernambucana

*Baile Perfumado*, dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira, marcou o cinema brasileiro em 1997, inaugurando o cinema de Retomada pernambucana. A obra estabelece um diálogo entre passado e presente, refletido em seu estilo, ao revisitar a experiência do cangaço sob a ótica do movimento *Manguebeat*, com uma trilha sonora que inclui Chico Science. Em sua dimensão historiográfica, o filme homenageia Benjamin Abrahão, cineasta pioneiro e imigrante que conseguiu registrar imagens raras de Lampião e seu bando no sertão nos anos 1930. A narrativa intercala esse precioso material de arquivo com uma trama ficcional de estética *pop*, que resgata uma iconografia e sonoridade contemporâneas. O encontro com a cultura sertaneja se destaca em cenas surpreendentes, como a dança de Lampião, Maria Bonita e seus cangaceiros, revelando sua inserção em um circuito mais amplo de consumo, com acesso a perfumes e bebidas importadas. Esse “baile perfumado” sugere um sertão conectado ao mundo e encontra no cinema um ponto crucial de consagração. O filme de Abrahão não apenas eternizou esses personagens, mas também desencadeou uma forte repressão do Governo Central, que resultou na perseguição e morte do bando (Xavier, 2021).

Algumas sequências de *Baile Perfumado* ressaltam a coexistência entre o moderno e o tradicional. A cena em que Lampião e Maria Bonita vão ao cinema, no Recife, por exemplo, traz imagens que evocam a modernidade tanto da cidade quanto dos hábitos dos personagens. Da mesma forma, a troca de presentes entre o mascate e Lampião destaca as preferências do cangaceiro – perfume francês e uísque escocês – em meio à paisagem árida da caatinga. A montagem do filme é fragmentada, conduzindo a narrativa por meio de duas histórias paralelas: de um lado, a trajetória de Benjamin Abrahão; de outro, a saga de Lampião. Essa estrutura remete à literatura de cordel, onde versos distintos se conjugam (Saldanha 2009).

O filme promove a fusão entre as cenas ficcionais do baile dos cangaceiros de Lampião e as imagens originais em preto e branco registradas por Benjamin Abrahão. É possível notar o poder de sedução que a própria imagem exerce sobre o imaginário de Lampião, que negocia com Abrahão a maneira como deveria ser filmado, exigindo aparecer de forma elegante. Esse diálogo encena a consciência do cangaceiro acerca da repercussão de sua bravura diante do mundo. A narrativa recorre a diversos recursos estéticos, entre eles a montagem fragmentada e paralela, que organiza as duas linhas do enredo. A trilha sonora

pesada e acelerada, presente nas sequências iniciais e finais do sobrevoo dos cânions, amplia a dimensão espacial da narrativa. Já a direção de arte contribui para reforçar o imaginário, buscando fidelidade nas cenas recriadas a partir das filmagens originais de Abraão (Saldanha, 2009).

Em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), primeiro longa-metragem dirigido por Marcelo Gomes, pode-se identificar mais uma vez a narrativa centrada no choque entre modernidade e tradição, respectivamente encarnados na figura de Johann (Peter Ketnath), funcionário alemão da empresa farmacêutica *Bayer* que se refugia no Brasil, longe do contexto de guerra em seu país, vendendo a maior novidade da indústria farmacêutica em pílulas, exibindo sua publicidade em um projetor de cinema pelas cidades que transita de carro junto com Ranulpho (João Miguel), trabalhador do sertão nordestino que almeja ir ao Rio de Janeiro. Na narrativa ambientada em 1942, Ranulpho aprende a manusear os elementos que simbolizam a modernidade: pilotar o carro, manusear os equipamentos cinematográficos. O desejo de Ranulpho em torno dos adventos modernos é o reflexo do desejo de vivenciar a modernidade e abandonar a tradição que o subjuga. O “urubu”, um dos três destaques da narrativa em compreendido como símbolo da pobreza mórbida do sertão, também marcando a passagem do tempo, encerrando um ciclo narrativo para propor continuidade em outra perspectiva. (Saldanha, 2009).

Em 2006, dez anos após a realização de *Baile Perfumado*, codirigido com Paulo Caldas, Lírio Ferreira lança seu segundo longa-metragem. A obra intitulada *Árido Movie*, propõe um retorno ao sertão nordestino partindo do olhar de Jonas. Diferentemente de *Baile Perfumado* e *Cinema, Aspirinas e Urubus*, aqui o estrangeiro é o próprio protagonista Jonas (Guilherme Weber), que se vê deslocado ao reencontrar sua terra natal e sua família. Sua relação com o tempo assume tanto uma dimensão climática quanto existencial: no estúdio, anuncia repetidamente que “não haverá mudança no clima do Nordeste”, frase reiterada em diferentes momentos da narrativa, como se o tempo permanecesse imóvel, incapaz de transformar o lugar, seus habitantes e seus costumes (Mansur, 2009). O cinema pernambucano, em sua construção regional está comumente relacionado ao contexto de marginalidade, sendo os personagens, em sua maioria, pertencentes às classes populares, com exceção de *Árido Movie*, transformando as adversidades da vida cotidiana em tema central (Saldanha, 2008).

A dimensão ética e estética partida de *Baile Perfumado* (1997), permanece transfigurada nas obras posteriores, ainda que cada uma adote diferentes modos de fazer. No âmbito fílmico, Mansur (2009) destaca um conjunto de características comuns às produções da primeira geração: a autorreferencialidade, presente em filmes que tematizam o próprio cinema, em atores ligados à cena cultural recifense, inclusive interpretando a si mesmos, e no uso da câmera interpelativa; a centralidade da música que trazem momentos em que a narrativa se suspende em função da trilha sonora, trazendo aos ouvidos os artistas locais vinculados ao movimento *Manguebeat*; e o que denominou problematizações identitárias, pelos sotaque e nas referências à cultura pernambucana, no tema das migrações, nos encontros com estrangeiros e na exploração das paisagens e questões socioculturais da região (Malcher, 2019).

### **1.3 As mulheres nas telas grotescas da Retomada**

O deslocamento de indivíduos do interior para os grandes centros urbanos é tema recorrente no cinema pernambucano, configurando a violência como eixo estruturante dessas narrativas. No caso das mulheres migrantes, esse percurso se intensifica pela experiência de opressões complementares: no interior, predominam práticas de exploração sexual, enquanto nas cidades, sua vulnerabilidade social as insere em um mercado que mercantiliza seus corpos. Essa dupla condição de violência e subalternização encontra expressão grotesca em filmes como *Deserto Feliz* (2007), de Paulo Caldas, e *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis (Xavier, 2021).

*Amarelo Manga* (2002) alcançou grande repercussão em seu ano de estreia, projetando-se não apenas pelo impacto estético e narrativo, mas sobretudo pelo modo como as mulheres de periferia são apresentadas. Primeiro longa-metragem de Cláudio Assis, a obra contou com um orçamento de R\$500 mil reais, valor considerado baixo para o gênero, e conquistou cerca de oito prêmios no lançamento, somando a eles novas premiações nacionais e internacionais nos anos seguintes. (Lima, 2018)

Utilizando-me da dissertação de Marise Lima (2018), busco nesta seção (e subseção seguinte) a revisão de como estão sendo traçadas e subvertidas as subjetivações femininas no cinema de Retomada Pernambucano. Ao escolher manter o foco nos longas-metragens de Assis, *Amarelo Manga* (2002) e *Baixio das Bestas* (2006), parto da variedade de

subjetivações femininas que passam por constantes deslocamentos intensivos ao longo da obra, que tem como diegese o cotidiano local, sempre subvertendo a imagem que é esperada.

*Amarelo Manga* (2002) alcançou grande repercussão em seu ano de estreia, projetando-se não apenas pelo impacto estético e narrativo, mas sobretudo pelo modo como as mulheres de periferia são apresentadas. Primeiro longa-metragem de Cláudio Assis, a obra contou com um orçamento de R\$500 mil reais, valor considerado baixo para o gênero, e conquistou cerca de oito prêmios no lançamento, somando a eles novas premiações nacionais e internacionais nos anos seguintes; *Baixio das Bestas*, segundo longa de ficção do diretor, tem como localidade diegética a Zona da Mata pernambucana impactada pela instalação de uma indústria próximo às plantações de cana-de-açúcar. A obra reflete sobre a posição inescapável das figuras femininas diante da objetificação de seus corpos, gerando polêmica em sua primeira exibição no Festival de Brasília, contudo garantindo-o na ocasião seis prêmios, incluindo o de Melhor Filme.

Do ponto de vista estético, um dos expedientes mais recorrentes em Assis é o plano zenital, ou “olhar de Deus”, que consiste no posicionamento da câmera em ângulo perpendicular ao solo, construindo uma leitura de fragilidade e insignificância dos personagens, como se fossem submetidas a um olhar onipresente que as vigia de cima e, ao mesmo tempo, as distancia, reduzindo-as à condição de criaturas observadas no mundo que habitam. A quebra da quarta parede também está presente em ambas as obras, tendo como efeito a tomada da narrativa pela própria personagem, que se coloca em contato direto com o público, demonstração de força decisória.

Além da estética realista, em tom documental, a religiosidade também aparece como marca constante nas narrativas do autor, atravessando personagens e cenários de modo a tensionar a moralidade social. Em *Amarelo Manga* (2003), a figura de Kika é introduzida no espaço de um culto evangélico; enquanto que, em *Baixio das Bestas*, a presença do sagrado se faz de maneira ainda mais incisiva na trajetória de Auxiliadora, adolescente explorada sexualmente em um espaço vizinho a uma igreja católica. O nome da personagem, aliás, remete diretamente à Nossa Senhora Auxiliadora, figura venerada como protetora e mãe. Além dessas referências, Assis insere imagens de passagens religiosas em cartazes e paredes, compondo uma atmosfera em que a fé é ao mesmo tempo elemento de identidade coletiva e objeto de crítica. Nesse mesmo registro, surge em *Amarelo Manga* o padre solitário e

decadente, privado de fiéis, cuja fala ressoa como denúncia das precariedades e contradições do presente.

É sobretudo pelos corpos que são tensionadas as representações do cristianismo em suas obras. Sua câmera insiste na materialidade corporal como campo de conflito, lugar onde se revelam tanto os desejos quanto os interditos que estruturam a moralidade. Em contraposição, emerge o pudor como reação socialmente construída, herança de uma pedagogia moralista de matriz colonial. Nesse horizonte, o corpo nu é recoberto pela marca do pecado, sendo disciplinado e reprimido como parte de uma estratégia que sustenta a colonialidade.

As personagens femininas no cinema de Assis não se fixam em uma identidade única ou estática. Ainda que constantemente se movam em registros de performatividade, essas posições não se estabilizam, mas deslizam, revelando outras camadas de potencialidades que se aproximam das poéticas do cotidiano e desviam da construção subjetiva. Suas mulheres não correspondem ao idealizado padrão branco; pelo contrário, Kika, que encena a santidade em sua prática religiosa, possui pele mais escura do que Lígia, proprietária do “Bar Avenida”, cuja trajetória é atravessada pela luta contra o estigma da prostituição e pela objetificação persistente de seu corpo (Lima, 2018).

### 1.3.1 Kika

Em sua primeira aparição, Kika (Dira Paes) é introduzida em uma cena que se inicia pelo *raccord* sonoro entre um toca-discos e a voz de um pastor que proclama, em plano médio, “Aleluia, Senhor”. Em seguida, um plano geral revela o interior de uma igreja protestante repleta de fiéis; no altar, uma cortina vermelha traz inscrita a frase “Deus é fiel”. O pastor conduz seu sermão destacando a importância da fidelidade a Deus e advertindo contra as tentações de Satanás. É nesse contexto que a câmera, em um breve *travelling* lateral, se detém sobre a personagem, que participa ativamente do culto, respondendo com “Glória ao Senhor” e confirmando as palavras do pregador ao dizer “Amém”.

Mulher não branca, em torno dos 30 anos, evangélica e dona de casa, casada, Kika traz em sua aparência uma postura de recato: veste-se com roupas simples, saia jeans abaixo dos joelhos e camisas de manga, além de roupas íntimas discretas em tons pastéis. Usa os cabelos presos em coque, de forma contida e quase sempre carrega a Bíblia junto ao corpo.

Sua conduta moral é marcada por uma rigidez seletiva, pois rejeita veementemente o adultério, mas mostra-se capaz de perdoar pequenos furtos. O contato com a carne provoca náusea e vômito, gesto que simboliza sua repulsa, enquanto o ato de esconder um objeto atrás do roupeiro sugere tensões íntimas que atravessam sua aparente devoção.

A primeira aparição dela é na igreja protestante já anuncia sua condição de mulher evangélica, construída como uma devota fervorosa, traço que se confirma ao longo da narrativa em seus gestos contidos, no modo recatado de vestir-se, na organização meticulosa de sua casa, no vômito diante da carne e no diálogo com o esposo, Kanibal. Em uma das sequências mais significativas, o plano médio da cozinha enquadra a personagem junto à pia, em contato com a carne crua disposta numa vasilha plástica. A escolha pelo primeiro plano, que destaca as mãos de Kika manuseando a carne, intensifica o signo da matéria em sua experiência sensível, revelando sua repulsa e culminando na reação de náusea, conferindo à cena um valor dramático e psicológico decisivo, fazendo da carne um elemento-chave na construção simbólica da personagem.

A relação conjugal dela é marcada pela admiração de seu esposo, Wellington Kanibal, que a enaltece diante dos amigos, destacando sobretudo sua condição religiosa. Em uma conversa com Manolo, ele afirma: “Ela não é a mulher mais bonita do mundo não, mas é boa porque é crente”. Em outro momento, confia a Dunga: “Ela na cama é até fraquinha. Ela é boa como mulher. É crente”. A devoção, portanto, constitui o critério central de valorização da personagem, acima mesmo de atributos físicos ou sexuais. Em contraposição, a amante de Kanibal, Dayse, desdenha de Kika, chamando-a de “sonsa” e reforçando o estereótipo de que “as crentes são as mais fogosas”. Essa oposição revela como o corpo feminino é constantemente atravessado por discursos contraditórios, oscilando entre a moralidade cristã que o controla e a sexualização que o desqualifica.

No diálogo que dá sentido ao apelido do personagem, Kanibal confia a Manolo: “Olha, a única coisa que eu não seria capaz de matar é Kika, não é a mulher mais bonita do mundo não, mas é a melhor, porque é crente. É. Que Deus a conserve daquele jeito assim. Por Deus eu lhe digo, Manolo, eu confio mais em Kika que em mim. Ela diz cada coisa bonita”. Nesse enunciado, a devoção do marido se torna explícita: Kika é colocada por ele em uma posição de quase santidade. Ao santificá-la, Kanibal busca esvaziar sua dimensão carnal, descolando-a do desejo sexual para elevá-la ao plano da deidade.

Em um gesto que contrasta com sua imagem de recato, Kika retira de trás do guarda-roupa um batom vermelho. O objeto, associado ao universo da maquiagem, destaca os lábios e simboliza o poder de sedução feminino. O fato de escondê-lo revela a tensão entre desejo e repressão: a personagem encobre aquilo que poderia expor suas vontades, reforçando a contradição entre a santidade performada e a pulsão de afirmar sua própria sensualidade.

A construção de Kika remete ao modelo de mulher idealizado em *A perfeita mulher casada*, evidenciando como o imaginário patriarcal, ancorado no cristianismo, estabelece padrões de feminilidade voltados ao casamento e à domesticação do corpo feminino. Nesse mesmo sentido, a frase dirigida à personagem, “o pudor é a forma mais inteligente de perversão”, proferida por um figurante interpretado pelo próprio diretor, explicita a artificialidade desses discursos. Tal afirmação dialoga com Sayão (2013 apud Lima, 2018), ao apontar que se criam verdades projetadas e artificiais que negam a visceralidade da vida mundana, instaurando a falsa impressão de ordem e sentido. É nessa lógica que se opera a interdição do prazer, compreendido como a própria perversão do corpo.

A trajetória de Kika ganha um ponto de inflexão quando, após viver a experiência traumática da traição, a personagem até então marcada pela ausência de qualquer vocação para a sexualidade ou para as dimensões mundanas da vida, enuncia uma transformação: “eu estava morta por dentro”. Esse momento de autoavaliação anuncia uma ruptura, deslocando a personagem da posição de mulher contida e moralizada para outra que deixa entrever fissuras em sua condição.

Esse deslocamento já se insinua desde as primeiras cenas do filme, quando Isaac surge em seu carro ouvindo o rádio, que noticia episódios de violência em Recife. Entre as informações transmitidas, destaca-se o caso de uma dona de casa evangélica que, ao flagrar o marido com a amante, parte para cima da rival e termina gerando um conflito físico, com a amante hospitalizada. Esse relato, aparentemente mais uma ocorrência corriqueira de infidelidade conjugal, é, no entanto, o prenúncio sonoro da própria narrativa de Kika, projetando-a como quem, diante da violência da traição, responde também com violência (Lima, 2018).

### 1.3.2 Lígia

Em sua primeira aparição, Lígia (Leona Cavalli) é apresentada pelo “Olhar de Deus”, levantando da sua cama sem roupa, indo até o roupeiro e vestindo apenas um vestido azul já gasto; após isso, vai até a penteadeira de madeira e se arruma, usando perfume e batom nos lábios. Branca, magra, possui cabelos loiros tingidos sempre solto, aparentando ter 30 anos de idade. O que aparenta ser seu quarto é composto apenas por estes móveis que ela percorre, juntamente com engradados de cerveja. Em uma divisória somos apresentados a cozinha e balcão, e um ambiente composto por mesas de plástico: o bar Avenida, o qual ela é proprietária, localizado no centro de Recife periférico.

Este se faz frequentado em maior parte do tempo por homens que a assediam constantemente, chamando-a de “lindinha”, ou referindo-se a ela por “parece puta, mas ninguém daqui comeu”; “você quer *funfar* com a galega” ou “vou passar a mão no rabo dessa galega”; chegando a acontecer situações físicas em que ela tem seu corpo invadido. A elas, Lígia responde com um balde de água na cabeça do assediador, demonstrando constante insatisfação com o cotidiano de violência: “vai passar a mão na buceta de sua mãe!”, “não aguento mais essa merda!”.

A personagem demonstra sua postura crítica à realidade que enfrenta, juntamente com sua insatisfação ao refletir diretamente para seu espectador “Eita vidinha mais ou menos” e “eu quero mais é que todo o mundo vá tomar no cu”, uma transgressão direta ao seu público, tomando às rédeas da própria visualidade. Ela apresenta autonomia sobre seu corpo e sua sexualidade quando enfatiza não ter achado alguém que a mereça, mas isso é contraposto com o seu aprisionamento em seu cotidiano de trabalho, que é também seu lar, a vida em que ela vive é uma constante repetição, dia e noite se repetem, e tudo acontece naquele dia, ou naquela noite.

### 1.3.3 Auxiliadora

A personagem da obra *Baixio das Bestas* (2007), Auxiliadora (Mariah Teixeira) é uma adolescente branca e magra, com cabelos soltos e desarrumados, ela utiliza roupas simples e não se arruma. Sempre calada, em sua primeira cena ela é empurrada por um idoso,

utilizando uma bengala de mão, e colocada sob um feixe de luz vindo do poste enquanto sua roupa é retirada. No *travelling* que amplia o campo vários homens diante dela estão se masturbando e logo após, a cruz da igreja católica.

Morando com seu avô, que aparentemente também é seu pai, ela é responsável pelas atividades domésticas, sendo utilizada pelo seu avô para repor a presença feminina relacionadas ao desígnio do lar, além de lavar roupa para as mulheres da cidade e expor seu corpo atrás do posto de gasolina para os caminhoneiros passantes.

A imagem que se tem pode ser interpretada como uma releitura da Virgem Maria, pelo posicionamento da luz amarela que recai sobre a garota, além da referência evocada pelo próprio nome, Nossa Senhora Auxiliadora. Essa mesma imagem, dentro do enquadramento fechado remete ao enclausuramento da personagem, intensificando a interpretação do seu corpo como silenciado, apenas objeto de prazer do homem.

Ao ser violentada por Cícero (Caio Blat), Auxiliadora perde sua virgindade e, ao voltar para casa apanha do avô e consegue escapar. Após isso, seu destino passa a ser o mesmo das outras mulheres do local: prostituir-se no posto de gasolina.

•••

Ao longo das obras de Retomada do cinema pernambucano a narrativa proposta elucidada como o processo de modernização estava sendo articulado nas práticas culturais. Esta estética faz alusão ao estranhamento em relação às mudanças socioespaciais que pairam no território nordestino – ora com sabor, como Ranulpho (João Miguel Leonelli) elucidada em *Cinema, Aspirinas e Urubus*; ora com amargor, por Heitor (Fernando Teixeira) em *Baixio das Bestas* –, criando a possibilidade de traçar as interpretações ambivalentes desse discurso.

Kika é a principal aparição no cinema de Retomada pernambucana que aborda a imagem feminina de modo a não a vincular às violências sexuais. A personagem busca sua edificação através da performance recatada voltada à mulher cristã, exercendo o controle do próprio corpo e do seu lar, distanciando-se das outras mulheres do conjunto cinematográfico no qual a obra faz parte. Ao se deparar com o que considera intolerável, ela devolve através das ações que a desvinculam da trama que se expressara através do seu corpo.

A subjetivação feminina nas obras também está remetida às transformações culturais, ganhando contornos pela origem moral e economicamente degradante, em locais desassistidos pelo Estado moderno e ainda submetidos às forças patriarcais que organizam o território. Apesar de se locomover espacialmente, a mulher não consegue se desatar da marginalidade remetida pelo seu corpo sexualizado. Enquanto a figura masculina está mobilizando a modernidade em território local, a feminina é retratada de modo a gerar incômodo pela violência que perpassa sua corporalidade.

Assim, neste contexto cinematográfico, é possível conceber a desnaturalização da ontologia feminina pelo tensionamento constante dos padrões de gênero, que, por sua vez, estão constantemente sendo agenciados pela postura de autovigilância das próprias mulheres à suas performances, ou, por outro lado, a violência partida dos sujeitos ao seu redor, responsável por solicitar constantemente a imagem legítima do feminino, ou, por outro lado, esperando um padrão de ação e desejo específico das que não se interessam em se dobrar à estes padrões.

#### **1.4 o cinema de Kleber Mendonça Filho**

Durante o período em que o cinema de Retomada pernambucana falava para o mundo, Kleber Mendonça Filho, autor da obra central analisada nesta pesquisa, já estaria traçando sua trajetória dentro do circuito cinematográfico pernambucano. De acordo com Mansur (2014), o cineasta marca o ponto de união entre o grupo de Retomada e a Pós Retomada, estando integrado aos grupos de produção cultural desde sua adolescência. Entre o fim dos anos 1980 e o início dos anos 1990, ele participa do cineclube organizado por Marcelo Gomes, chamado Jurando Vingar, como estagiário. A sala José Carlos Cavalcanti Borges, popularmente nomeada como Cinema da Fundação, foi o palco do Cineclube nos anos de 1989 e 1990, ficando conhecida hoje em dia como a sala de circuito alternativo de filmes da sede da Fundação Joaquim Nabuco em Recife-PE.

Como crítico de cinema, Kleber Mendonça Filho (KMF) dedicou sua escrita para jornais como Folha de São Paulo e Jornal do Commercio, revistas Cinética e Continente Multicultural e para o site de sua autoria, o *CinemaScópio*, contribuindo significativamente para a circulação das obras cinematográficas produzidas no período, reiterando também a potência da comunicação cibernética, em relação a sua página na rede, que estaria emergindo

na época no quesito de promoção de circulação de informações que projetaram esse circuito de produção cinematográfica para além dos limites regionais. Em 1997 compôs o Caderno C do Jornal pernambucano *Commercio* durante 13 anos, desempenhando este papel também em outros meios, como citado acima (Mansur, 2014).

Dirigiu o aclamado festival de Pernambuco, “Janela Internacional de Cinema”, e até 2016 esteve vinculado ao setor de programação do cinema da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). No Fundaj, o então crítico chega a ministrar o curso de três edições, com duração de apenas uma semana, chamado “Olhar Crítico”, o que deixa marcada sua influência no fazer da crítica cinematográfica em um tempo em que a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) ainda não oferecia curso de Cinema, fazendo com que sua proposta fosse de forte influência na formação das novas gerações interessadas pelo tema ao propor a “formação do olhar, de despertar a sensibilidade para ver filmes” (Pedroso apud Mansur, 2014, p. 96). Em 1998, Mendonça Filho recebe da Fundação Joaquim Nabuco a proposta de traçar uma política de exibição de obras cinematográficas que fogem do circuito comercial, valorizando estilos experimentais para serem mostradas na capital pernambucana.

Como cineasta, as primeiras obras documentais de Kleber Mendonça Filho concretizaram-se durante sua trajetória acadêmica na Universidade Federal de Pernambuco no curso de Jornalismo. O autor ressalta, dentre as obras dirigidas nesse período, *Casa de Imagem* (1992) e *Homem de Projeção* (1991), sendo a primeira seu projeto de conclusão de curso. Ambas têm como temática principal os cinemas de bairro recifense e seu fim através do enquadramento de suas ruínas, abordando também a passagem de tempo e a relação sentimental do autor com o espaço ressignificado. Destaca-se, em suas produções filmográficas, o curta-metragem de 1994 realizado em fotomontagem, intitulado *Paz a esta Casa*. Com uma dinâmica de montagem rápida e experimental a obra traz em sua iconicidade a “Casa Grande” e seus fragmentos, que ao fim desintegra-se, vinculada a colagem sonora de vozes, ruídos, música e explosão. Em 1997 o média-metragem *Enjaulado*, que tem como narrativa o latrocínio da esposa do personagem principal que o leva à loucura, é construído com uma linguagem também experimental em sua sonoridade e movimento de câmera para entregar a sensação de medo do perigo urbano, culminando no suicídio do protagonista enclausurado em seu apartamento. *Eletrodoméstica* (2005) foi idealizado pelo diretor a partir de sua experiência no aeroporto de Miami, onde notou o excesso de eletrodomésticos

comprados no país por passageiros a caminho do Brasil. O “média” retrata o cotidiano de afazeres domésticos da dona de casa e mãe de duas crianças, focando na relação com os eletrodomésticos em sua residência.

Assim como *Enjaulado* (1997), Mendonça Filho articula enquadramentos que apontam para a construção arquitetônica padronizada e fragmentária que se popularizou nas grandes cidades em busca de segurança, vinculado também à sonoridade captada pelo microfone aberto, resultando no conjunto de ruídos de construção, murmúrios de vizinhos, elementos que compõem a atmosfera urbana, colocando, por muitas vezes, em primeiro plano os barulhos dos eletrodomésticos (Bortolin, 2016).

*O Som ao Redor* (2012) é o primeiro longa-metragem de ficção do autor. Com parte do orçamento adquirido por meio do programa de incentivo do Ministério da Cultura do edital de Filmes de Baixo Orçamento do Governo de Pernambuco, Kleber Mendonça lança em 2012 o filme que iria projetá-lo aos olhos internacionais, sendo indicado em 2014 para ser o representante brasileiro na modalidade “Melhor filme estrangeiro” na cerimônia do Oscar. Realizado pela produtora independente no qual Mendonça Filho e sua esposa Emilie Lesclaux fundaram, *CinemaScópio*, e distribuído no país pela Vitrine Filmes, que, focada no nicho do cinema autoral nacional, agrega em seu catálogo outras obras premiadas do autor; e internacionalmente pela *Cinema Guild*, que acumula em sua lista obras ganhadoras de prêmios como Urso de Prata no Festival de Berlim e Grande Prêmio da Crítica no Festival de Cannes, *O Som ao Redor* (2012) contou com o orçamento de R\$ 1,8 milhão para sua elaboração e foi exibido em apenas 18 salas brasileiras de cinema, atingindo cerca de 70 mil espectadores.

#### **1.4.1 Adentrando a obra**

Aqui busco fazer um breve panorama da obra por meio da revisão de trabalhos acadêmicos que fornecem pistas para pensar o bairro como um todo. Os focos principais das pesquisas desenvolvidas são a modernização do espaço atrelado à permanência da disputa colonial simbolizada pela relação entre o segurança Clodoaldo (Iranthir Santos) e o antigo Senhor de Engenho, Francisco (Waldemar Solha).

O cinema de Pós Retomada é inaugurado pela primeira obra de ficção do autor, *O Som ao Redor* (2012). Segundo Ismail Xavier (2021), a obra é marcada pelas similitudes formais e temáticas do cinema de Retomada Pernambucana, trazendo centralidade à temática voltada à relação histórica e presente, articulando tradição rural e modernização urbana, marcado pelas relações de classe e gênero.

A zona sul de Recife, onde se passa a obra, enfrentou ao longo dos anos um rápido crescimento populacional, fazendo com que os antigos sobrados desse lugar para novos edifícios que confortam na medida que oferecem a promessa de segurança. Mendonça Filho, nascido em Recife no ano de 1968, vivenciou no bairro de Boa Viagem, onde cresceu, a transformação dos engenhos canavieiros em paisagens modernizadas, entretanto, ainda atravessada pelo poder dos mesmos senhores de engenho (Correa, 2017).

A vida numa rua de classe média na zona sul do Recife toma um rumo inesperado após a chegada de uma milícia que oferece a paz de espírito da segurança particular. A presença desses homens traz tranquilidade para alguns, e tensão para outros, numa comunidade que parece temer muita coisa. Enquanto isso, Bia, casada e mãe de duas crianças, precisa achar uma maneira de lidar com os latidos constantes do cão de seu vizinho. Uma crônica brasileira, uma reflexão sobre história, violência e barulho. (VitrineFilmes)

No filme de Mendonça Filho, pode-se identificar um jogo entre o tempo cíclico e o linear. Em sua estrutura superficial, a narrativa segue uma linearidade clara: a introdução remete ao passado rural brasileiro por meio de fotografias em preto e branco, e as três partes seguintes – “Cães de Guarda”, “Guardas Noturnos” e “Guarda-Costas” – transcorrem sem o uso de *flashbacks* ou *flashforwards*, com exceção da breve visão de Anco, na qual sua rua se transforma repentinamente em como era durante sua juventude. (Soster, 2017)

A estruturação da obra em três partes distintas reflete a organização espacial da segurança em diferentes níveis, partindo do exterior para o interior. O cão de guarda simboliza a proteção da casa, os guardas noturnos representam a vigilância nas ruas, e o guarda-costas se volta para a esfera mais íntima. Todas essas formas de segurança são acionadas ao longo da narrativa: o cão de guarda é o cachorro cujo latido incessante se torna um elemento de tensão; os guardas noturnos são os seguranças particulares que patrulham a vizinhança; e, de maneira inesperada, Clodoaldo e seu irmão assumem o papel de guarda-costas, com a chegada iminente deste último a Recife para cumprir uma missão (Costa, 2019).

A sucessão temporal organiza os eventos de cada parte seguindo uma ordem cronológica de manhã, tarde e noite. Entre a primeira e a segunda parte, há uma unidade temporal bem definida, com a ação ocorrendo ao longo de um único dia. Já na última parte, embora os episódios também se sucedam cronologicamente, a passagem do tempo se torna mais difusa, tornando incerto o intervalo entre a visita de João e Sofia à fazenda de Francisco e o encontro fatal entre o grande proprietário e Clodoaldo (Soster, 2017).

A sequência de cenas na obra segue a ordem "manhã-tarde-noite", mas sem necessariamente abranger um único dia, criando um ritmo que conduz as ações dos personagens e estabelece uma sensação de eterno presente. No entanto, as fotografias iniciais ressoam ao longo de toda a narrativa, sendo constantemente evocadas nas dinâmicas entre os personagens. Essas imagens remetem a relações coloniais, culminando na vingança de Clodoaldo pela morte de seu pai e tio em uma disputa de terras. Essa vingança, porém, não é uma mera repetição dos conflitos coloniais do passado, mas ganha contornos próprios ao se entrelaçar com a paranoia urbana contemporânea em torno da segurança (Soster, 2017). Em *O Som ao Redor*, a cidade não é apenas um cenário decorativo, mas um elemento ativo que exerce influência psicológica sobre os personagens, se apresentando como um território opressor, permeado por perigos e temores constantes (Marçal, 2015).

A modulação dos sons ao redor no filme desempenha um papel essencial na construção da atmosfera, intensificando a presença do chamado “plano a mais”, em que a câmera insiste em permanecer em cena mesmo após seu desfecho aparente. Esse recurso contribui para a criação de um clima de “estranho familiar” e de tensão crescente, ampliando a sensação de desconforto e antecipação. Ao longo do filme, a justaposição entre momentos de silêncio e a trilha sonora do ambiente urbano estabelece uma narrativa sensorial que reforça a insegurança e a vigilância constantes. Essa construção sonora culmina no desfecho inesperado, quando uma das tramas subjacentes finalmente emerge e se resolve de maneira abrupta e surpreendente (Xavier, 2021).

A obra expõe a questão da segurança emerge como um reflexo de uma experiência fragmentada da cidade que carrega resquícios do modelo descrito por Sérgio Buarque de Holanda (1997) como o do “homem cordial”. Essa lógica é perceptível na maneira como as relações sociais se desenrolam, consolidando a hegemonia de classe e a permanência de estruturas patriarcais de mando. A vigilância, a estética estabelecida pela presença de

aparatos de segurança e a paranoia coletiva tornam-se manifestações dessa herança, compondo uma cidade que reforça as divisões e os mecanismos de exclusão (Xavier, 2021).

Embora os condomínios de classe média e classe média alta busquem se isolar do restante da cidade, essa separação nunca é absoluta. As relações de trabalho fazem com que esses espaços sejam constantemente atravessados por membros da periferia, como porteiros, faxineiros, babás, jardineiros e empregadas domésticas, profissionais indispensáveis para a manutenção do próprio funcionamento desses ambientes. Assim, a tentativa de isolamento físico depende paradoxalmente da presença da periferia dentro desses espaços, resultando em uma relação de interdependência marcada por dinâmicas de poder, trocas econômicas, vínculos afetivos e delimitações espaciais. Nesse sentido, torna-se evidente a complexa rede de relações entre centro e periferia justamente por meio das interações de trabalho. (Marçal, 2015)

Evidencia-se na obra a permanência do passado e a continuidade de tradições patriarcais de mando e coronelismo. O filme constrói um mosaico de personagens e situações que, no ritmo pausado da crônica, delineiam com precisão um território marcado por uma *mise-en-scène* meticulosa. Deslizes, trocas de olhares e silêncios conferem ao cotidiano uma atmosfera de estranhamento, introduzindo o insólito na rotina (Xavier, 2021).

As relações de poder herdadas desse sistema decadente ainda permeiam grande parte das dinâmicas sociais retratadas no filme. Isso se evidencia na relação de Francisco com a empregada doméstica, nos pequenos furtos cometidos por seu sobrinho, que age sob a presunção da impunidade garantida pelo poder da família, e na submissão dos vigilantes às ordens de Francisco. Além disso, a própria administração da venda e do aluguel de imóveis pela família reafirma sua influência sobre o espaço urbano. Até mesmo a revolta dos vigias contra Francisco ecoa os levantes de escravos nos antigos engenhos, frequentemente motivados pela rigidez da obediência imposta (Corrêa, 2017).

Constrói-se um mosaico de personagens que reatualizam figuras históricas em um novo contexto urbano: o senhor de engenho agora ocupa o território da cidade; o corretor de imóveis administra os bens da família, como antes se fazia com as casas grandes e demais propriedades do engenho; a dona de casa subverte as tarefas domésticas; crianças suburbanas aprendem chinês; e seguranças particulares vigiam o bairro. As histórias de cada personagem se entrelaçam por meio das atividades cotidianas, mas as cenas são estruturadas de forma a

evitar a banalidade; em vez disso, elas parecem instigar a reflexão, sugerindo possíveis desdobramentos para cada situação apresentada (Corrêa, 2017).

Em meio a isso, as análises dirigidas à Bia não deixam de mencionar suas práticas criativas com os eletrodomésticos, nem sua postura colonial fraturada, mas o fazem de modo a deixar em aberto. Visto isso, pego a “bola” que foi jogada e foco no cotidiano da personagem como objeto a ser desenvolvido.

#### **1.4.1.1 Bia, uma visão subjetiva**

Ao me aprofundar a análise na personagem Bia, como atualização da subjetivação feminina no cinema pernambucano, proponho mergulhar em um terreno onde a comensurabilidade discursiva não alcança, dando a ver a concepção de um pensamento que não se estabelece nas produções enunciativas. Sendo a imagem impossível de ser restituída fidedignamente em palavras, busco na elaboração do objeto não traduzir a obra em texto, tomando a liberdade de priorizar uma percepção a partir da personagem Bia (Maeve Jinkings), sendo ela o sujeito social em estudo. Assim, elaboro uma possibilidade de construção textual do seu enredo que guiará o desenvolvimento analítico do trabalho.

\*\*\*

Bairro de Setúbal em Recife -PE. A cidade faz o desenho sonoro da obra pelos ruídos de automóveis, soldas, bate estaca, trazendo a tensão para o asfalto objetivamente enquadrado em *contra-plongée*<sup>2</sup>; em *plongée*<sup>3</sup> altos edifícios que dele se estendem. Longe do panorama aberto, pelos becos entre os sobrados antigos e mais baixos, dois jovens se beijam às escondidas, mas a visualização deles não está à salvo de ser atualizada pela subjetiva<sup>4</sup> a qualquer momento. É neste mesmo bairro em que Bia é constantemente privada do seu sono pelo ladrar do cão da casa ao lado. Inicia-se o primeiro dos três atos que dividem a obra, Cães de Guarda: ela está deitada, mas não dorme; na outra extremidade da mesma cama está seu marido virado contra ela, exibindo seu sono profundo pelos roncos, que, apesar de se

---

<sup>2</sup> Câmera baixa

<sup>3</sup> Câmera alta

<sup>4</sup> Perspectiva de filmagem atrelada à visualidade entre personagens

encontrar no mesmo campo imagético, são perdidos na primazia dos latidos mal educados que adentram seu sobrado. A conseqüente insônia a tira da cama no meio da madrugada, deslocando-a para mesa da sala de jantar, único cômodo que as luzes permanecem acesas, dividindo-se da cozinha por uma parede verde menta vazada, onde ela fuma um cigarro. Em cima da mesa condimentos e uma fruteira com frutas falsas. Os latidos continuam.

Um garoto de não mais que treze anos contorna o local onde ela está sentada e segue até a geladeira adornada com variedades de imãs coloridos, servindo um copo d'água gelada enquanto pergunta: “Não está conseguindo dormir, mãe?”. A criança já sabe que os latidos são um incômodo constante ao bem estar cotidiano da mãe, aconselhando-a a tomar “aquele remédio para dormir”, pois o dia seguinte será cheio. Em resposta, ela informa que ficará um pouco mais tempo acordada e se despede, mas não descarta o conselho.

A casa dorme, mas Bia não. É neste momento que o primeiro golpe da longa batalha aparece: seu rosto como quadro de sua insatisfação está em primeiro plano enquanto ela segura uma faca, que não mais está em seu estatuto de instrumento para cozinhar, se transformando em arma em sua mão. Um pequeno corte preciso no centro da carne vermelha crua, que por sua vez, também não mais serve para alimentar, torna-se isca no momento que Bia insere um comprimido tarja preta em seu centro e enrola, em sequência, aproveita para tomar o mesmo remédio, aquele que seu filho havia sugerido.

*Figura 1 -Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 05min43s*

Ela se movimenta da sala de jantar à sala de estar, em direção a janela que a enquadra e enclausura, com suas grades parcialmente oxidadas em paralelo. Por esta mesma ela visualiza com certa dificuldade o cachorro barulhento que passeia pelo quintal da casa ao lado; com os braços esticados entre as grades, maneja a carne crua, passando de uma mão a outra, verticalmente imobilizadas pelos ferros pelos quais ela arremessa sua granada de sono travestida de alimento. Esse cão mal educado não perde por esperar!

*Figura 2 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 06min28s.*

É dia, aparentemente o começo dele. Bia aparece, agora sem pijamas, com um vestido simples, roupa de “ficar em casa” e sandália havaiana. Agachada no canto da cozinha, em frente a máquina de lavar, realiza seu primeiro afazer diurno, prendendo os cabelos preparando-se para colocar as roupas da família abarrotadas no chão para dentro do eletrodoméstico: uma calça jeans, duas calças... espera. Antes de terminar a função sua atenção passa a ser atraída por uma ausência sonora, ela passa a ser capturada novamente pela janela e suas grades, deixando a cozinha para trás e percorrendo o mesmo percurso da noite anterior até lá. A acompanhando por fora do enquadramento, os ruídos da cidade demarcam as situações para além do que é visto, nada de latidos, ao chegar até a janela, mesmo com a dificuldade da distância, ela consegue ver o animal que permanece dormindo.

Pouco tempo mais tarde, pela segunda vez em seu dia, ela torna a interromper seus afazeres repentinamente. A preocupação se desloca dos latidos para a falta deles: deitada

sozinha em sua cama de casal, enquanto faz a leitura despreziosa de um livro verde sem capa, ainda com vestido “de casa” e cabelos presos, a personagem desprende seus olhos do livro em suas mãos e levanta-os, mirando além; seu corpo acompanha a mirada até o quarto de seus dois filhos em busca do binóculo de brinquedo e ao encontrar segue até a mesma janela em busca do cachorro ainda dopado: ele respira. A campainha toca.

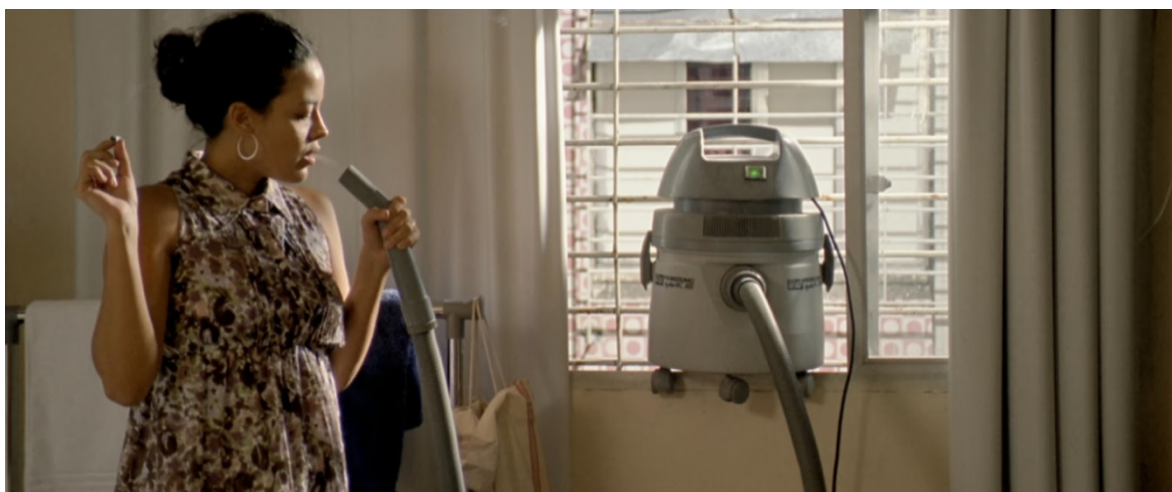
Por uma perspectiva ainda mais estreita e ainda com o auxílio do binóculo, Bia vira seu rosto à esquerda e avista dois homens uniformizados, um deles grita seu nome “Beatriz Linhares, 102” e o número de seu apartamento; em resposta anuncia sua breve chegada até o portão de grades verticais que a separam da calçada. É sua primeira cena fora dos limites de sua casa, é sua primeira interação fora do seio familiar. A entrega do novo aparelho de TV, aquelas mais finas, 40 polegadas – bem modernas em 2012 –, teria motivado a situação: ao chegar ao encontro dos trabalhadores ela apenas confirma seus dados e aponta o caminho por onde ela havia saído, o qual o eletrodoméstico deveria ser encaminhado; antes que isto aconteça a ação é interrompida por uma vizinha que busca obter informação sobre o prazo de entrega de sua compra recém realizada de um mesmo aparelho. Interessante jogo de olhar se ocupa em carregar toda a tensão entre Bia e a vizinha Bethânia: Bethânia desafia, Bia devolve, mas desvia. O sujeito de estudo está claramente desconfortável e tenta desviar da interação apressando os entregadores para finalizar o serviço, mas um deles logo encontra em sua prancheta os dados solicitados pela terceira. Incontornável momento já consumado. O rosto de Bia toma o primeiro plano, mas logo se decompõe, deixando o rastro do seu desconforto que logo revertido: “de 32, das pequenas”, diz o funcionário; em reação Bethânia dirige seu olhar para caixa a ser entregue à Bia: agora é a primeira que se encontra desconfortável, menor, como sua televisão, com raiva; Bia ergue a cabeça e prende seus cabelos, aliviada e engrandecida! Sua vizinha não mais se garante na guerra fria de olhares, vai até Bia e parte para o corpo a corpo, puxando seu cabelo enquanto estapeia seu corpo. Não se trata de um ataque isolado, mais uma vez Bia foi agredida pela vizinha doida, que porventura também é sua irmã.

A televisão é carregada para dentro de sua residência pelos entregadores, que, ao colocarem a caixa no chão, são surpreendidos pela solicitação incessante e um tanto inesperada acerca da disposição do eletrodoméstico: “coloca ela em pé, na vertical”, há a réplica do funcionário alegando que o produto já estaria na sua posição correta, já estaria “de

pé”, levando-a a impaciência: “É SÓ VIRAR”, eles acatam os berros da dona de casa, que agora estaria à salvo, de volta ao seu sobrado; enquanto isso, a vida do lado de fora segue sem ela.

Bia fuma seu cigarro entre as falas com o seu marido pelo telefone, demonstrando sua raiva e pedindo para que ele chegue mais cedo do trabalho. É preciso se acalmar, há uma rotina a ser cumprida: arrasta o aspirador de pó pelo curto corredor, passando pela porta entreaberta do quarto dos seus filhos, a primeira à direita. As crianças, ao vê-la com o objeto já sabem o que está prestes a acontecer: “tem que fumar aqui?”, diz Fernanda, a filha caçula. A mãe alerta que a aula dos filhos será em uma hora, os manda tomar banho e fecha a porta do seu quarto, último à direita. Ela está sozinha no cômodo, alcançando, na medida do possível, um pouco de tranquilidade no seu espaço particular constantemente invadido pela conversa dos vizinhos. Após colocar o aspirador de pó na janela – na janela? – a personagem vai até o espelho revisar as marcas deixadas pela agressão da irmã em seu rosto, tendo sua imagem refletida atravessada por vozes de fora. Acende o cigarro e liga o aspirador de pó. O ruído do eletrodoméstico interdita as vozes da vizinhança que adentram o sobrado, assumindo a primazia sonora da cena, enquanto sua mangueira é utilizada para não deixar escapar do ambiente interno nenhum vestígio da droga ilícita que está sendo consumida. Há uma redução contínua do enquadramento da cena até restar apenas o rosto de Bia, a mangueira e seu cigarro, todos sendo consumidos ao mesmo tempo dentro do plano fechado.

*Figura 3- Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 27min33s.*

Ainda em primeiro plano, com o controle remoto na mão, Bia liga sua caixa de som em uma canção internacional *Crazy Little Thing Called Love*, da banda *Queen*, que logo passa a competir pelo desenho sonoro com o cão que volta a latir. Em primeiro momento alívio, o cachorro está bem! Nos latidos posteriores o incômodo já volta a reinar em seu estado de espírito: o som ao redor não é mais contornável pelo eletrodoméstico. O animal ladra e a rotina precisa seguir: a personagem agora toma banho, sendo captada em plano médio molhando seus cabelos em um banheiro pequeno, no qual suas mãos alcançam o lado oposto do boxe estruturado por azulejos irregulares e até desgastados, principalmente próximo a persiana que passa a ser usada para apoiar os produtos de higiene pessoal.

*Figura 4- Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 34min55s.*

Tomada banho, cabelos alinhados e roupas mais arrumadas, Bia é apreendida por entre as grades da janela, agora do quarto de seus filhos, que, em contracampo é atualizada pela janela, também com grades, da casa a frente onde reside uma idosa – Nelsinho a espia pelo binóculo –. “*Excuse me*”, diz a mãe “*Let 's go! English class*”, conduzindo as crianças da saída do cômodo até a garagem, por onde são novamente visualizados dentro das grades do portão até o carro que os conduzirá em segurança pelas ruas da cidade: o mundo fora da propriedade não interessa a Bia, segue seu caminho ininterruptamente.

Marido no trabalho, filhos na aula de inglês, Bia está de volta à casa, sozinha. No canto da cozinha novamente, ela usa seu celular intercalando com a observação do lento movimento da máquina de lavar, como quem espera algo acontecer.

*Figura 5 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 42min.*

A campainha toca e ela vai até a janela da sala se certificar quem estaria no portão, aproveitando para utilizar rapidamente o *air stepper*, sem perder de vista o entregador de água que a espera. Agora apoiada na mesa de jantar, em frente a porta de serviço que dá acesso a sua residência, a imagem é subtraída, capturando a entrada do funcionário na casa até a cozinha, onde coloca o galão de água. Bia tranca a porta, tornando o ambiente restrito, emendando na informação de que não seria necessário trocar a garrafa, não foi para isso que ele foi até lá. “Tu trouxe a parada<sup>5</sup>?”, ela pergunta e recebe o “produto” enrolado em folha de jornal, já avisando que precisará de mais ao longo da semana; deixa-o na cozinha e vai a outro cômodo buscar o dinheiro – setenta da massa, quatro da água –. A interação se encerra.

Sozinha novamente, ela volta ao canto da cozinha e encara o eletrodoméstico que estaria finalizando o ciclo de lavagem de roupas iniciado no primeiro afazer do dia. Com o objeto ainda em funcionamento, Bia tira-o do local instalado onde ele permanece comumente, e o puxa para sua direção; ajeita sua base e por fim fecha a persiana da janela ao lado que daria acesso a visualização externa da cozinha; um ritual muito bem planejado. Em

---

<sup>5</sup> maconha

pé, em frente à máquina de lavar, se coloca novamente a esperar: nada além da sua face é enquadrado no momento em que morde os lábios, sendo sua mirada respectivamente atualizada pelo primeiro plano do eletrodoméstico, cujo ruído passa a escalar, ganhando cada vez mais destaque; seu rosto retorna, mordendo os lábios com ainda mais intensidade ao mesmo tempo que olha para a entrada do cômodo, se certificando de estar só. A visão é devolvida para um dos vértices superiores da máquina, que passa a chacoalhar em um movimento rápido e contínuo, acompanhado pelo som, dado o início da função de centrifugação; na medida em que se aproxima, a personagem enxuga o suor de seu rosto já incomensurável ao enquadramento; abaixa a roupa íntima, deixando os pelos pubianos desprotegidos do olho mecânico, que novamente se volta a vértice em movimento. O ato é consumado, a máquina de lavar serve como instrumento de satisfação sexual e fora do sobrado a vida segue sem ela.

O segundo ato da obra, “Guardas Noturnos”, também se inicia pelo enredo doméstico do sobrado: é noite, a mesa de jantar agora passa a ser ocupada por toda a família. Ao lado esquerdo de Fernanda está sua mãe, Bia – mesmo lugar que estivera na madrugada –, maquiada e com roupas arrumadas, diferente das que estava usando no turno vespertino, comentando com o marido, que está sentado no lado oposto, sobre o novo serviço de segurança particular na rua – eu avisei que no solo da cidade a vida seguia sem ela – “o chefe deles tem uma pinta de ex policial. Eu acho ridículo, mas pode ser que seja bom. Pior que estava não fica” e é respondida pelo homem “quem sabe agora a gente vai voltar a poder ter um CD no carro (...) ontem a noite foram dois carros arrombados”. Se intrometendo no diálogo, o cão começa seu espetáculo noturno. A atenção de Bia foi cooptada, seu rosto demonstra insatisfação contornada em prol da continuação do diálogo “é, eu soube. Tu não acha esquisito que no dia que os caras estão começando, eu achei uma cara assim, de *marketing*, sabe? Tipo assim, piora a doença para dar o remédio”. Está na cara que o casal não está a par do que ocorre para além do seu portão, muito menos quem anda furtando os aparelhos de som dos carros da vizinhança.

A mais nova interrompe, constatando “vocês pagam a escola da gente, ainda pagam curso de inglês, mesmo tendo inglês na escola”, coberta pela aprovação dos adultos, ela agradece em mandarim e Nelsinho, que está sentado em frente a irmã, a chama de metida, começando uma pequena intriga fraterna que se perde na medida em que o quadro visível se

afasta, se expandindo até o mesmo ângulo que antes capturaria Bia sozinha na madrugada, mas agora, outra situação, ou situações: o enquadramento é organizado pela divisão da tela prática, dividindo o ambiente entre a mesa onde a família janta e as luzes permanecem acesas e o cômodo de entretenimento, com luzes apagadas, mas agora, com a nova televisão ligada, transmitindo uma mesa de jantar de alta gastronomia.

O mesmo pijama da noite anterior, o mesmo livro que estava lendo em sua cama no período diurno, novamente seu marido ronca virado para o outro lado da cama, novamente o cachorro ladra noite adentro. Bia tenta dar de ombros e continuar a leitura, mas é impossível desviar sua atenção. O latido do cão é central em seu cotidiano, sempre a atormentando. Novamente, ela se levanta no meio da noite para fumar, aproveitando a insônia para passear entre os ambientes, respeitando o perímetro de sua casa: sem interromper o fumo, vai até o terraço e observa o telhado das casas abaixo de seu sobrado, dando a ver também os prédios modernos e estrondosamente mais altos. Avista um garoto negro escalando a casa de um de seus vizinhos e apenas se recolhe. Não é com ela, e fora do sobrado a vida segue sem ela.

Ao terceiro ato da obra, “Guarda-Costa”, já é dia no primeiro aparecer de Bia, que retorna ao terraço com um regador de planta, vestindo outro daqueles vestidos “de ficar em casa”, tendo novamente em paralelo ao seu campo de visão os telhados das casas mais próximas – um pouco mais baixas –, juntamente com os gigantescos edifícios que por sua vez, são agraciados pela visão panorâmica de seu sobrado, o cachorro não cessa de latir.

De volta ao cômodo mais frequentado pela personagem, ela estende-se na passagem entre a cozinha e a mesa de jantar onde seus filhos estão tendo aula de mandarim com a chinesa idosa. Apesar dos latidos do cão, é a presença da mãe que distrai Fernanda, fazendo com que a professora solicite que Bia deixe o espaço, em prol da concentração plena das crianças. Ela acata ao pedido, saindo do ambiente e traçando o percurso até a janela da sala que a enquadra para tomar mais uma providência contra o animal que a assola: com o aparelho *bark free* em mãos, ela aperta um botão, promovendo um zumbido agudo, fazendo com que o cão choramingue pelo desconforto sonoro que também aflige as crianças e professora, interrompendo a aula. Enquanto isso, Bia, com o seu eletrônico *bark free*, mantém sua cabeça erguida! Mais uma vez, na guerra contra o pobre animal, ela vence.

Figura 6 - Cena do filme *O Som ao Redor*



Fonte: *O Som ao Redor*, 1h30min54s.

“Opa, seu Clodoaldo!”, Bia vai até o portão que delimita sua propriedade, entrega os vinte reais da mensalidade referente a prestação de serviço do vigilante e, sem se delongar, volta para dentro. Fim da interação.

Agora com outro figurino, regata e short jeans, a personagem tem sua concentração desviada por um cheiro de queimado, fechando a geladeira enfeitada e indo até Francisca, a diarista que trabalha em sua casa para saber o que houve. Em frente a mesma janela, a dona de casa conduz a conversa em tom acusatório e pergunta à funcionária o que ela teria feito. Com o *bark free* na mão ela responde que havia tentado colocar o eletrônico diretamente na tomada – o aparelho suportaria apenas 110 volts, Recife é 220 volts –. “Putaquepariu!”. Mesmo acompanhado com um pedido de desculpas e uma possível solução para a situação, que consistiria em descontar o preço do aparelho avariado do próprio salário da funcionária, Bia conduz sua réplica aos berros: “Não vou descontar do seu salário, isso é importado! Vá fazer tuas coisas”. Pela janela o cão é visto passeando tranquilamente nos limites do quintal vizinho. Com o *Bark free* destruído, Bia perde um instrumento de batalha, está enfraquecida.

Na caixa de som toca *in between* a canção *Charles, anjo 45* cantada por Caetano Veloso, enquanto Bia está deitada imóvel no sofá da sala de estar sendo consolada pelos filhos que a “massageiam” com pisadas nas costas e apertões em seu pé. Aproxima-se a imagem até seu rosto exausto em primeiro plano, que logo passa a dar lugar para um passeio, também em plano fechado, dele até seus pés acariciados pelo seu filho mais velho e mais amoroso, Nelsinho.

Enquanto seu marido assiste televisão na sala menor, de entretenimento, com estante repleta de DVDs, Bia passa ao fundo vestida com um vestido florido e short jeans por baixo, carregando uma bicicleta para fora de casa. O cão ladra. Pedalando para muito além das muralhas de ferro que demarcam o sobrado, a primeira cena da personagem percorrendo as ruas do bairro sem o estar blindada pelo automóvel acontece: passando por uma encruzilhada para chegar até a casa da vizinhança, também demarcada pelo portão de ferro, onde seu filho brinca, Bia atravessa o mesmo espaço em que os vigilantes da rua estão instalados, sendo então possível localizá-la dentro da rua de Setúbal. Duas horas da tarde, em meia hora ela voltaria para casa, avisa para Nelsinho.

*Figura 7- Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 1h50min29s.*

É noite, ela ainda está com a sua bicicleta na rua, portando a mesma roupa. Bia para em uma tenda de vendas e solicita um pacote de bomba, daquelas mesmas de São João. Seis bombas com os pavios unidos, formando uma estrela pronta para serem acesas pelo mesmo fogo no chão de seu terraço por ela e seu marido enquanto os filhos observam à distância e o cachorro permanece latindo. Bombas acesas, toda a família corre para o outro lado do espaço, onde, a uma distância segura, aguardam o estrondo. Bia anseia vencer mais uma guerra contra os sons do animal. Para a surpresa de todos, os estrondos ouvidos são mais incômodos e não tem origem das bombas juninas: além da sua briga com o cão, ao redor estaria acontecendo outro embate que agora perpassa sua residência, perturbando simultaneamente o cachorro e toda a sua família, sem se atualizar no campo visível.

*Fim*

\*\*\*

## 2. O panorama em cena: uma nova civilização

### 2.1 Setúbal, o não-lugar

Nos momentos iniciais da obra nos deparamos com o espaço de lazer de um edifício confrontado com o barulho de mais uma grade sendo instalada na janela do sobrado ao lado, logo abaixo. Durante a narrativa, os sons da cidade, emitidos por carros, equipamentos de construção civil, sirenes e vendedores ambulantes com alto-falantes demarcam o padrão civilizatório que se estabelece como cenário. Os automóveis percorrem o chão asfaltado, que por sua vez se estende em arranha céus, batizados como “Castelo de *Windsor*”, por exemplo, que se multiplicam na cidade.

*Figura 8 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 3min47s.*

Figura 9 - Cena do filme *O Som ao Redor*



Fonte: *O Som ao Redor*, 3min48s.

Em um *contra plongée*, temos acesso à visualização da cidade encarada a partir dos edifícios. Neste momento, o observador, assim como os moradores deste local acessa a visualidade unívoca e estável indisponível aos pedestres e às construções mais baixas. A organização arquitetônica que tece o panorama passa a ser acessado, fornecendo a legibilidade totalizada do lugar pelas indicações de destinos, fornecendo aos observadores a sensação do poder.

Materializada pela racionalidade urbanística, visível apenas como panorama, a cidade é a representação encarnada da desterritorialização dos espaços, na medida em que é demarcada pela sua plena funcionalidade dada pela gestão no planejamento da disposição dos corpos e automóveis que se deslocam, fazendo com que o movimento dos pedestres e carros estejam submetidos a sua forma, redefinindo o espaço, esvaziando-os de suas particularidades. Desse modo, as raízes geográficas específicas do espaço passam a ser isoladas pela semelhança da arquitetura urbanística que estaria manifestada.

Entre as fotografias exibidas no começo da obra, referidas às fazendas de cana-de-açúcar, seus trabalhadores e suas casas, assim como a dos proprietários, há uma modificação no cenário exibido durante grande parte da obra, referindo-se agora à existência de um novo modo de vida que passa a se estabelecer no local. O bairro de Setúbal retratado na obra está passando por um forte investimento imobiliário: as casas estão sendo vendidas e demolidas para a construção de novos edifícios, assimilados como “Bem moderno aqui, parece uma fábrica” (17:09). A modernidade, como referida, passa a estar atrelada a um modo de vida

cosmopolita que se pauta na individualização dos sujeitos, assim como na desterritorialização dos espaços e condutas, traçando valores voltados à aceleração do tempo e à mobilidade.

Para além da globalização, referida ao processo de circulação de bens e tecnologização do espaço, estamos diante de uma civilização advinda deste movimento. As imagens que circulam mundialmente passam a se enraizar no cotidiano dos sujeitos, criando novos valores e modos de legitimação, logo, uma cultura compartilhada para além das fronteiras locais, denominada modernidade-mundo (Ortiz, 2007). O espaço passa a ser transglóssico, uma vez que a modernidade-mundo não se forja pelo apagamento de outras culturas nacionais e locais, mas pela coabitação do espaço juntamente a elas, no entanto, se impondo de modo hierárquico.

O cenário verticalizado passa a evocar o bairro como espaço urbanizado, desterritorializado, livre das referências genealógicas do local, logo, democrático. Seu pertencimento estaria vinculado apenas ao estilo de vida do “agora”, necessidades cotidianas racionalizadas. Permite-se com isso que os limites que separam classes e raças se diluam – perceptivamente –, e passem a se remeter apenas ao bom usufruto, seguindo às regras da racionalidade, seja ela urbanística, do estilo de vida urbano, sendo quem alcança maior informação acerca das normas do espaço, mais aptos estaremos a segui-las e manifestarmos, nós mesmos o seu estatuto de organizador.

As demarcações espaciais que trazem o contorno de uma localidade enquanto centro emanador de poder que rege condutas são diluídas pela circulação de informações, pessoas e mercadorias no espaço, fazendo com que os indivíduos passem a não mais estar presos unicamente no lugar onde existem. Isso permite com que estes passem a se ver libertos de uma tradição pontual, podendo circular e escolher livremente seus estilos de vida. Pelo menos é isso que presumo estar sendo percebido entre os personagens. A modernidade como ideologia evoca uma consciência coletiva universalizada que pode ser traduzida como exercício de autonomia e liberdade de escolha. Desse modo, seus valores se afirmam democráticos por essa aparente falta de gestão da vida dos indivíduos que, na medida em que se tornam mais cosmopolitas, passam a exercer mais intensamente sua singularidade (Ortiz, 2007).

A cidade é retratada como um espaço que os moradores buscam excluir de sua vivência cotidiana. *O Som ao Redor* apresenta Recife através de janelas, grades e câmeras de

vigilância, refletindo a perspectiva dos habitantes da pequena rua onde a narrativa se desenrola. A partir do interior seguro de seus lares, a cidade torna-se um ambiente a ser usufruído com cautela, pois é percebida como um local repleto de perigos e ameaças (Marçal, 2015). A fratura na socialização acarreta medos associados à violação do espaço privado que são incorporados nos sujeitos desde criança: Fernanda, filha de Bia, em um dos seus pesadelos, sonha em ter sua casa invadida por um mar de pessoas com rostos borrados; em um corte, sua família, assim como os colchões de suas camas desaparecem.

O pertencimento cultural, antes atrelado às noções fixadas pelas tradições evocadas no espaço, passa a dar lugar aos valores de mobilidade: manter-se informado e adequado ao discurso semiótico do consumo é o que passa a elaborar a estabilidade social. Um tanto contraditório como as noções de estabilidade passa a se atrelar pela mobilidade, cada vez mais intensificada, o que culmina na instabilidade das elaborações semióticas que demarcam a cultura da modernidade. Nessa socialização, a instabilidade culmina em desconfianças voltadas aos que não estão plenamente enquadrados visualmente no conjunto.

Para conter essa sensação de insegurança, câmeras, alarmes, cercas e sensores de movimento são instalados nas moradias mais modernas, visando monitorar e prevenir a ameaça representada pelo outro, que se torna cada vez mais estranho e potencialmente perigoso. O medo do outro alimenta essa dinâmica ao mesmo tempo em que é reforçado por ela. No filme, as câmeras surgem repetidamente como instrumentos onipresentes de vigilância e controle, sendo mencionadas, por exemplo, na conversa entre o segurança, Clodoaldo (Irândhir Santos), com os moradores João e Anco, quando o vigilante propõe seu serviço particular (Tavares, 2016).

Enquanto a racionalidade urbanística busca estratégias de segurança para propor a integridade do espaço privado, se utilizando de aparelhos de vigilância tecnológicos, como câmeras de vigilância, cercas elétricas, funcionários de segurança nos prédios, as casas vizinhas que se amontoam abaixo, passam a incorporar a estética do enclausuramento como tática de segurança, mas também para demarcar: ali há algo de valor que pode ser subtraído.

Os espaços ocupados por esses imóveis mais velhos e baixos passam a ser filmados subjetivamente, trazendo pela perspectiva de *campo e contracampo* a dicotomia entre interior seguro e exterior hostil, construindo a possibilidade de constante vigilância entre vizinhos, fraturando esta barreira. Mesmo que as grades cumpram a proteção espacial, o olhar não pode

ser impedido por ela, fazendo com que o espaço esteja sempre circulando entre um ambiente privado, mas também que constantemente é tensionado pelos moldes do sistema urbano. O olhar do vizinho pode partir de qualquer uma daquelas janelas aglutinadas. As grades não podem evitar a invasão da casa pelo de fora, fazendo com que o lar passe a ser atravessado por conversas de outras casas, ou da rua, assim como toda a sonoridade urbana, que, ao mesmo tempo que se projeta, cria novas necessidades a serem supridas.

As grades fazem ver a segregação socioeconômica, dialogando com outros dispositivos de proteção como muros altos, cercas elétricas e vigilância 24 horas. O enquadramento aliado ao *zoom in* reforça essa perspectiva voyeurística, em que a câmera assume um papel intrusivo, aproximando-se das vidas privadas dos personagens e sugerindo que os espectadores ocupam a posição de vizinhos observadores, como se estivessem espiando através de um binóculo (Magalhães, 2021).

O sistema metropolitano cria mazelas, oferecendo sua solução por um produto desenhado pelo próprio sistema. O minimalismo desses bens de consumo passa a ser significativamente inflado ao conotar o pertencimento dos usuários ao modo de vida que o fabrica. A demarcação interna de um estilo de vida urbano se faz pelos bens de consumo e serviços, familiares a todos os cidadãos da modernidade-mundo (Ortiz, 2007). Desse modo, máquina de lavar, remédio tarja preta, aspirador de pó, *air stepper*, geladeira, televisão nova, carro, *video game*, computador de mesa, passam a enfatizar necessidades urbanas voltadas à individualização, mas ao mesmo tempo seu preenchimento pela experimentação coletiva do fenômeno moderno, como circulação de informações e dos seus moradores.

A protagonista deste estudo, Bia, assim como seus filhos, passam grande parte do tempo trancafiados em casa, tendo como lazer os jogos eletrônicos, havendo, nesse sentido, uma fratura na sociabilidade entre os moradores do bairro, tornando as relações baseadas na funcionalidade: as saídas de Bia usualmente são definidas pelos serviços que consome, como pagar o segurança e acolher sua nova televisão; igualmente, seus filhos só deixam a residência para irem, de carro, até o curso de inglês.

Os lares passam a não mais se ater apenas aos frutos de um território delimitado devido a circulação de imagens, objetos e pessoas, alterando os modos de vida, como o tempo que se detém para as atividades domésticas, como lavar roupas, limpar a casa; formas de se alimentar e conservar o alimento, até o estilo das moradias. Isso modifica não só a realidade

material da dona de casa, mas também seu modo de ver o mundo, inferindo nos modos de se entreter, como as músicas que são ouvidas, os jogos eletrônicos, a língua falada e o modo de se relacionar com a localidade.

Os espaços desterritorializados tornam-se abstratos, sendo reconhecidos pela familiaridade dos objetos que o adornam. Estes cumprem a função de tornar o espaço legível ao “traduzir” os valores evocados pela modernidade-mundo através dos fluxos globais de imagens manifestados em bens de consumo que passam a colonizar às casas de grande parte das populações. Na medida em que é articulado semioticamente, esses bens simbólicos permitem que seja traçado uma previsibilidade entre os seus membros, sendo apreciados justamente por essa familiaridade acerca da mensagem, fazendo deste um ambiente reconhecível, pois evoca uma memória compartilhada pelos seus usuários, contextualizando-os acerca das regras de condutas que suscitam ser adotadas diante do contexto em questão, estabelecendo certa coesão social.

A posse do objeto passa a simbolizar o modo que estas crianças brincam, assim como os eletrodomésticos da dona de casa passam a simbolizar os modos que se desdobram seu cuidado com sua moradia, demarcando continuamente a sua presença em uma sociedade que se diferencia da localidade pelo seu desenvolvimento e acessos a outros espaços também familiarizados com o mesmo objeto. Esses bens de consumo passam a estarem debruçados de mensagens acerca das crenças futuras e passadas passíveis de representar seus detentores, fornecendo acerca deles indicações de pertencimento e distanciamento desta cultura internacional-popular (Ortiz, 2007). Para uma cobertura global, essas memórias solicitam o apagamento de traços que possam vincular-se à outras culturas territorialmente demarcadas, fazendo referência apenas às necessidades do presente urbanístico, assim como a posição simbólica do sujeito inserido nessa configuração.

Para que haja eficácia na decodificação das mensagens amparadas pelas imagens, a educação visual transmitida pelos meios de comunicação se faz crucial. As agências mercadológicas atuam na captura da lacuna que o crescimento urbano havia deixado nas relações interpessoais, assumindo a função de integrar socialmente esses indivíduos pela estratégia de vendas, oferecendo seu produto como capaz de suprir este vazio.

A publicidade consegue penetrar o cotidiano de maneira pedagógica, estabelecendo normas de condutas guiadas por bens de consumo, oferecendo um panorama do cotidiano

urbano e seus valores através das micronarrativas transmitidas pelas músicas, programas de TV, jogos de console compartilhados globalmente, traçando também as necessidades a serem supridas no meio social, tornando a atividade de consumo um modo de exercer a cidadania por meio do compartilhamento de memória que é evocado por essas operações.

Saber identificar o significado imbuído no produto revela o consumo de informações que passam a circular: as televisões e os conteúdos por elas transmitidos tornam-se elementos simbioticamente comuns em sua significação, uma vez que o aparelho utilizado pela personagem remete à mobilidade de bens e mercadorias, ao mesmo tempo em que as informações trazem o que está distante para a proximidade dos lares. Isso faz com que o saber transmitido por elas seja percebido socialmente como expressão da maior mobilidade e velocidade de seus usuários, que rapidamente se integram ao compartilharem estilos de vida comuns.

Os meios de comunicação comprimem a extensão global pela velocidade de circulação de informações, fazendo dos espaços privados das casas, assim como os públicos urbanos, passem a ser atravessados por fluxos desterritorializados, que se enraízam no cotidiano e o redefine pelas mensagens que evocam, tornando-o um local de comunhão com um modelo civilizatório hegemônico, diluindo a dicotomia entre nativo e estrangeiro pela memória internacional-popular (Ortiz, 2007).

## **2.2 No sobrado mais alto a televisão é maior**

Na mesma rua, as moradias mais baixas e antigas se amontoam ao redor dos prédios, tecendo um contraste entre ambos. Bia é moradora de uma dessas casas menores, um pouco mais alta do que as que estão ao redor, com um terraço no último andar. Este terraço por sua vez, é passível de ser visualizado detalhadamente pelos moradores do edifício que se estende logo ao lado.

A partir da arquitetura é possível definir a integração no espaço modernizado, traçando a obsolescência das moradias antigas diante do padrão civilizatório, fazendo dos resquícios temporais que se apresentam por meio delas uma demarcação de não pertencimento ao estilo de vida moderno, atemporal, tornando a dicotomia entre antigo/novo sinônimos de exclusão/inclusão, determinando os pertencimentos e desajustes que passam a subjetivar hierarquicamente os indivíduos que ali fazem sua morada. As casas passam a ser

olhadas como ultrapassadas, sem cumprir mais o seu papel na zona urbana, enquanto as moradias verticalizadas tencionam as memórias relacionadas ao imaginário de modernização até mesmo em suas nomações, “Castelo de *Windsor*”, demarcando distâncias sociais entre os moradores do bairro.

*Figura 10 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 1h29min24s.*

Pelo movimento de *zoom*, Soster (2017) observa que a narrativa enfatiza o contraste entre a verticalidade das torres residenciais e a horizontalidade das moradias populares. Rapidamente, a câmera retorna ao local onde João está e foca em uma rosca no parapeito da cobertura onde ele se encontra. Essa composição sugere que a profunda disparidade na configuração da malha urbana recifense tem como ponto de origem um olhar específico: o de João e por extensão a posição histórica que determina seu lugar no contexto social, sendo ele neto do proprietário de grande parte dos terrenos do bairro.

*Figura 11- Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 52min06s.*

A visualidade das casas passa a demarcar distâncias simbólicas, estabelecendo diferenças entre civilizados e o “Outro”, caracterizando estes últimos pela sua inaptidão aos enquadramentos citadinos. A diferença cultural passa a estar atrelada à desigualdade econômica entre os que não são aptos a consumir, refletindo em sua exclusão no estilo de vida moderno. Dessa forma, a constante atualização do estilo de vida, refletidos na semiótica dos objetos de consumo, passa a exigir que os sujeitos disponham de poder aquisitivo para se manterem pertencentes à modernidade-mundo.

As casas menores passam a se amontoar nos pequenos espaços que sobram para além dos edifícios onde habitam as classes mais altas no bairro em vias de atualização. Esses moradores expressam seu desejo em acompanhar a mobilidade dos mais ascendidos da cidade, buscando a experiência que apenas a modernidade encarnada no urbanismo pode trazer: um legítimo e moderno estilo de vida. Na medida em que esta nova organização civilizatória passa a se estabelecer em determinado espaço, esta é observada como prestígio dentre os outros modelos culturais. Os elementos que já estão incorporados na sociabilidade dos indivíduos que residem no território de Setúbal, seja ela baseada em uma memória coletiva ou nacional-popular (Ortiz, 2007) – ou seja, que se refere às memórias que integram a nacionalidade – não desaparecem, esses três modelos passam a se relacionarem hierarquicamente, fazendo com que o espaço seja atravessado pelas relações de poder que se desenvolve na semiótica desses discursos.

O território passa a ser atravessado por diferentes memórias que organizam o tecido social, atuando de modo a reforçar ou se dissociar umas das outras. Os fluxos coexistem e se ressignificam na medida em que se desdobram em relações de força entre as partes, demarcando o espaço social como transglóssico, permitindo com que esses fluxos passem a interagir, sendo evocados de acordo com a circunstância para auxiliar na compreensão das condutas que precisam ser adotadas.

Na medida em que ascende, Bia passa a incorporar em sua casa os eletrônicos que já estão consolidados no dia a dia dos economicamente mais estabelecidos do bairro, buscando neles não apenas suas qualidades utilitárias, mas também demarcando seu pertencimento à uma cultura compartilhada mundialmente, se distanciando da sua localidade para se aproximar de um padrão civilizatório atrelado ao urbanizado. Dessa forma, os moradores passam a disputar suas respectivas legitimidades dentro do novo sistema civilizatório a partir de pequenas diferenças que os demarcam como excededores de um poder atribuído por esses bens semióticos.

Bia, ao receber em sua residência uma nova televisão de 40 polegadas, é atacada pela sua irmã, também vizinha, que teria comprado o mesmo aparelho, porém menor. Doravante a isso, a televisão como mercadoria não está associada apenas a sua capacidade de entreter a consumidora, mas também ao enunciado que é passível de ser evocado como símbolo de sua prosperidade social. Nesse sentido, a televisão, assim como os outros eletrodomésticos passam a se atrelar à construção semiótica acerca da sua consumidora, fazendo dos critérios que os definem também seus definidores, de modo que, o seu acesso a eles coloca sua subjetivação no mesmo patamar hierárquico, enquanto sua irmã se encontra inferiorizada.

Desse modo, o poder nessa sociabilidade não se desdobra como na sociedade disciplinar, como algo aplicado à um espaço delimitado, articulando por meio de figuras bem delimitadas de poder; este se desdobra nas relações entre os indivíduos, se fazendo interno a cultura mundial, onde os bens de consumo passam a ser oferecidos pelas mídias como fruto das próprias vontades entre os indivíduos, no entanto, para além disso, essas escolhas passam a ser olhadas com discriminação ou distinção, fazendo com que o usuário passe a está submisso, ou superior numa relação de forças pela informação que detém e as escolhas que toma.

*Figura 12 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 22min58s.*

A configuração dos sobrados permite com que o ambiente privado passe a ser alvo de vigilância, fazendo com que este passe a ser cada vez mais penetrado pela necessidade de impor um estilo de vida cosmopolita para promover um espetáculo distintivo aos vizinhos patrulhadores, fazendo com que os fluxos transnacionais passem a se manifestar cada vez mais nos interiores dos lares, uma vez que a comunicação estabelecida pela comunidade passa a ser mediada pela visualidade desses bens simbólicos, colocando seus detentores mais próximos aos moradores dos prédios alto. O consumo de eletrodomésticos e aula de mandarim chamam atenção para atividades de consumo privado que passam a delimitar as subjetivações dos personagens.

Os filhos de Bia, Fernanda e Nelsinho, aprendem inglês no curso de idiomas, mesmo a língua sendo ensinada também na escola privada em que frequentam. Isto é constatado por Fernanda durante o jantar “vocês pagam a escola da gente, ainda pagam curso de inglês, mesmo tendo inglês na escola” (53:54). A família bem informada com as mudanças globais capta o surgimento de uma nova potência econômica e logo incorpora-o na educação dessas crianças.

Funcionando como os fluxos que representam, os idiomas que sustentam a comunicação universal não devoram a existência uns dos outros, mas passam a ser utilizados em determinadas situações conferindo ao falante o prestígio da elaboração comunicacional em escala mundial, fazendo deste o sujeito que encarna relacionalmente a legitimidade do

padrão civilizatório da modernidade-mundo, se distinguindo de outras manifestações menos desterritorializadas.

As condições de locução da língua mundial são responsáveis por traçar as coerências significativas que à edificam, assim como seu falante. Assim como os óculos de Nelsinho permitem que ele passe a se olhar como mais inteligente, como acusado pela sua irmã, a utilização da língua chinesa também evoca critérios valorativos à locutora. Porém, seu uso no ambiente familiar, subúrbio de Recife, passa a soar deslocado da interação, fazendo com que o tiro dado por Fernanda saia pela culatra: ao falar “obrigada” em mandarim, é acusada pelo irmão de ser metida.

Assim, a desigualdade que atravessa o bairro de Setúbal deve ser compreendida a partir da lógica de um território dilatado, onde o local, o nacional e o mundial se entrecruzam sem se distribuírem de maneira homogênea. O contraste entre casas e edifícios, somado à circulação de bens e informações, inscreve hierarquias que refletem os descompassos próprios da modernidade-mundo, revelando um espaço marcado por vetores de dominação. Nesse quadro, os consumos cotidianos deixam de ser simples hábitos privados para se constituírem como signos de pertencimento e distinção, atualizando no bairro as exigências do progresso urbano. É nesse horizonte que a disputa entre Bia e seus vizinhos não se faz de forma homogênea, pois se concentra no segmento que seu corpo define: como mulher.

### **2.3. Medindo a feminilidade pelo tamanho da TV**

Bia tem como foco de consumo aparelhos que edificam o seu lar e sua família. Seus eletrodomésticos destinados ao auxílio da higienização do lar, assim como a TV, *home theater*, computador e *videogame* para os filhos, como já dito, implica em trazer o lazer para o interior da moradia. A escola privada, curso de mandarim e de inglês e serviços de segurança também estão associados à serviços que contribuem na boa criação e proteção de sua prole.

Quando é visto, lado a lado, a mesa de jantar com a família reunida e a televisão que estaria transmitindo a cena de um prato bem adornado, com talheres finos e pano de mesa branco vêm ao pensamento a força das imagens publicitárias como construtoras dos padrões valorativos de feminilidade, pensando nela como transmissoras de um discurso acerca de

estilos de vida a serem incorporados pela mulher enquanto responsável pela coerência no ambiente doméstico.

*Figura 13 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 54min38s.*

As memórias transmitidas pela publicidade não visam apenas a unificação de uma memória mundial, ela também atua estabelecendo segmentos com base na universalização de valores. A construção do segmento que envolve a personagem implica na criação de um mercado responsável por unificar as necessidades femininas à nível universal e encapsulá-las em produtos que estão referidos ao espaço destinado a elas. Nesse sentido, é possível fazer um paralelo entre os produtos e serviços adquiridos por Bia e seus critérios que se desenham voltados ao público generificado.

A tipificação do gênero na publicidade, segundo Almeida (2001), compõe parte da “tecnologia de gênero”, responsável pela propagação de um discurso disciplinar acerca do feminino, associando o consumo às mulheres. De acordo com o profissional de criação entrevistado pela pesquisadora, grande parte dos bens de consumo são chamados de “intra-lar”, referindo-se à alimentação, produtos de limpeza e eletrodomésticos. A mulher como associada às responsabilidades do espaço doméstico passa a ser a principal consumidora desses produtos, principalmente nas classes B e C (Almeida, 2001).

Bia, assim como grande parte das mulheres, é responsável pela manutenção do seu lar, seguindo a normativa da construção da figura feminina como destinada ao espaço privado. Os discursos acerca do corpo feminino edificados na sociedade Ocidental baseia-se na exclusão das mulheres do espaço público, logo, de sua representação enquanto corpo

político, em prol do trabalho doméstico como a reprodução e cuidado, colocando a figura masculina como hierarquicamente mais apto à representar e ser representado pela política, compreendendo esta como um exercício público de sociabilidade; os enunciados publicitário se propõe a estar em consonância, legitimando a mítica do corpo feminino como a própria representação da enunciação, comunicando-se por meio da tecnologia de gênero afirmativo à essa normatização para trazer o espaço público ao lar, traduzindo condutas em mercadorias para serem adquiridas como um exercício de cidadania pela mulher.

Os bens por ela consumidos estão pautados na facilitação das atividades domésticas em prol do bem estar e felicidade de todos os seus moradores. É possível notar por esta descrição que a aquisição de bens realizado por ela passa a ser sinônimo da aquisição de bens para toda sua família, fazendo dela a responsável por escolhas mercadológicas que venham a valorizar todos os outros membros. Os discursos publicitários compreendem a mulher como responsável pelo consumo familiar, focando sempre em atingir o público feminino para a construção da legitimação através de uma boa escolha mercadológica (Almeida, 2002)

A briga entre vizinhas/irmãs instigada pelo tamanho do aparelho televisor convida à reflexão acerca não apenas da luta pela distinção de classe, mas também sobre a valoração da mulher enquanto uma boa consumidora, capaz de fazer escolhas assertivas acerca dos objetos para seu lar. Para se destacar como uma boa dona de casa, esposa e mãe as mulheres vizinhas passam a disputar por esses bens de consumo como se estes mensurassem seu valor subjetivo atrelado a posição de poder. Ao falar no telefone, Bia comenta: “A doida da Bethânia me atacou de novo”. Não é a primeira vez que Bethânia encontra-se descredibilizada como mulher e consumidora pela sua irmã. Fazer boas escolhas de compras as tornam mais valorizadas dentro do seu papel para com a família, logo, a torna uma mulher mais honrosa.

### 3. Virtualidade dos gestos

#### 3.1 TV é a janela do mundo; na vertical é porta para imaginação

A visualidade de Bia encontra-se transbordada por signos mundiais associados ao bem-estar, conforto e sucesso em meio ao cenário metropolitano. Altos prédios, imagens transmitidas pela sua televisão e narrativas musicais oferecem matéria-prima para que a personagem possa construir fabulações em contextos distintos, passando a basear suas projeções subjetivas em de imagens universais. Ao fornecer possibilidades de vidas a serem imaginadas e desejadas, o panorama midiático mundial é capaz de oferecer valores que passam a ser compartilhados no meio social e manifestados pelas práticas referidas à uma cultura moderna, colocando o consumo como prática da cultura capitalista. Os fluxos globais de imagens passam a se familiarizar no cotidiano, fornecendo panoramas de vidas possíveis a serem imaginadas, podendo esta se concretizar através do usufruto dos produtos (Appadurai, 2004).

Atrelado a isso, as canções nacionais e internacionais dos anos 1970, como *Crazy Little Thing Called Love*, da banda *Queens* e *Charles, Anjo 45*, de Caetano Veloso passam a serem ouvidas no *home theater* da personagem, alcançando a textura sonora *in between*. Torna-se pertinente observar as músicas como produtos disseminados no período em que o Brasil passa por uma grande modernização que permitiria a unificação de seu território pelos meios de comunicação, construindo um mercado de bens simbólicos que marcam a nação e seu progresso pela sua popularização, como também ocorreu com os televisores. Esses bens pretendem se fazer historicizados como populares às gerações progressas, evocando memórias hegemonicamente tradicionais, tornando-as sinônimo de suas experiências. Nesse sentido, esses produtos estão aptos a simbolizar um grupo social já ascendido desde o século anterior.

As irmãs que brigam para distinguirem-se uma da outra acata pequenas diferenças para estabelecer distâncias mais acentuadas, passível de demonstrar sua neurose em relação ao objeto, tido como capaz de atualizar uma memória que não foi presenciada, modificando suas posições no meio social. Nesse sentido, a briga é importante para mapear o contexto evocado na relação de Bia e Bethânia com esse eletrodoméstico. Seus bens de consumo

passam a estar referidos como significantes de grupos historicamente prestigiados, capazes de resgatar dos bons tempos passados o esplendor que pode ser experienciado no presente.

Os novos bens partem da premissa de atualizar os anteriores, podendo ocasionar certa inversão temporal da composição imaginativa, fazendo com que ela passe a imaginar o uso do novo produto como um modo de experienciar o que poderia ter acontecido caso este passado realmente fosse vivido. Sua nova TV pretende “atualizar” uma memória tradicional, a boa escolha de tamanho e a familiaridade com o modo de usar podem garantir o pastiche de uma memória efetivamente vivida, no entanto, ao receber o produto em sua casa, Bia contesta a informação dos entregadores e solicita que o aparelho seja colocado na vertical, “em pé, moço. É só virar”, entregando o desconhecimento do funcionamento do produto.

*Figura 14 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 24min06s.*

Esses fluxos globais de imagens funcionam como repertório em aberto, deslocando o valor dos objetos de sua qualidade de uso para a incorporação de idealizações estéticas e comportamentais que são injetadas pelas imagens publicitárias, permitindo com que grupos sociais passem a compor sua significação reterritorializada a partir dos repertórios que compartilham por meio dos outros fluxos – nacional/local –, enlaçando o desejo de pertencimento ao desejo vinculado aos bens de consumo que simbolizam uma elite estabelecida. As práticas que a personagem desenvolve junto a seus bens simbólicos vai fornecer pistas de como ela está reterritorializando o objeto a partir da localidade enquanto contexto das relações sociais.

Assim, compreende-se os bens de consumo como tendo uma virtualidade em sua aparição, relacionando-se com o pertencimento à um novo estilo de vida incorporado pela classe economicamente mais favorecida; os bens de consumo também buscam demarcar uma atualização do pertencimento a um estilo de vida anterior, pautado em uma mítica histórica desterritorializada que pode ser reapropriada nas localidades, podendo passar a ser assimilada às elites locais, apresentada por Francisco (Waldemar José Solha). Este apelo chega até as classes mais populares, que na medida em que ascendem buscam se fazerem mais próximos das elites, se amontoando em sobrados e saturando-os de bens de consumo para forjar por meio deles um pertencimento à longo prazo. A casa de Bia é demarcada por objetos mundializados que se espalham e são usados de modo “picado”, ou até mesmo inutilizados ao longo da rotina, como o caso do *air stepper* próximo à janela, a pequena televisão que se encontra em sua cozinha e a adega refrigerada “encaixada” embaixo da escada. Associado a isto, a chegada da nova televisão *LCD* remete a ideia da prática de consumo como ritualística.

Ao longo do tempo, seus bens de consumo perdem a eficácia significativa no que tange a sua capacidade de definir o pertencimento às classes mais altas; com a sua saturação, outros objetos são eleitos para materializar esta significação, sendo tensionados novas paisagens imaginativas que evocam desejo, estabelecendo a necessidade de atualizar o ritual do ato de consumir para a manutenção do pertencimento da usuária à uma sociabilidade cosmopolita, disciplinando o seu comportamento pela repetição da compra de novos bens que venham substituir os antigos. Esta temporalidade definida pelo sistema mercadológico precisa ser incorporada para que a consumidora saiba o momento certo que a compra deve ser feita, e também, o quanto se deve esperar para que emergja um novo forte portador do discurso a permear o segmento em que se está inserida. Dessa forma, essas operações também exigem um grande agenciamento dos desejos para que a aquisição de um novo bem seja assertiva e não um desperdício de dinheiro: há um agenciamento das periodicidades no sentido do discurso produtor, assim como da periodicidade do ritual. Ao adquirir, ao mesmo momento que sua irmã/vizinha, uma televisão maior, Bia demonstra destreza em mapear o que e qual personalização a fará prestigiada em seu meio social. Por outro lado, aquisições feitas de modo “impulsivo”, se acumulando rapidamente, traz a imagem de demasiado esforço por pertencimento, além de desperdício de um dinheiro não facilmente disponível às

classes mais baixas, como é o caso. Nesse sentido, ao estar incorporando várias coisas na sua casa, entulhando-os, é possível notar seu desespero quanto a aquisição desses bens, assim como por seu pertencimento.

A ênfase para a composição de uma cultura global demarcado pelos rituais de consumo está voltado ao papel da imaginação a partir dessas imagens globais que passam a serem reapropriadas como possibilidade imaginativa da vida cotidiana. A imaginação passa a ter um papel na vida social pois nela se projeta as novas temporalidades referidas à modernidade, mas também as articula entre as possibilidades imaginativas e a localidade material em que ela está inserida. Atuando como categoria social, a imaginação dos sujeitos historicamente situados permite que as relações de poder estabelecidas no bairro pela elite local possam ser atualizadas, garantindo a permanência da hierarquia entre os corpos associados ao saber local. Assim, Bia, como sua irmã, e os outros personagens são capazes de reestabelecer a localidade através da sociabilidade cotidiana.

As elites locais se pautam no ideal de segurança e conforto oferecido pelos altos prédios, fazendo com que estes passem também a demarcar suas posições mais altas, passando a ser incorporada pelas classes mais baixas com nostalgia de um mundo imaginado, uma possibilidade de estar vivendo os bons tempos coloniais junto à elite, ou de ter perdido isto também. Os eletrodomésticos utilizados por Bia podem ser interpretados como meio para construir imaginativamente seu pertencimento às classes mais altas do local, fazendo com que seu cotidiano seja atravessado entre o que ela pode fabular e as limitações da vida prática. Desse modo, as paisagens mundializadas passam a funcionar como diacríticos semióticos<sup>6</sup> que se encadeiam com outros fluxos pelas construções imaginativas de cada consumidora, se estabelecendo na localidade e sendo capazes de estabelecer comunidades mnemônicas (Appadurai, 2004).

Assim, as significações estabelecidas por uma genealogia local se entrelaça as imagens globais para tecer esses bens como totems temporários de uma posição de prestígio, ressignificadas dentro de uma periodicidade localizada, se deteriorando na medida em que se dissemina, fazendo com que seja eleito outro bem de consumo para tomar sua posição

---

<sup>6</sup> Imagens que passam a ser interpretadas de diferentes formas a depender do caráter genealógico em que se encontra seu consumidor

significativa e passar a ser desejado, fazendo do consumo prática capaz de penetrar múltiplas temporalidades que podem reforçar-se ao ponto de uma disfarçar a outra (Appadurai, 2004).

### **3.2 As fruteiras, TV e o *bark free*: pastiche colonial**

Os sons das máquinas permeiam a paisagem sonora urbana diegética, tornando-se parte essencial da narrativa. Na rua, o barulho constante dos carros, dos equipamentos de construção civil, das sirenes e dos vendedores ambulantes com alto-falantes evidencia a interferência do estilo de vida urbana nas atividades cotidianas dos moradores. Esses ruídos urbanos constroem uma camada à mais, não capturada visualmente, trazendo à tona a dinâmica urbana onde se desdobra o cotidiano das personagens, e também atuando como marcador da presença do outro (Soster, 2017).

A conversa entre os vizinhos, o barulho de caixas de som pela rua, e principalmente os latidos do cachorro da casa ao lado atuam como marcador intensivo da tensão que se manifesta no espaço urbano, conotando tanto a temporalidade atual, como também a proximidade entre os moradores, interrompendo os devaneios da protagonista suburbana em se distanciar do seus vizinhos ao evocar em suas possíveis fabulações o seu pertencimento longínquo dentre os moradores cuja as residências se distanciam do solo da cidade, minimizando as mazelas ruidosas do ambiente.

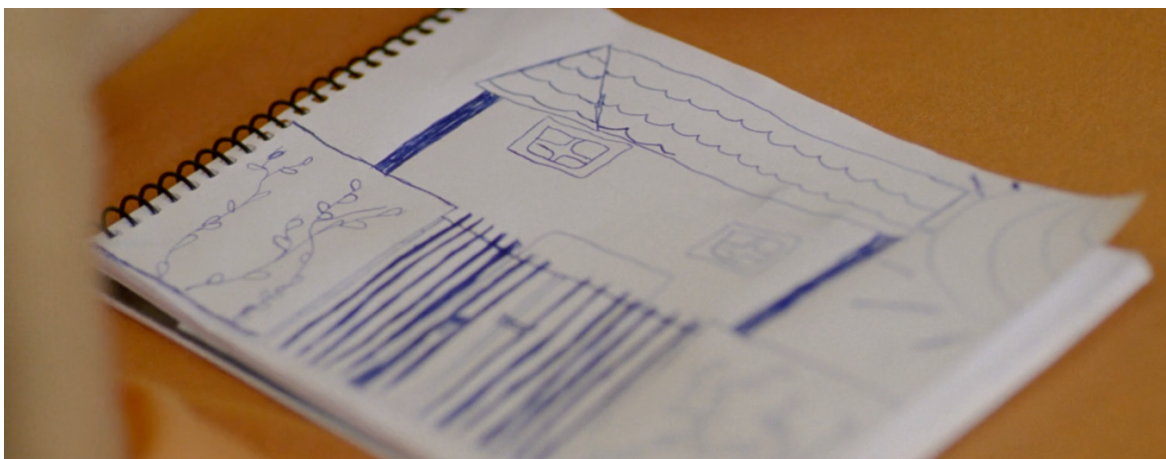
Essa primazia sonora só se dissolve do espaço de sua casa, no momento em que Bia se utiliza dos seus bens de consumo, tendo eles como marcadores de pertencimento. Todos seus eletrodomésticos alcançam uma textura sonora *in between* ao serem usados, sendo possível abafar os sons vindos dos espaços para além de sua casa, transbordando do delineamento do seu conjunto, proporcionando um novo aspecto intensivo à obra. Para Tavares (2016), os sons emitidos pelos eletrodomésticos criam uma dualidade entre os espaços públicos e privado, mostrando como a interferência do mundo exterior adentra os lares, reforçando a sensação de tensão dada as inseguranças urbanas. O apego aos eletrodomésticos, assim como a discussão motivada pelo avariação do *bark free* pela sua diarista são passíveis de demonstrar o valor desses objetos para a construção de sua posição auto atribuída diante da vizinhança. O latido incessante do cachorro e a rivalidade com a irmã pela posse de bens de consumo ilustram essa tensão, mostrando como a disputa pelo status se desenrola mesmo em ambientes íntimos (Soster, 2017).

Ao passo em que Bia incorpora em sua casa bens de consumo já estabelecidos nas rotinas das classes mais elevadas do bairro, ela tenta afirmar seu pertencimento fictício à longo prazo no estrato social que o grupo representa. O acesso a esses produtos, assim como à escola particular e curso de idioma dos filhos e seu carro é possibilitado pelo agenciamento da modernidade pelo Estado-nação, responsável por administrar a circulação dos fluxos mercadológicos em seu território, equiparando seu acesso entre consumidores ao fornecer possibilidades de aquisição por meio de programas de crédito, por exemplo. Assim, Setúbal também passa a ser contextualizada pelo território nacional responsável pela mediação dos fluxos locais que ali surgem e dos fluxos globais que adentram e traçam outras perspectivas acerca do espaço.

Os bens já disponíveis na casa dos mais ricos durante o período de maior investimento na modernização nacional passam a ser incorporados na casa da personagem como objetos de luxo. A democratização dos seus acessos permite que a ideia de proximidade e distância entre membros sociais de Setúbal seja reinventada, diluindo as distâncias materiais entre famílias coloniais e as trabalhadoras do bairro. Essa instabilidade acerca da delimitação visível entre locutores e submissos do discurso de ordem relacionado ao espaço do bairro traz a perspectiva de dispersão e nervosismo para os moradores da malha urbana, tornando o terreno perfeito para a evocação de nostalgia, que se manifesta mesmo entre os que não vivenciaram tal passado historicizado.

Enquanto Seu Anco (Lula Terra), que mora ao lado da personagem, lamenta a perda da posição de poder bem delimitada que exercera, Bia pode ser notada como quem sofre por ter perdido algo que nunca viveu. Sua filha, Fernanda, desenha a casa de Anco conotando o seu desejo voltado à morada vizinha assim como sua mãe deseja esta posição: à medida em que temos, no interior da casa do filho de Francisco uma fruteira com frutas e uma pequena televisão para vigilância na copa; também é perceptível a fruteira de Bia com frutas falsas e sua televisão na cozinha, que parece não funcionar. A aproximação entre as posses de ambos permite com que a personagem imagine que poderia ter vivido o esplendor colonial inscritos no texto que escreve a memória local; por outro lado, as distâncias que não se põe em visibilidade passam a ser apreensíveis pelas relações que se desenrolam no bairro, passível de exprimir todo um sistema hierárquico longo.

*Figura 15 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 21min05s.*

A cultura local, para além dos objetos e do território material, é definida pela consciência desses atributos como capazes de representar um grupo social, projetando o pertencimento local pela manutenção das relações e pela demarcação das posições simbólicas e figuras de poder estabelecidas (Appadurai, 2004): ao adentrar o bairro de Setúbal, os seguranças particulares são informados que precisam da autorização da autoridade local para se estabelecerem como trabalhadores. Essa autoridade não é a polícia que periodicamente faz a ronda, é Francisco, dono de metade dos apartamentos, mas em uma relação não só mercadológica, transição locatária, mas também como gestor do espaço, mesmo que apenas simbolicamente. Desse modo, o bairro é construído pelo contexto de circulação de fluxos e pessoas que não são nativas de lá – mas na medida que são reconhecidas, se tornam; e também produz os contextos das relações que se desenrolam.

As fotografias iniciais da obra, referente a rotina dos trabalhadores no engenho açucareiro são trazidas para a atualidade diegética através das marcações sonoras: a marcação do tambor, que se inicia na exibição das fotografias do ciclo da cana se mantém nas passagens da obra, atravessando os planos atuais da brincadeira no pátio até a colisão de automóveis, permanecendo nas imagens recentes como uma materialização sonora do passado no presente. Esse elemento sonoro atua como um fio condutor, reforçando a continuidade histórica e as permanências sociais (Correa, 2017). Assim, o contexto da localidade é produzido genealogicamente pelos diagramas de força, atualizando essas relações através do saber entre seus moradores atestado pela obediência à Francisco, Dinho,

João, e ao discurso que estes rostos representam, compreendendo, cada membro, a própria classificação e espaços a serem ocupados, independente das adversidades culturais enfrentadas pela desterritorialização.

Desse modo, o espaço passa a ser coabitado por membros que compõem diferentes espaços simbólicos da sociedade, porém, seus papéis no espaço se desenrolam de modos diferentes. A obra frequentemente segmenta o espaço em que compõe seus quadros de acordo com as classes sociais, estabelecendo visualmente hierarquias e relações de poder. Um exemplo ocorre logo no início, quando Mariá chega à casa de João para iniciar seu dia de trabalho. A câmera transita da sala para a cozinha e vice-versa dentro de um mesmo plano, revelando uma parede que separa os quartos. De um lado, estão Maria e suas filhas pequenas; do outro, João e Sofia. Essa divisão física reforça a segregação espacial e social dentro do ambiente doméstico. Da mesma forma, o enquadramento da sala do Senhor Francisco é estruturado para evidenciar essa dualidade: um poste no centro do quadro separa Luciene (Clébia Sousa), a empregada, do proprietário da casa.

Esse tipo de enquadramento se repete ao longo do filme, enfatizando como a arquitetura e a organização dos espaços refletem dinâmicas de classe e poder. O enquadramento que separa Bia e Francisca, sua diarista, também é marcado na obra, mas de modo mais sutil, podendo ser compreendido como uma proximidade maior entre ambas do que há entre Francisco e sua família em relação às trabalhadoras domésticas (Polly, 2015). Enquanto Bia, patroa, grita com a trabalhadora, esta última não abaixa a cabeça e grita de volta “não precisa gritar, dona Bia”, refletindo maior proximidade no que tange a origem social do que distância entre ambas, independente da ascensão alcançada por uma delas.

*Figura 16 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 1h31min46s.*

*Figura 17- Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 1h48min52s.*

Os fluxos mnemônicos globais não são capazes de apagar a as hierarquias locais enquanto produção e constante reinterpretação simbólica, uma vez que ambos estão intrinsecamente ligados, reforçando um ao outro. Mesmo com o espaço modificado, os moradores são capazes de atualizar a localidade do bairro através da estrutura de sentimentos compartilhada entre eles, passando estas a serem manifestadas pelas relações sociais. A produção dos fluxos locais implica no exercício de poder emanado das elites para a colonização do espaço, onde os sujeitos locais se desdobram pelo reconhecimento da autoridade e sua discursividade, desse modo, a produção de sujeitos nativos se dá pela

naturalização de padrões de ações legíveis entre eles, traçando uma memória que vai ser atualizada cotidianamente pelos moradores e funcionários como modo de demarcar pertencimento.

Assim, os objetos mercadológicos desterritorializados não são capazes de indicar como os desejos projetados nos bens de consumo estão sendo tecidos pelos sujeitos locais e acatar um produto mundializado não diz respeito à um apagamento da localidade, mas sim de um entrelaçamento de fluxos que são negociados ao longo do cotidiano entre os indivíduos nativos pela manutenção da legitimidade hierárquica local. Os eletrodomésticos de Bia são passíveis de serem vistos como produtor de distinção pois está atrelado também às famílias coloniais, produzindo seu valor simbólico na medida em que passam a ser referidos a elas; assim como a aparência moderna se mantém para as ruas, contornando e adornando a casa, mas ao mesmo tempo, no cotidiano familiar, a imagem colonial continua a perpetuar-se. Isso ocorre de modo que a repetição não implique no mesmo, sendo possível evocar diferenças em decorrência da interpenetração entre sistemas. Estabelece-se uma disputa de poder entre a desvinculação com o espaço para alcançar uma cultura longínqua e legitimada, ao mesmo tempo que se incorpora léxicos de ascensão dadas pelo próprio contexto genealógico do bairro para conotar o pertencimento a uma tradicionalidade nostálgica imaginariamente perdida.

O filme estabelece uma conexão entre cidade e campo, passado e presente, explorando a arqueologia dos espaços da modernidade, onde tempos históricos distintos se interpenetram e coexistem de maneira particular no cenário urbano. O paradigma patriarcal e as questões de classe na diegese não se configuram a partir da tradicional dicotomia entre o urbano, símbolo da modernidade, e o rural, representado como espaço do arcaico. Pelo contrário, é dentro da própria metrópole, já marcada pela verticalização e pelo desenvolvimento de uma sociedade afluyente, que se intensifica a permanência de formas de poder que, à primeira vista, poderiam parecer ultrapassadas (Xavier, 2021).

As relações de poder herdadas desse sistema decadente ainda permeiam grande parte das dinâmicas sociais retratadas no filme. Isso se evidencia na relação de Francisco com a empregada doméstica, nos pequenos furtos cometidos por seu sobrinho, que age sob a presunção da impunidade garantida pelo poder da família, e na submissão dos vigilantes às ordens de Francisco. Além disso, a própria administração da venda e do aluguel de imóveis

pela família reafirma sua influência sobre o espaço urbano. Constrói-se um mosaico de personagens que reatualizam figuras históricas em um novo contexto urbano. O senhor de engenho agora ocupa o território da cidade; o corretor de imóveis administra os bens da família, como antes se fazia com as casas grandes e demais propriedades do engenho; crianças suburbanas aprendem chinês; e seguranças particulares vigiam o bairro (Corrêa, 2017).

Para os personagens, o passado não parece estabelecer conexões diretas com a experiência presente, nem com sua relação com o mundo ou com o outro. Tampouco essa relação se manifesta de forma indireta, como na comunicação de massa, sugerindo uma desconexão entre a história e o cotidiano, em que os vestígios do passado persistem sem necessariamente serem reconhecidos ou elaborados. No caso de Bia, a dona de casa parece se utilizar de modelos propagados pela mídia, especialmente pela TV, em uma tentativa mal acabada de reproduzir o estilo de vida da classe alta e média alta do seu local, incorporando as expressões locais de desígnio acerca de seu corpo. Essas, por sua vez, teriam encontrado suas referências na tradição colonial, o que transforma sua representação atual, evidenciando as marcas dessa memória na construção do presente (Soster, 2017).

A cidade para a personagem passa a ser apenas um dado que se quer sublimar, tentando a todo o custo se livrar do seu espaço, assim como seus resquícios sonoros: com seu carro ela estoura a bola que as crianças estavam brincando na rua e não olha para trás. A vida metropolitana, ao mesmo tempo que torna possível sua integração pelos bens, à lembra que sua imaginada integração só se faz possível por causa dela. Os fluxos transnacionais oferecem a solução para as mazelas urbanas, assim como o pertencimento para seus usuários, se fazendo tangíveis através dos bens de consumo. Com sua posse, Bia acredita estar simbolicamente mais próxima dos membros coloniais, passando a se subjetivar a partir das práticas atribuídas às sinhás honrosas, no entanto, os sons da cidade trazem incômodos que a lembrem que isto é apenas uma projeção de sua imaginação, tencionando-a de volta a sua realidade material e trazendo os incômodos da metrópole também como incômodos da permanência de uma hierarquia histórica.

Bia devaneia, sonha em ser uma senhora colonial, sonha em pertencer, mas não pertence nem aos altos prédios nem à casa grande. O espaço desmente sua fabulação, jogando

em sua cara que a aproximação à elite pelos bens de consumo é falsa, retirando-a de seu sonho, mantendo-a acordada, suburbana, simulacro.

### **3.3. O consumo é a forma mais inteligente de perversão**

Na noite que inicia a obra somos alertados por Nelsinho que o dia posterior de sua mãe será cheio. Suas atividades cotidianas consistem em lavar as roupas, receber a nova televisão, dar a entender aos vizinhos, por meio do som do aspirador de pó, que está limpando a casa, levar seus filhos para o curso de inglês, receber água em casa, pagar os seguros, receber a professora de mandarim em casa... Bia não se aplica no trabalho duro, pois conta com o auxílio de Francisca para o serviço doméstico; suas obrigações giram em torno da manutenção e boas escolhas do espaço privado.

As subjetivações generificadas são tecidas através do sistema de representação, que atua oferecendo uma gama limitada de léxicos à serem incorporados pelos respectivos gêneros em suas práticas cotidianas, agenciando-o por meio de punições e exclusões de poéticas não inscritas ao sujeito social. Destroi-se o corpo, dotados de impulsos multiplamente direcionados para produzir o sujeito capaz de estabelecer a comunicação de significações através de seus movimentos, tornando-o um corpo inscrito pela linguagem da superfície biológica e da força, produção do discurso cultural. No entanto, o gênero não se desdobra pela mimese ou reprodução, mas como uma expressão que passa a descansar no corpo generificado, sendo este o que está em jogo nas relações sociais por meio de um estilo corporal, para que, a partir da sua apreensão visível, a carne passe a manifestar a lei enquanto essência, tornando-o previsível dentro do sistema de designação binária pela sua redução potencial responsável pela sua subjetivação pela sujeição. Desse modo, sua construção evoca práticas intencionais e performativas baseada em significações estabelecidas socialmente que passam a ser repetidas de modo contínuo, logo, reapropriadas, fazendo com que os gestos aprovados sejam colocados como honrados, enquanto outros gestos passam a atribuir ao corpo que o desdobra o atributo de repulsivo (Butler, 2018).

O esposo de Bia, por outro lado, não tem sequer o nome mencionado. No enredo doméstico ele não importa, pois passa todo o seu dia trabalhando; socializando com os familiares apenas no momento da janta, mantendo sempre a postura distanciada, decidindo sem levantar margem para contestações a consulta médica da filha mais nova, deixando

implícita sua posição apenas de provedor do lar. Enquanto o cômodo mais frequentado por Bia é a cozinha, o marido quando mostrado em casa para além das atividades essenciais como dormir e se alimentar, está na pequena sala assistindo televisão sozinho.

Entre a protagonista e seu esposo é estabelecida uma diferenciação binária delimitada pelos seus respectivos sexos biológicos. Ambos os corpos passam a ser delineados pelo discurso de gênero, que atribui a eles uma classificação e um desdobramento prático legitimado dessa classificação, implicando em uma relação mimética entre gênero e sexo de forma refletida ou restritiva, de representações simbólicas dicotômicas que auferem o que é honrado e o que é mal visto, de modo a estabelecer uma normativa fixa que demarcam a diferença entre o gênero feminino e masculino (Butler, 2018). Ao ser naturalizado dentro do domínio pré-discursivo vinculado à estrutura anatômica, o gênero passa a ser apreendido como estável dentro dessa estrutura, abrindo margem para a construção equívoca da historicidade ocidental cindida entre ambos, fazendo da história dos homens equivalente à história social e política; enquanto as mulheres passam a representar o eixo reprodutivo da realidade privada (Scott, 1995). Como já mencionado (capítulo 2.3), a figura masculina passa a ser representante público, responsáveis pelas operações econômicas que se desdobram no seio familiar; enquanto a mulher passa a ter seu papel no ambiente privado.

O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou locus de ação do qual decorrem atos plenamente coerentes, mas sim como identidade tenuemente constituída no tempo e espaço por meio da repetição estilizada de atos. Os efeitos de gênero se produzem na forma corriqueira pelos quais as práticas e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um sujeito estático marcado pelo gênero. Seguindo esta formulação, tira-se o gênero do solo de um modelo substancial da identidade, concebendo-o por atos internamente descontínuos e performáticos que a plateia social, incluindo os próprios atores, passa a acreditar em sua legitimidade, exercendo-a sob a forma de uma crença voltada a um enunciado indireto (Butler, 2018).

É observado a presença de símbolos voltados à religião cristã na sala do apartamento de Francisco, no quarto de Bia e seu esposo e na parede final do corredor da casa de uma vizinha suburbana. A religiosidade pode ser olhada nesse sentido como ética norteadora da memória local, trazendo representações míticas que evocam normativas interpretativas para a formulação dos papéis sociais, produzindo os respectivos gêneros dentro de enlaçamentos

com o sexo pela afirmação de uma neutralidade informativa que se manifesta em suas fábulas. A religião como produtora do gênero se utiliza para isto da exclusão de poéticas aleatórias, construindo um diagrama de poder pela regulação do corpo pela representação do que é considerado natural ou perversão (Butler, 2018).

*Figura 18 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 20min45s.*

*Figura 19 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 21min10s*

Figura 20 - Cena do filme *O Som ao Redor*



Fonte: *O Som ao Redor*, 50min52s

Para compreender as práticas generificadas atreladas ao corpo feminino é necessário retirá-lo da ênfase ontológica dada pela mítica religiosa, responsável por produzir e regular a mulher por meio de uma representação “pura”, ou seja, um modelo perfeito de sua “essência” se utilizando de critérios de ação a serem seguidas, traçando uma leitura do corpo enquanto superfície inscrita pelos acontecimentos culturais e pessoais que o historiciza pela sua estruturação difusa, agenciada coletivamente em volta de valores e significados que o sujeitam dentro de uma inteligibilidade pautada em atribuições de tabus, fazendo do corpo expressão de um discurso de poder genealogicamente construído em um tempo e espaço específico.

Desse modo, tendo em vista os agenciamentos que constroem o sentido valorativo das práticas generificadas de Bia, busca-se na obra de Retomada pernambucana *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis, uma possível virtualidade de sua subjetivação; a escolha da obra se dá pelas aproximações estéticas entre Kleber Mendonça, uma vez que ambos traçam dentro do cotidiano as práticas errantes que passam a construir a identidade dos personagens imersos na cidade; e a multiplicidade de identidades femininas, um diferencial diante das produções desse cinema.

A personagem de Assis (2002), Kika (Dira Paes), torna possível elaborar como a sua devoção religiosa, manifestada pelas idas à igreja e orações fervorosas, uso de roupas recatadas, distanciamento dos hábitos de beleza vistos como sensuais, como passar maquiagem e soltar o cabelo, está traçando certa interpretação local acerca dos meios de

santificação da mulher, inscrevendo essas como valoradas no meio social, a indicar isto pelos elogios do seu esposo acerca de sua figura. Por outro lado, Lígia (Leona Cavalli) e Deyse (Magdale Alves) passam a ser punidas respectivamente por ter autonomia no gerenciamento do bar *Avenida*, ambiente típico masculino; e por ser amante do esposo de Kika. Enquanto a primeira passa a ser constantemente assediada e referida pelos seus clientes como “parece puta, mas não é”, Deyse é chamada de vagabunda pelo seu próprio pai, sendo isto endossado pelo amante. Nesse sentido, é possível notar que a valoração ou repulsão voltada à figura feminina está atrelada aos espaços que passam a ser ocupados por esse corpo, assim como o distanciamento das práticas sexuais.

Traçando a personagem de Cláudio Assis (2002) como virtualidade da subjetivação feminina que passa a se distinguir pelos valores míticos coloniais é possível pensar que Bia atualiza esta perspectiva, se utilizando desses com a mesma ênfase interpretativa acerca do pudor sexual, cuidado e permanência no ambiente privado. Nota-se a diferença da relação que se tem com a sexualidade entre Bia e Sofia, que mantém sexo descompromissado com João. Esta última não faz disto um critério valorativo atrelado ao seu corpo generificado como marcador de uma enunciação hierárquica; enquanto Bia se utiliza desses critérios para produzir sua subjetivação atrelada aos modos de ser inscritos nos textos coloniais, demonstrando por meio do pastiche às escrituras, esquemas de disposição para ações que a colocam como nostálgica à memória tradicional que não foi experienciada, buscando também se distanciar dos modos de ser que demarcam o corpo das mulheres não pertencentes à elite que exerciam sua sexualidade, geralmente racializadas.

O enquadramento do jantar da família de Bia dividido com a programação da televisão na sala ao lado transmitindo uma refeição, como já referido no capítulo 2.3, são também compreendidas pelo prisma dos fluxos globais atuando como paisagem imaginativa que se choca com as possibilidades locais. A imagem mostrada foca apenas no alimento e acessórios da mesa, mas são interpretadas por Bia em seu momento em família, onde seu pastiche incorpora valores femininos referidos a edificação do lar, passando a serem ressignificados pelas interpenetrações dos fluxos transglóssicos, fazendo das boas escolhas de consumo serem sinônimo de uma boa gestão do bem estar familiar.

## 4. O golpe silencioso

### 4.1 Estratégias panópticas

Madrugada, os vigilantes avistam uma criança negra em cima da árvore, o manda descer e dá-lhe um soco. Choro, o menino sai correndo pela rua panoramicamente apreendida pela câmera, atravessando-a sem deixar rastros. A visualidade permanece estática no lugar que agora é banhado pela luz do sol; Sofia, do alto do prédio, lê as palavras gravadas no asfalto e afirma ter alguém de coração partido no prédio. Pela possibilidade de leitura das ruas ela presume saber o que se passa intensivamente entre os moradores do local, no entanto, seu olhar se mostra incapaz de apreender para além do que as palavras dizem, os instantes. A violência, o choro, os passos que se perdem nas inscrições da cidade, fazendo do panorama um local estratégico, legível, mas não palpável. Da mesma forma acontece com os carros que ficam próximos de colidir: em um *jump cut*, nada acontece, pois tudo desaparece na noite, se perde no tempo e faz do espaço aparentemente estático. O tempo passa e o lugar permanece sem as marcas de seus circulantes.

*Figura 21 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 1h43min53s*

*Figura 22 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 1h44min05s*

O olhar partido do prédio impõe sua exterioridade em relação aos acontecimentos de baixo, oferecendo o mapeamento do lugar de modo que, quanto mais distante, maior a presunção da visão totalitária capaz de captar todas as possibilidades de tramas dos corpos. A cidade se apresenta como lugar cujo funcionamento evoca desejos e poderes frutos do seu próprio sistema, instituindo através desses uma economia simbólica, responsável por classificar ações passíveis de serem praticadas e reconhecidas no espaço-tempo, capaz de circular e transmutar em seu conjunto, fazendo desaparecer os resquícios do tempo, se desfazendo do passado que constituíra o espaço onde se apruma em prol do não-tempo, diluindo o rosto do poder em estruturas legíveis do saber apresentadas como planejamento ordenado, onde os comandos se escondem no próprio visível.

Desse modo, o que é alcançado pelo olhar já está dado, não sendo habilitada a contingência. O tempo torna-se um mero fator cronológico inalterável, enquanto os corpos permanecem visivelmente passivos diante das formulações urbanas, meros reprodutores de um caminho que eles não traçam. O choramingar da criança logo se transforma em silêncio, se dispersando na medida em que se desloca em passos que, em sua invisibilidade, desmonta o plano urbanístico e altera seu estatuto pela experiência de violência partida dos próprios agentes responsáveis pela proteção do local. Seu planejamento passa a recalcar as violências que permitem sua existência coesa.

Toda realidade se faz visível à luz do dia, sendo produzida na medida em que é classificada através de comandos de ordem, que, por sua vez, também se cristalizam pelo

mesmo movimento, sem se relacionar propriamente com a experiência sensível, mas primeiramente com mapas semióticos dualistas que atravessam o senso comum pelas faculdades centralizadoras de informações para instaurar sua emissão, recepção e transmissão por meio da crença do saber universalizado. Bergson (apud Deleuze, 2008) associa as percepções do mundo material ancoradas a um centro de referência capaz de estabelecer visualidades fixas, traçando a realidade como uma sucessão de imagens que agem e reagem umas sobre as outras sem parar, fazendo com que o que é percebido dessas imagens, passe a se estender como um movimento respectivo, fazendo da resposta motora automatizada uma extensão indivisível do que é visualizado. Desse modo, o movimento realizado como reação à imagem percebida passa a ser a identidade do que se percebe, assim como a sucessão de movimentos realizados passam a ser gerida pelo conjunto de objetos que estão disponíveis à percepção.

Para que a percepção e a ação não ajam como mera reprodução da luminosidade percebida, é necessário que haja um certo tratamento que vá direcionar a ação, havendo um intervalo entre ambos, dando lugar para o funcionamento cerebral afetivo. Este por sua vez não é responsável pela produção das significações da imagem percebida, tampouco produz as ações a serem desdobradas, apenas as organiza e seleciona. Este intervalo é chamado de zona de indeterminação, requerendo o trabalho de dois tipos de memória para o reconhecimento de determinada imagem, assim como o desdobramento motor favorável a uma economia simbólica da ação, sendo a primeira a lembrança de uma imagem que já se desdobrara no presente, sendo evocada em prol do reconhecimento que a organiza para oferecer possibilidades de movimentos a serem repetidos, criando uma disposição para ação resultante na previsibilidade dos corpos baseada nos resultados anteriores.

Na medida que estes passam a ser metonimicamente definidos pela sua posição partida da memória à percepção, estes são presumidos como previsíveis no olhar total do conjunto: os flanelinhas que conversam com João na porta do edifício em que trabalham são surpreendidos pelo carro da polícia que ronda o perímetro; em reação, o flanelinha com a pele mais escura coloca o pano no ombro como quem diz “eu sou trabalhador”. O gesto enquanto produto semiótico é capaz de evocar uma percepção que será compreendida de acordo com o contexto em que se desdobra, fazendo-se reconhecer pela regularidade ou falta dela.

Para que se tenha um conjunto coeso, as matérias e corpos vivos passam por uma redução do que elas poderiam ser, evocando apenas determinadas possibilidades de formas de ser percebidas, demonstradas apenas pela outra face do movimento, a ação, fazendo com que todo o movimento de profundidade realizado pelo trabalho mnemônico do cérebro seja observado também de modo reduzido pelo seu desdobramento no espaço.

No solo onde são erguidos os edifícios nos deparamos com os acontecimentos que passam, e não param de passar em toda sua empiricidade e irregularidade. Pelo quarto de Bia ouve-se a vizinha discutindo no telefone; nas ruas, crianças jogando bola; nos becos, adolescentes se beijando, e a história da cidade é feita aos poucos, se atualizando juntamente com os significantes da modernidade, mas sem emergir no conjunto. A estratégia que torna possível a existência de um sistema coeso se faz cnicamente cega em prol do cálculo que reduz as potencialidades luminosas à consumidores. O sistema mercadológico que fornece à personagem seus produtos tão apreciados é o mesmo que lhe impõe práticas próprias para serem performadas coletivamente em prol de um projeto de si permutável no mercado simbólico, fazendo desta sua identidade estática.

Bia, que se subjetiva em consonância, até onde pode, também recalca o espaço e passa seu carro por cima da bola das crianças, arruinando a brincadeira sem olhar para trás; se tranca em casa, apática ao meio social que sempre a acha pelos latidos do cachorro, tirando-a do sério. Na segurança do seu lar, ela foge do espaço, caracterizado pelo desenrolar dos gestos nas relações sociais, mas também do lugar e seus códigos. Dentro de sua casa, ela se torna mais suscetível aos acasos do dia a dia, podendo perpassar seus mapas de ação e exercer sua força criativa.

Ri da cara do sistema. Ao longo de sua rotina privada, a personagem passa a se apropriar dos bens de mercado e neles tecer, de acordo com as necessidades repentinas, um novo modo inusitado de utilizá-los. Ao fazer, Bia infiltra sua produção silenciosa nas produções hegemônicas, subvertendo os modos de aplicação estabelecidos nos manuais de instrução e recuperando práticas antigas que não se distribuem no discurso da memória local na medida que os reterritorializa para fazer do cotidiano um universo mais agradável.

O sistema urbano cria o problema, vende produtos para solucioná-los, e Bia assim faz, a seu modo: “Aquele remédio para dormir” que seu filho fala passa a ser útil também para fazer o cachorro dormir e parar de latir. Ninguém disse, mas ela sabe muito bem as

utilidades, pois ela mesma o toma. As chamadas táticas, se desdobram pela perspicácia de, em um espaço organizado sistematicamente, aproveitar as oportunidades que aparecem para tecer bricolagens estranhas ao sistema, mas se utilizando de seus objetos, fazendo com que, o objeto por si não possa indicar a percepção de seus consumidores, apenas seus usos irregulares o podem. A estratégia cria o lugar da verdade, a tática “come pelas beiradas” e manipula o espaço às suas vontades, mas se dissipa logo após, sem ganho além dos pequenos prazeres, a arte dos fracos (Certeau, 2013).

As ações que prolongam a percepção de modo automático, se afastando da experimentação do objeto percebido em prol de um efeito baseado na informação que o designa passam a ser suspensas, dando espaço para o reconhecimento atento (Deleuze, 2008), onde há um retorno ao objeto de modo que este passe a ganhar diferentes contornos dentro de um plano de desenvolvimento da ação, permitindo que haja mais de uma perspectiva acerca deste.

Após medicar o cachorro, Bia passa a observá-lo pela janela de casa para garantir que ele ainda esteja vivo: a intenção não é matar, apenas calar. Imersa de preocupação, ela sai do seu quarto e vai até o das crianças à procura do binóculo de brinquedo que lhe permitiria uma visão mais nítida para conferir os movimentos respiratórios do animal mesmo de longe. Após a constatação, o binóculo não entra em desuso, sendo utilizado também para observar os entregadores de sua nova televisão na porta de sua casa, e outros movimentos que se desdobram na rua. A visão panorâmica que ela não detém passa a ser parcialmente oferecida pelo brinquedo.

*Figura 23 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 21min13s a 21min45s.*

Seu filho, Nelsinho, aprende rápido com as ações da mãe, e logo passa a utilizar o objeto para matar sua curiosidade, tendo como foco a janela de frente à do seu quarto. Atualiza-se uma memória empírica, datada, capturando os gestos da mãe em uma virtualidade passível de servir de base para ação, indo da lembrança à percepção, até a espacialização desta, dando a ver a interação entre o que ocorreu e como isto foi reapropriado de modo a diferenciar-se da percepção: o garoto repete, e, na medida em que faz, se diferencia em prol de uma nova funcionalidade dentro de um reconhecimento atento, permitindo que tenhamos acesso as camadas de tempo que direcionam seu movimento.

*Figura 24 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 39min03s*

Figura 25 - Cena do filme *O Som ao Redor*



Fonte: *O Som ao Redor*, 39min04s

#### 4.2 A escova de cabelo e a memória secreta

No espaço qualquer da tática, o corpo deixa de ser mensurado pela discursividade mnemônica que rege os gestos dentro da normalidade perceptiva, passando a relacionar-se com a experimentação das potencialidades luminosas em prol das ocasiões, sem manuais de instruções, oferecendo ao objeto luminoso novos contornos. Essas potencialidades são fruto de elementos que foram arrastados para fora da historicidade em prol da coesão dos movimentos pelo controle da visualidade pela sua produção estável, mas perduram pelas repetições luminosas através do corpo, que, na medida em que aparecem, também se diferenciam. Uma reapropriação no qual cada autora pode deixar uma marca que fica guardada apenas com ela, se dando por diferentes meios e ocasiões. Esses pequenos golpes são capazes de apresentar o corpo em todo o seu saber para além da mensurabilidade dos textos: desloca-se o objeto para fora de sua classificação, assim como o sujeito para fora de sua localização, havendo uma ruptura na previsibilidade da visualidade pela emergência de movimentos aberrantes. Partindo disso, entendo que alguns dos gestos realizados por Bia estão pautados em repetições que atualizam práticas realizadas pelas mulheres do cinema de Assis, *Amarelo Manga* (2002) e *Baixio das Bestas* (2006).

Auxiliadora (Mariah Teixeira), personagem de *Baixio das Bestas*, é uma menina que se responsabiliza pelas atividades do lar em que mora com seu pai/avô. Por ser ainda criança e virgem, ela possui um alto valor de exibição, sendo isto feito constantemente: ela é exibida

nua para os caminhoneiros passantes na região, que por sua vez pagam para se masturbar diante dela. Por outro lado, a menina também trabalhava lavando roupas na beira do rio e as entregando nas casas da cidade, um trabalho duro que era evitado pelas mulheres que possuíam dinheiro para pagá-lo. Seu corpo se tece como objeto de desejo para homens e mulheres, de acordo com as ocupações binárias destinadas à eles, na medida em que atua nessas duas funções.

Kika (Dira Paes), de *Amarelo Manga*, por sua vez, é uma mulher retida aos padrões religiosos que definem seu corpo como honrado, abominando as referências que tocam o corpo ao tratar com repulsa o bife de carne crua que estaria cortando, resistindo constantemente às tentações de utilizar objetos relacionados à beleza pessoal, como batom e escova de cabelo; porém, ao ser traída por seu esposo, suas reações regulares se esvaem. A câmera que antes a filmava pela direita, agora passa a filmar a personagem pela esquerda para demonstrar a sua mudança abrupta (Lima, 2018): rasga com o dente a orelha da amante, anda a noite de cabelos soltos, entra no carro de um homem que não conhece e tem relações sexuais com ele. Ao longo do ato, Kika pega a escova de cabelo em sua bolsa, esfrega-a em seu corpo e logo após introduz no ânus do homem desconhecido. Ao fazer ela transforma o objeto de desejo proibido em objeto de prazer, ressignificando-o ao acaso, mas dentro dos critérios de imaginação e realização de desejos.

Ao voltarmos à Bia como a imagem atual, é possível observar que seus bens de consumo passam a ser ressignificados na medida em que são utilizados, encarnando repetições dos gestos femininos silenciosos, manifestados no cinema de Assis. A máquina de lavar é desejada na medida em que é apresentada como fruto do seu desejo acorrentado, vinculado à um sistema de legitimação através do consumo, por sua vez, também referida à imagem feminina local, que enlaça o consumo deste bem, assim como o do aspirador de pó, ao cumprimento do papel voltado ao cuidado do lar.

A oposição entre o corpo feminino e masculino é negada pelos usos da máquina de lavar feitos pela personagem: ao utilizá-la também para a satisfação sexual Bia vai de encontro aos movimentos que a constroem enquanto mulher em sua localidade, colocando-se em equiparação ao corpo masculino, que por sua vez tem a satisfação dos seus desejos sexuais liberados. A experimentação do seu corpo desmente os desígnios enunciativos, atualizando práticas que são silenciadas em prol da ordem binária refletida pelo sistema

colonial, fazendo da máquina de lavar o objeto que realiza os desejos da carne e a mantém disfarçada dentro do conjunto de subjetivações.

A carne que utiliza para calar o cachorro repete-se como uma nova forma de ver o corpo: enquanto Kika, ao cortar a carne crua é tomada em primeiro plano pela repulsa, vomitando logo após, demonstrando seu afastamento à carne enquanto corpo físico; Bia é passível de oferecer uma nova camada, em que o corpo passa a ser aceito quando agenciado pela medicalização dos sentimentos, adequando-o aos meios sociais o qual é designado.

*Figura 26 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 5min55s.*

As potências criativas das táticas atuam como repetições que transitam silenciosamente nos lençóis do tempo, onde a memória manifesta nessas práticas cotidianas operam como atualizações que desestabilizam a linearidade histórica, assim como o estatuto de verdade dos fluxos mnemônicos, atravessando o quadro emoldurado da tradição como um ruído, provocando fissuras na imagem notável representativa, abrindo lacunas para a ressignificação do corpo traçado pela memória colonial que se estabelece na localidade.

#### **4.3 Centrifugação intensiva**

Bia é representável na medida em que segue as demandas dos agenciamentos como identidade: ela é representável na modernidade por ser uma ávida consumidora, e fazer dos

eletrodomésticos signos de sua ascensão. Bia também é representável dentro do discurso reterritorializante desses signos modernos em um conjunto permeado pela memória colonial: se mantém em casa, cuida dos seus filhos, é uma dona de casa apática e assexuada. A ela é indicado por vias relacionais uma ética e uma poética cotidiana, onde sua imagem é como identidade. Ela encontra-se como representável na medida que se encontra nas palavras de ordem, em que seu comportamento se desdobra para um desejo acorrentado de reconhecimento e distinção. Mas ela não se reduz a sua representação. Em seus gestos coloniais é possível observar o tempo como estratos que se sobrepõem, fazendo do seu corpo atravessado pela discursividade historicizada que tece sua subjetivação.

A memória agenciada para compor o desejo de consumo pela necessidade passa pela personagem que, ao acaso, ressignifica a compreensão de satisfação de necessidade e desejo, compondo suas próprias formulações de como esses eletrodomésticos podem tornar sua performance feminina melhor. Assim, as diferenças produzidas por entre o mapa de poder observadas através dos usos dos eletrodomésticos feitos por Bia, consiste em uma contradisciplina que atua em prol da disciplina, desnaturalizando o discurso do corpo generificado.

Assim como a cachoeira de sangue que banha João pode estar referida à uma metáfora que, pela sua força na Totalidade que rege a obra, ganha visibilidade; com a máquina de lavar acontece o mesmo: Romualdo, a ir na casa de Bia entregar-lhe água e maconha, é filmado em *plongée*. Em *contraplongée*, a máquina de lavar. É como se esta estivesse assumindo novas potencialidades na sua frente, dando a ver a transformação que estaria prestes a passar. A fabulação de Bia ultrapassa sua imaginação pela estranheza de Romualdo e pela sonoridade, capaz de silenciar a cidade. Ali, toda a lei que nela se encarna, toda pastiche e performance caem por terra, revelando desejos que não podem ser capitalizados, apenas realizados.

Figura 27 – Cena do filme *O Som ao Redor*



Fonte: *O Som ao Redor*, 0h43min24s.

A máquina de lavar é despedaçada: resta-lhe apenas sua “ponta”, que é enquadrada e reenquadrada em primeiríssimos planos, alternando com o rosto de Bia segundos antes de começar a sofrer com a movimentação pela função centrífuga, cujo ruído de seu funcionamento também assume a textura *in between*, trazendo novamente os sons como construção que demarca intensivamente a sensibilidade da personagem que atualiza uma nova potencialidade reterritorializadora do eletrodoméstico. Ela alcança uma totalidade para além do conjunto significativo que rege a situação, captando além dos textos que regem as percepções por meio de desejos acorrentados ao sistema mercantil.

*Figura 28 – Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 44min39s a 45min11s.*

Logo após a cena em que Bia se masturba, Ana Lúcia se esconde para beijar um menino com o mesmo uniforme escolar que ela: com 12 anos já está aprendendo que sua sexualidade precisa ser exercida às escondidas. Os termos que definem as relações sociais também são constituintes da individualidade na medida em que cumprem o papel de capilarizar categorias éticas comuns e definir poéticas passíveis de emergir dentre a coletividade. Por entre os becos da cidade a adolescente é achada pelo olhar vigilante e chamada pelo nome. Os momentos restritos tornam-se o espaço delimitado para emergência das pluralidades interditas, fazendo com que o corpo realize operações que são mantidas fora de um percurso de sociabilidade, mas que são assimiladas dentro de percepções coletivizadas pela experiência social.

*Figura 29 – Cena do filme O Som ao Redor*



Fonte: O Som ao Redor, 45min27s.

Mais uma noite incomodada com os latidos do cachorro, Bia perambula pela casa enquanto fuma maconha, fazendo deste um espaço diferente do espaço do dia; seus gestos são pensantes na medida que não partem para uma justificção pronta. Ela se apropria do espaço, fuma maconha livremente pela casa enquanto todos dormem. Durante o dia, as táticas que a auxiliam no alívio do estresse precisam ser mais cuidadosamente disfarçadas: ao ficar “puta” após sua irmã tê-la estapeado, Bia vai até seu quarto e coloca o aspirador de pó na janela, abafando a conversa dos vizinhos. Após isso ela acende um cigarro de maconha,

utilizando seu aspirador de pó para “sugar” a fumaça para que o cheiro não se disperse pelo ambiente da sua casa e de seu bairro. Ao fazê-lo, o barulho do funcionamento do aspirador perpassa os limites diegéticos, intervindo na Totalidade da obra pela sua alteração intensiva. Ela se desvincula do seu local para propor um espaço próprio às escondidas, e nesse finito momento, nada importa mais do que sua brisa.

Os eletrodomésticos assumem outro contorno potencial diante dos olhos de nossa personagem estudada, para além das fronteiras do entendível fazendo com que ela rompa com os critérios representativos, ao mesmo tempo que utiliza-os para manter sua performance colonial de dona de casa exemplar e apática, ao passo que o aspirador de pó, além de interditar a entrada das conversas dos vizinhos de adentrarem sua casa, também atuam como interditores das irregularidades que se passam dentro do sobrado, para que estas não cheguem até o espaço de fora: ao fumar maconha, o aspirador acoberta-a como um cúmplice.

Assim, seus bens de consumo como representação de uma cultura mundializada passam a ser acatados em espaços públicos, criando a ideia de homogeneização dos usuários pelos produtos. Longe de estar passiva diante dos bens adquiridos, ela opera por meio de táticas que subvertem as estratégias de poder, constituindo uma prática do moderno caracterizada como criativa e astuciosa, sendo capaz de fabricar, a partir dos eletrodomésticos, uma poética secreta, fazendo com que ela rompa com os critérios representativos, ao mesmo tempo que utiliza-os para manter sua performance colonial de dona de casa exemplar e apática na medida em que disfarça a fumaça de seu baseado, que fuma quando está “puta”, ou sua máquina de lavar, que ela utiliza para se masturbar, mantendo sua apatia ao desejo sexual com o marido, construindo um saber não agenciado, logo, deslegitimado, que fere a bolha dos desígnios e adentra uma zona de potencialidades puras de uma memória silenciada que se atualiza.

Figura 30 - Cena do filme *O Som ao Redor*



Fonte: *O Som ao Redor*, 27min57s.

Com a sua bicicleta, Bia deixa o sobrado, passando em frente à encruzilhada onde os seguranças se alocam, até o encontro do seu filho, que brinca com outras crianças atrás das grades que delimitam o sobrado da casa vizinha. Aqui os ecos ouvidos de sua casa se atualizam na imagem, nos sendo permitido vê-la como moradora do bairro. É o momento onde o meio social pode enfim ser enquadrado junto à personagem. Ela existe naquele lugar, ela se faz membro pela experiência na cidade, sendo parte de um conjunto que se apresenta como o bairro.

Sem penetrar a casa, ela avisa ao menino que voltaria em meia hora, ou seja, catorze horas e trinta ela estaria lá. No entanto, quando a narrativa retorna para a personagem como composição de *raccord*, o ambiente já está escuro, já é noite. Ela vai até uma barraca de rua para comprar “um saco de bomba”. O acontecimento é que, ela se manifesta na localidade e se apropria desta para tentar calar o cão: sem mais *bark free*, ela recompõe suas armas a partir do saber do gesto: uma bomba de São João cairia muito bem para isso, e apenas quem já ouviu sabe que sim.

Figura 31 - Cena do filme *O Som ao Redor*



Fonte: *O Som ao Redor*, 1h50min49s a 1h51min33s.

Pela *elipse* podemos dizer que Bia “balizou” o tempo, o que se inscreveu não está posto na imagem. Está invisível. Sua suposta perambulação é feita em segredo e suas reapropriações do espaço não se fazem visíveis, são excluídas em prol da ordem. Assim, sua incoerência só pode ser visualizada quando imersas nos muros de sua casa: o lugar certo para as táticas é em seu recolhimento ao lar, distante dos olhos panópticos. Assim, a obra brinca com suas invenções entre o público e o privado. Nessa *elipse*, não acessamos o que acontece, mas, assim como ela, fabulamos entre os blocos de tempo. A *elipse* que ocorre apenas no espaço público pode “desaparecer” como tática que subverte não apenas o sistema mercadológico que presume o conhecimento dos seus usuários, mas também a posição do seu corpo em relação ao primado enunciativo que o constitui. Nunca saberemos o que será, cabe a nós inventar. A ranhura deixada pelos movimentos que não se espacializam possibilita o emergir das forças da inventividade descompromissada com a Verdade visível. O esquecimento ativo permite o rompimento entre o corpo e a identidade, criando espaços de possibilidades no qual a luminosidade se dissipa nas experimentações criativas incomensuráveis às classificações dos gestos.

*Figura 32 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 1h51min50s.*

*Figura 33 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 1h51min58s*

*Figura 34 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 1h52min03s*

*Figura 35 - Cena do filme O Som ao Redor*



*Fonte: O Som ao Redor, 1h52min08s*

Durante o dia sua performance de mulher honrada se mantém para vizinhos e esposo, se arruma toda para recebê-lo; assim como sua performance de mulher moderna, adequada às práticas bem agenciadas às periodicidades de consumo. No entanto, seus usos rompem completamente com uma imagem como identidade, confundindo, desconfortando e entregando o intolerável dos agenciamentos, ao mesmo tempo que a mantém panoramicamente normalizada. Seus comportamentos privados passam a desafiar o controle do corpo, tecendo seus próprios desenhos no mapa da subjetivação relacionada a uma mulher honrada atualizada na modernidade-mundo, trazendo-a não apenas como

reprodutora dessas duas subjetivações de modo sobreposto, mas com as atualizações que dissertam acerca de modos contradiscursivos que compõem pistas de potencialidades para além dos limites semióticos. O corpo agenciado passa a manifestar o intolerável pelas frestas da imagem que performa.

## CONCLUSÃO

A obra inaugural do cinema de Pós Retomada pernambucana, *O Som ao Redor* (2012), se coloca em consonância com a produção de pensamento imagético proposto desde o cinema de Retomada pernambucana, abordando através da cidade, assim como os desdobramentos subjetivos dos personagens, a modernização enquanto circulação de imagens nacionais e mundiais enraizadas no cotidiano, sem perder de vista os desdobramentos históricos que perpassam a percepção de mundo entre as partes sociais, se propondo a atualizar estes cenários, assim como as identidades que ali se inserem.

As discussões traçadas acerca da obra dão ênfase as continuidades do sistema colonial trazidos ao asfalto com uma nova roupagem, a da luta de classes, apresentada na obra pela dinâmica entre Francisco, proprietário de grande parte das casas da rua, e Clodoaldo, segurança privado que se utiliza da profissão como disfarce para cumprir a vingança contra o primeiro. Ao longo desta batalha, o tratamento de Bia nas pesquisas, quando há, é destinado a uma mulher isolada, deslocada da trama, tornando-se cômica na medida em que se utiliza dos eletrodomésticos para funções diferentes de sua destinação. Ela, que ocupa grande parte do tempo de tela, é tida como um contraponto de peso que mantém o equilíbrio entre a importantíssima batalha do fora e a vida banal dentro de casa, como insistido por Ismail Xavier (2021) ao centralizar a imagem patriarcal de Francisco.

Implicado nesta interpretação está a compreensão dos sexos enquanto opostos complementares, ratificando as performances de gênero como desígnios da natureza, estáticos, que se materializam de forma espelhada, naturalizando o desenvolvimento linear dos espaços ocupados e dos papéis desempenhados pelos corpos generificados, desconsiderando as forças que os produzem da mesma forma que os destroem enquanto potência de exercício do pensamento através da carne. Ao me recusar à resposta obtida, procurei trazer a personagem ao centro da pesquisa como a atualização da subjetivação feminina dentro do cinema pernambucano, tratando seu cotidiano como um universo próprio na medida em que deixa de ter como referencial o reflexo da identidade patriarcal para assumir potencialidades próprias, traçando inteligibilidades que fogem a uma economia simbólica ao passo que também se utiliza desta para manter-se disfarçada, mas nunca inerte.

Longe de atuarem de modo espelhado, o corpo feminino e masculino é produzido por diferentes linhas de força, conduzindo seus disciplinamentos sobre a diferença estrutural de

seus respectivos regimes de visualidade que traçam uma ética e poética para ser manifestada de modo complementar entre eles, em diferentes espaços simbólicos, fazendo destes o atravessamento de classificações que conduzem os fluxos libidinais à consonância representativa. Desse modo, parto da conceituação que caracteriza a binarização dos corpos sexuais como produção agenciada pelas relações de tempo, espaço e poder em prol da manutenção hierárquica entre homens e mulheres, pautando-se no ordenamento previsível dos corpos sociais inseridos no sistema capitalista, cuja virtualidade é colonial. Uma vez que o desejo passa a se manifestar dentro da lógica da pulsão escópica, os corpos mantêm-se em constante autovigilância em sua performatividade, capilarizando, por meio do exercício do poder, o conteúdo manifesto de sua produção.

Bia é representável na medida em que segue as demandas dos agenciamentos como identidade: ela é representável na modernidade-mundo por ser uma ávida consumidora, e fazer dos eletrodomésticos signos de sua ascensão. Assim, dentro de uma economia dos prazeres e desprazeres incorporadas, o corpo passa a se manifestar pelo exercício libidinal reduzido e direcionado para a atividade de consumo enquanto desdobramento inserido na lógica do capital.

O consumo se institui como desejo na medida em que cria uma coesão entre os pares sociais, fazendo com que os bens e serviços sejam capazes de representar a posição em que o sujeito se encontra dentro do sistema. Esses objetos são responsáveis por criar a familiaridade entre as partes sociais, sendo colocados como bens simbólicos de pertencimento social, assim como de distinção: demarca a presença da consumidora em uma vida urbanizada e conectada com a socialização entre sua nação e o restante do mundo.

Fornecendo ao mundo uma base mnemônica compartilhada, os produtos de consumo demarcam um estilo de vida comum, compreendendo o acesso ou não a esses bens como passíveis de tecer semioticamente os parâmetros que instituem o exercício de poder entre os usuários. Sendo assim, exige-se que haja a educação dos sujeitos para que possam reconhecer os signos de ascensão, sendo estes segmentados de acordo com critérios de universalização do ser, havendo bens de consumo destinados para diferentes nichos consumidores, como as mulheres de família, a Bia. Associa-se o consumo vinculados aos cuidados com o lar às mulheres e lhe oferecem como necessidades, indicando através deles não apenas seu estilo de vida mundializado, mas também sua posição bem sucedida como esposa e dona de casa

responsável, sendo incluso a isto as boas escolhas de consumo e a mimetização do estilo de vida transmitidos pelas imagens de televisão que se propagam por todo o território nacional e arulhes.

Na prática do consumo, não apenas o obter ou a utilização prescrita tornam-se o foco do prazer consumidor, mas também, a capacidade dos produtos de funcionarem como panorama imaginativo, onde, ao estabelecerem semelhanças de acessos à experiências por meio do objeto, fornecem a consumidora a possibilidade de fabular o seu pertencimento aos grupos sociais mais altos, que por sua vez também possuem o mesmo produto, simulando seu estabelecimento à longo prazo entre a elite cultural do espaço em que ela se insere: se por acaso os bens de consumo que Bia consome estão associados às famílias coloniais do bairro, sua imaginação através de seus produtos, simula seu pertencimento no seio daquela tradição. Isso faz com que esses bens assumam o importante valor simbólico para a sua observação de si para com o meio em que se insere, sendo isto observado por meio de sua relação de valoração desses.

O corpo enquanto superfície performativa faz dos gestos simples e repetitivos os mais importantes para a formulação da disciplinarização subjetivadora, fazendo com que as práticas de consumo passem a ser agenciadas dentro de uma periodicidade em que a repetição é requerida na rotina da personagem em prol da manutenção do seu pertencimento, uma vez que esses bens de consumo vão perdendo a eficácia simbólica na medida em que atinge seu “prazo de validade”, sendo este tecido também pelo sistema mercadológico, exigindo a necessidade de atualizações constantes dos seus produtos enquanto significantes enunciativos.

A partir dos bens de consumo, passa-se a compor um diacrítico semiótico do seu pertencimento à uma tradição colonial que é incorporada pela personagem através da performatividade da imagem da “sinhá colonial”, que, em sua regularidade é representada pela constante retenção ao espaço privado e devoção religiosa, que por sua vez a designa às funções reprodutivas e reclusão sexual, concebendo a ela a posição de distinção perante as mulheres suburbanas. Assim, suas práticas passam a ser movidas pelo sentimento historicizado de desejo de pertencer.

Por ser uma performance, a subjetivação feminina está passível de ser desmontada pelo menor deslize cometido. O corpo como local de inscrição das normas também atua como

produtor de uma interpretação à estas, assim como também é passível de traçar formas da manutenção do estatuto regular de visibilidade a partir de táticas cotidianas que não emergem no conjunto social, mas que são capazes de perpassar os lençóis do tempo mesmo que não esteja inscrito como elaboração corporal. Desse modo, os seus usos dos eletrodomésticos não se caracterizam apenas como um gesto cômico, mas, a interpretação atrelada a “comicidade” diz respeito às suas consequências enquanto imagens não classificáveis dentro de uma percepção: ao tirar o espectador de sua regularidade perceptivas demonstra-se a presença do intolerável na imagem. Bia passa grande parte do tempo agenciando seu comportamento dentro das normas sociais, sendo representável na medida em que o faz, no entanto, ao ficarmos diante de suas táticas que tornam possível o cumprimento performativo em meio aos seus pares sociais, nos faltam palavras e reação estimável, no cúmulo da razão apela-se para a construção do riso.

Às articulações de Bia com seus eletrodomésticos navegam dentro do sistema consumidor e produtor de seu corpo, mas o desfazendo-o. Na medida em que ela pratica sua rotina, também exerce pensamentos a partir do seu corpo, perpassando os limites da moralidade para culminar em uma imagem nas bordas da representação, onde o que é visto não mais corresponde com sua identidade enquanto adestramento do corpo, mas um corpo constantemente agenciado para caber nos limites desta. Seus gestos desmentem a destinação do corpo, não pelo seu não pertencimento a uma esfera social, mas ao recuperar as potencialidades imaginativas dela para com os bens de consumo, assim como retomar o corpo feminino enquanto disposto ao prazer inominável, contesta-se a imagem molar enquanto essência naturalizada, demonstrando-a como um agenciamento sistemático que perdura ao longo da construção de uma historicidade regular que coloca seus gestos errantes como indignos da construção mnemônica e condenando-os ao esquecimento.

Bia atualiza as mulheres da Retomada pernambucana na medida em que traz o retorno das práticas encontrados na obra de Assis enquanto sobrevivência de incoerências que circulam dentre uma economia simbólica, demonstrando a existência de um rigoroso agenciamento ao trazer a tona as práticas contradisciplinares isoladas da construção da subjetivação em prol da manutenção da norma. A Auxiliadora, personagem de *Baixio das Bestas* (2007), é a demonstração do violentamente do corpo em prol de uma destinação tecida pelas hierarquias masculinas sociais, sendo apresentados ao longo da obra estes desígnios

para além de uma essencialização do feminino, mas como configurado cruelmente dentro de uma sociedade que afunila o corpo em prol da sua submissão completa às possibilidades de subjetivação possíveis a se desdobrar, sendo impossível a sobrevivência para além do que encontra-se previsível. Seu corpo encontra-se completamente submetido ao cumprimento dos desejos dos outros, sendo constantemente violentada pelas figuras masculinas, sendo esta sua única forma de subsistência.

Em *Amarelo Manga* (2002) as construções naturalizadas pela história também são apresentadas pela violência em que se desdobra os regimes de redução das potencialidades baseadas nos desdobramentos do corpo feminino, agora no espaço urbano, sendo demonstrado pelo tratamento da Lígia, dona do Bar Avenida, que é constantemente convocada a se enquadrar nas dicotomias que elaboram o corpo feminino por meio do constante assédio, contrastando com o tratamento masculino para com Kika, que atua dentro do papel concebido religiosamente para a mulher. No entanto, nesta última obra, ambas se desvinculam da construção representativa, seja pela procura de sua liberdade que não contrasta com a busca de um amor que a mereça; seja pelo rompimento da sua performance ao se liberar sexualmente, na afirmação de que “era uma mulher morta por dentro”.

Atualizando-as, Bia esquece a figura do patriarcado na medida em que contesta essas subjetivações pelas ranhuras de sua visualidade, criando suas próprias potencialidades que por sua vez não se conservam, mantém-se apenas como experimentação nunca verbalizada. Ela não é ponta solta, mas sim outro horizonte possível para o pensamento de uma sociedade, onde há a possibilidade de vislumbrar um regime pautado no desentendimento, perpassando os limites da moral que inunda os ordenamentos, sem que haja possibilidade de negociação dentro de parâmetros universalizados, sem síntese dentro da economia simbólica que designa o cálculo de sua subjetivação de modo maniqueísta. Bia some, retorna e não dá satisfação. Ela é linha de fuga.

O contexto filmico de *O Som ao Redor* (2012) não é marcado por grandes situações que venham a se desenrolar, mas basicamente de pequenas ranhuras na ordem cotidiana, onde os discursos naturalizados são constantemente postos à prova e falham sem gerar uma mudança situacional, mas desmentindo as classificações dos corpos. A imagem cinematográfica deixa de ser autômato motor, referido a um movimento espacializado e passa a se ater a um autômato espiritual, dando a ver as operações incorpóreas do movimento pela

subversão da regularidade e restituição das potências, trazendo à tona os agenciamentos dos fluxos pela sua desnaturalização, atrelando-se a um modo de fazer como fruto da memória marginal à história, em acesso a situação como um todo: um saber que não é dado por um sistema produtor, mas sim articulado pelos “Outros” do poder em sua reivindicação do lugar de criação.

A dissertação deixa em aberto um conjunto de brechas analíticas que podem ser retomadas em pesquisas futuras: a comparação dos usos cotidianos de Bia com outros usos encenados em cinematografias brasileiras de diferentes regionalidades, de modo a observar similitudes e distanciamentos calcados em distintos acontecimentos no horizonte das disputas de memória. Abre-se, igualmente, a possibilidade de refletir sobre a notável exclusão das figuras femininas das casas de Anco e Francisco, e demais membros da família de elite, havendo apenas a breve aparição da irmã de Dinho, além das empregadas domésticas. Tal ausência conota um regime de apagamento que merece problematização. Ademais, a relação de Bia com os filhos, que vivenciam grande parte da rotina não social da mãe, suscita a indagação: de que maneira essas crianças já incorporam em sua experiência as tramas sociais herdadas, e até que ponto são capazes de redimensioná-las em novos modos de existência?

## BIBLIGRAFIA

ALMEIDA, Heloisa Buarque. Muitas mais coisas: telenovela, consumo e gênero. 2001. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Melodrama comercial: reflexões sobre a feminilização da telenovela. *Cadernos Pagu*, n. 19, 2002.

APPADURAI, Arjun. Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias. Lisboa: Teorema, 2004

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CORREA, Laura Josani Andrade. O som ao redor: leituras, memória e ruína. Florianópolis: UFSC, 2017

COSTA, Wendell Marcel Alves da. Cinema, imaginação e espaços poéticos memoriais: antropologia do imaginária no cinema pernambucano de Kleber Mendonça Filho. repositorio.ufrn.br. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/28014>

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento: cinema I*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo: cinema 2*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 2.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa e Suely Rolnik. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 5. GOMES JÚNIOR, G. H. OUTRAS ESPACIALIDADES NO CINEMA PRODUZIDO EM PERNAMBUCO . Revista de Geografia (Recife), [s. 1.], v. 35, No. 1, p. 178-189, 2018. 0104-5490.

GOUVEIA, Maria Alice L. de. A construção do protagonismo feminino no cinema pernambucano na contemporaneidade. Uma análise sobre o Édipo, a perversão e a prostituição na construção do imaginário sobre a mulher pernambucana. 2009. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Comunicação, UFPE. Recife.

IGOR ARAÚJO PORTO; DE, Miriam. Opacidade sonora no Novo Ciclo de Cinema Pernambucano. Revista brasileira de musica, v. 33, n. 1, p. 265–289, 2020.

KNIJNIK, J. (2015). O "outro" na narrativa cinematográfica nos filmes "O som ao redor" e o "O homem ao lado". 2015

LIMA, Cristiane da Silveira; MIGLIANO, Milene. Medo e experiência urbana: breve análise do filme O Som ao Redor. Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, [s. l.], a. 2, n. 3, p. 185-209, jan./jun. 2013

LIMA, Diôgo Souza. *Repressão e liberdade sexual no novo cinema pernambucano – Baixio das bestas (2007) e Tatuagem (2013)*. 2020. 105 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2020.

LIMA, Marise da Silva Urbano. *As Personagens Femininas em Cláudio Assis: um cineasta de excessos*. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28031>.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MALCHER, Márcia Vanessa. *Som e Fúria no Cinema Brasileiro: Cultura e Política desde Pernambuco*. 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/818/456>. Acesso em: 1 fev. 2025.

MANSUR, Amanda Custódio Nogueira. *A brodagem no cinema em Pernambuco*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

MANSUR, Amanda Custódio Nogueira. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco – a questão de estilo*. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2009.

MARÇAL, A. C. C. *O Olhar Artístico Diante Do Fenômeno Social: A Violência Invisível Do Filme O Som Ao Redor*. 2015.

MIGLIANO, Milene. SILVEIRA LIMA, Cristiane da. Medo e experiência urbana: breve análise do filme O som ao redor. *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, année 2, n° 3, janv.-juin 2013, p. 185-209

MOURA, Iara. Mulheres sem classe? Mídia e classe social num Brasil em ascensão. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2015.

OLIVEIRA, Leandro Silva de. Cinema de Favela: o real da ficção, a estética do político. 2018. 315 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PAIVA, Samuel. Do curta ao longa: relações estéticas no cinema contemporâneo de Pernambuco.

POLLY, Annabelle Louise Marie. Dois olhares cinematográficos contemporâneos sobre a descolonização e a pós-colonização no espaço luso-brasileiro: tabu de Miguel Gomes e o som ao redor de Kleber Mendonça Filho. acervodigital.ufpr.br, 2015. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/1884/47413>>. Acesso em: 23 jul. 2024. produzido em Pernambuco. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

RABELLO, I. D. O som ao redor: sem futuro, só revanche?. Novos estudos CEBRAP, São Paulo, v. 1, n. 101, p. 157-173, 2015. Disponível: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002015000100157](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100157)

RODRIGUES, Sara Martin. Imagem cinematográfica e memória no diálogo entre Bergson e Deleuze. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2011.

ROCHA, Everaldo. Representações do Consumo: Estudos Sobre a Narrativa Publicitária. 2009, Mauad X.

SALDANHA, Gabriela Lopes. Geração Árido Movie: o cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco. 2009. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SILVA, Grazielle Rodrigues de Oliveira. *O Som Ao Redor E Homens E Caranguejos: A Construção Do Ponto De Vista E a Representação Socioespacial Nas Narrativas*. 2019.

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

SOSTER, Vitor. *A equivocidade do foco narrativo em O som ao redor: um exercício de crítica cultural*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.8.2018.tde-02052018-180234.

TAVARES, Cássia Jorge. *A cidade construída no cinema: uma análise do filme O Som ao Redor de Kleber Mendonça Filho*. 2016. Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/157319>

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. Paz e Terra. São Paulo. 2005.

Xavier, Ismail. (2021). O som ao redor: arqueologia do vertical moderno no Recife. *GALÁXIA. Revista Interdisciplinar De Comunicação E Cultura*, (46). Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/52911>

## FILMOGRAFIA

**AMARELO MANGA**. Direção: Cláudio Assis. Brasil: REC Produtores Associados, 2002. 35 mm, 100 min.

**BAIXIO DAS BESTAS**. Direção: Cláudio Assis. Brasil: Parabólica Brasil, 2007. 35 mm, 84 min.

**O SOM AO REDOR**. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio Produções, 2012. 131 min.