



## O Som ao Redor e o Cinema fora de Centro<sup>1</sup>

Ana Cláudia FERREIRA<sup>2</sup>

Ana Lúcia PITTA<sup>3</sup>

**Resumo:** O artigo faz uma análise a partir da retomada do cinema nacional, utilizando das análises do crítico Ismail Xavier, e sobre o cinema fora de centro; a nova geração do cinema nacional, com as colocações do cineasta Marcelo Ikeda. A partir dessas explanações é feita uma análise do filme O Som ao Redor, 2012, de Kleber Mendonça Filho. A análise consiste em verificar em quais aspectos o filme se enquadra ou não na nossa geração de cineastas nacionais.

**Palavras – Chave:** O Som ao Redor; Fora de centro; Cinema Brasileiro.

### Introdução

Atualmente, é perceptível a emergência de um cinema que pulveriza as produções de longas-metragens, antes praticamente restritas ao eixo Rio-São Paulo, para novas regiões do país que também vão se firmando como pólos produtores de cinema, como Pernambuco, Minas Gerais e Paraíba. É o chamado cinema fora de centro, que, com o barateamento e maior acessibilidade da tecnologia digital, o crescimento dos editais de fomento ao cinema, e a expansão dos cineclubes, mostras e festivais, vem ganhando força como uma nova geração altamente influente na produção nacional.

Neste estudo, vamos analisar quais características do longa O Som ao Redor, do diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho aproximam, e quais são aquelas que distanciam esse filme da geração fora de centro. Nossa intenção não será, portanto, a de classificar o filme de maneira rígida, pois acreditamos que classificações reduzem obras à leituras fechadas, que sempre terminam por limitar as realizações artísticas.

O estudo se ancora numa breve explanação acerca do cinema nacional, onde nos valem, sobretudo, das considerações de Ismail Xavier, e na descrição de Cleber

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

<sup>2</sup> Estudante de graduação do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Email: anaclaudiaferreir@yahoo.com.br

<sup>3</sup> Estudante de graduação do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora Email: analuciapitta1@gmail.com



Eduardo e Marcelo Ikeda desse novo campo, que é o fora de centro. Consideramos que é importante ressaltar o fato de que, por ser um campo ainda em construção no cinema nacional, a geração fora de centro está em pleno desenvolvimento e ascensão, a bibliografia sobre o tema ainda é escassa, e está restrita a catálogos de festivais e mostras que já estão abordando o assunto e que esse artigo é o início de um estudo que pretendemos elaborar acerca do tema.

### **1 - Da liberação política à retomada.**

Em 1984, com fim da ditadura militar, o país passa pelo processo de abertura política, a instabilidade econômica afeta vários setores. O desenvolvimento do cinema encontra-se em crise na produção e chega-se a falar até na “morte do cinema e da necessária reformulação da Embrafilme”. (ZANIN, Luiz Oricchio, 2011). E é no Governo Collor que as produções cinematográficas, após a ascensão do Cinema Novo, recebem o menor incentivo no país.

Nos anos de 1900 e 1992, o governo de Fernando Collor, que segue o modelo político neoliberal, acaba com os órgãos de apoio ao cinema nacional, a Embrafilme, a Fundação do Cinema Brasileiro e a Consine.

A ideia geral de Collor era aplicar o que considerava um “choque de capitalismo” ao cinema, deixando-o entregue, do dia para a noite, às leis de mercado”. Essa medida política resultou na “paralisia” da produção do cinema nacional, e um número pequeno de filmes nacionais foram produzidos e lançados no circuito comercial. (ZANIN, 2011, pág 139)

Em 1992, com produção de apenas nove longas-metragens e 1993, com 11. Levando em consideração o alcance do público à esses filmes, a estimativa é ainda mais pessimista, pois um menor número ainda era exibido nos cinemas. Após a saída de Fernando Collor, em 1992, quem assume a presidência é Itamar Franco. Nesse período, medidas emergenciais foram tomadas, como por exemplo, concursos e leis de incentivo fiscal; Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, na tentativa de revitalizar o setor.

. A renúncia fiscal é uma medida que se está em vigor (ainda) atualmente, e que, mesmo sendo privilégio de poucos cineastas, é o que possibilitou o mínimo da produção de muitos dos filmes que compõem a cena cinematográfica contemporânea. Esse modelo de incentivo, que se tornou a única alternativa para os realizadores. Mas os estreantes, raramente eram contemplados com os possíveis recursos da época.

Se de um lado as leis de incentivo fiscal foram responsáveis pelo chamado processo de Retomada do cinema brasileiro, recobrando a produção



cinematográfica nacional do “coma induzido” pelo Governo Collor, por outro não conseguiram viabilizar um conjunto de projetos mais radicais, que não atraíam nem o interesse de investidores privados nem se enquadravam no perfil de editais públicos. (IKEDA, pág 28, 2013)

Esse momento de retomada do cinema brasileiro suscita para um estudo que o pesquisador Ismail Xavier, divide em antes, durante e depois da ditadura militar, analisando o confronto entre o período que vai de 1964 a 1984.

Na luz, teríamos a idade heróica do Cinema Novo, tônica dominante de uma fase onde nem tudo era a “estética da fome”. [...] Na sombra, teríamos o momento atomizado da produção atual, com seu regime de sobrevivência a todo custo, onde o desgaste das fórmulas de sucesso e o exercício penoso da autoria, dentro e fora do mercado, definem um quadro de crise. (XAVIER, pág 08, 2001).

Ismail Xavier, considera esse maniqueísmo reducionista, pois essa nova forma que surge a partir da abertura política no país, se mostra condizente com propostas de se fazer um cinema autoral e diante das dificuldades financeiras, reinventar a forma de produzir filmes com baixo orçamento, já que a situação nesse período é caótica. Xavier faz uma análise realista sobre a situação do cinema; a crise leva à prática de um cinema aberto, que da conta de muitos aspectos da experiência social.

De acordo com o autor, esse momento de libertação política, considerado transitório, impulsiona a renovação do cinema brasileiro. Retomando as produções do Cinema Novo, é possível, com cautela, dizer que a nova forma de fazer filmes, ganha uma liberdade na sua forma e conteúdo, que não eram permitidos na geração dos cineastas que compunham a cena do Cinema Novo.

Há, no momento, a convicção, acompanhada de alívio ou preocupação, de que o cinema brasileiro, se agora incapaz de grandes sínteses e de algo do porte da obra de Glauber Rocha, caminha menos culpado, sem carregar o peso das grandes decisões nacionais, sem aquele sentimento de urgência em que cada filme mostrava atrás da câmera um intelectual a diagnosticar o país no seu conjunto e a pensar por todos nós, pelos diferentes segmentos da sociedade. (XAVIER, p50, 2001)

## **2 - Cinema fora de centro**

Mesmo sendo um país de dimensões continentais, no Brasil ainda perdura a hegemonia do eixo Rio - São Paulo, seja em relação a políticas públicas, investimentos internacionais e influência econômica. A partir desse cenário, a cena audiovisual do país



apresenta-se, pois, configurada a partir de uma hegemonia de tal eixo composto pelas duas grandes cidades da região sudeste. As atrações das grandes redes de televisão são um nítido exemplo desse poder, que abarca as temáticas presentes nas telenovelas, as notícias que vão para os telejornais e, por conseguinte, os assuntos que serão agendados a partir de tais atrações.

Especificamente no caso do cinema, também é perceptível a presença do centro formado por Rio de Janeiro e São Paulo. Justamente pela gama de oportunidades que essas cidades ofereciam, praticamente de maneira exclusiva, muitos daqueles interessados em trabalhar com cinema viam-se obrigados a migrar para o tal eixo, com o intuito de conseguirem realizar longas metragens. Eduardo (2013) descreve essa migração de profissionais.

Por muitos anos, não apenas Pernambuco, mas também na Bahia, no Ceará, na Paraíba, no Paraná e até em Minas Gerais, longa-metragem era coisa rara, viável apenas por e para alguns poucos diretores. Longa-metragem nesses lugares era algo para um futuro incerto. O futuro no cinema era buscado, se não por todos, por muitos, no Rio e em São Paulo. (EDUARDO, 2013, p. 17)

Entretanto, atualmente, o panorama das produções cinematográficas brasileiras tem sofrido alterações relevantes, principalmente em relação a uma pulverização do acesso à possibilidade de realização em longa-metragem, com a participação cada vez maior de estados como Pernambuco, Paraíba, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, por exemplo, em grandes festivais<sup>4</sup> de cinema nacionais e internacionais. Em verdade, tais avanços devem ser percebidos assim como os limites que ainda perduram, como por exemplo, o acesso ao circuito de filmes comerciais, que ainda segue praticamente restrito a produções cariocas e paulistas.

E o maior acesso de realizadores de outros estados brasileiros à produção de longas-metragens está relacionado a fatores tecnológicos, políticos e sociais. Eduardo (2013) elucida que os principais processos implicados nessa pulverização da produção cinematográfica são: o aumento dos editais de incentivo, a maior facilidade de acesso à produção em tecnologia digital<sup>5</sup>, propiciada a partir do barateamento dos custos, e a

---

<sup>4</sup> Segundo Eduardo (2013), dos 105 longas inscritos na 16 Mostra de Tiradentes, em 2013, 45 filmes (aproximadamente 42%), são de fora de Rio e São Paulo. Só de Minas Gerais são 14 longas e Pernambuco participou com sete filmes.

<sup>5</sup> De acordo com Eduardo (2013), é notória a influência do digital no crescimento de possibilidades para diretores de outros estados brasileiros. Segundo o autor: “Entre 2008 e 2012, por exemplo, a produção, em relação aos anos de exclusividade do 35 mm, já indicava uma reconfiguração. Os inscritos fora de Rio e São Paulo já respondiam por uma estável variação de 34% a 38% do total”. (EDUARDO, 2013, p. 17)



crecente, e constante formação de novos profissionais em cursos e oficinas de cinema, que já se espalham pelas distintas regiões brasileiras.

Ainda em relação aos fatores que atuaram nessa pulverização da capacidade de produção de longas, Ikeda (2013) afirma que, além da importância da difusão da tecnologia digital no início dos anos 2000, o papel dos cineclubes foi essencial no surgimento dessa nova cena. De acordo com Ikeda (2013), as sensações despertadas pelos e nos cineclubes, foram decisivas nesse processo.

Surgia uma curiosidade em tocar os limites de algo que não se sabia muito bem o que era, mas surgia essencialmente de uma insatisfação diante de um embolorado rumo das coisas e de uma necessidade de colocar para fora uma nova visão de mundo: por isso, eram filmes confusos, estranhos, de descoberta, que misturavam bitolas e referências, num grande caldo de raiva e desejo, insatisfação e maravilhamento. Essa era a forma política possível de uma geração mostrar a sua cara, uma forma política diferente dos debates da “identidade cultural de um país” dos anos 60, mas no início desse novo século, parecia ser a forma possível de falar do mundo. Um olhar periférico, confuso, difuso, entediado, mas de alguma forma era um olhar que mostrava uma pulsão diante das novas possibilidades de encontro que o audiovisual vinha possibilitado. (IKEDA, 2013, p 30)

A produção teórica acerca desse cinema que emerge com o acesso de diferentes realizadores, de distintos estados brasileiros na produção de longas ainda é bastante restrita. Nos valeremos, neste estudo, no conceito de cinema fora de centro<sup>6</sup>, elucidado por Eduardo (2013). Tal conceito foi chamado de fora de centro e não fora do centro por uma questão arbitrária. Segundo Eduardo (2013), falar em fora do centro, implica e reafirma a permanência de um centro hierárquico, a partir do qual orbitam todos os outros locais que ficaram de fora. A ideia de falar em fora de centro, por sua vez, opera na via de não manutenção de um centro, mas sim, na dispersão, na reafirmação de uma perda da centralidade com a emergência de novas possibilidades cinematográficas que tem surgido em todo o território brasileiro. A partir desse panorama, é importante frisar que, os diversos filmes que tem sido produzidos a partir dessa lógica fora de centro, não guardam apenas similaridades entre si. Nossa análise, portanto, do filme *O Som ao Redor*, de Kléber Mendonça Filho, irá buscar compreender em quais aspectos a produção se aproxima, e em quais aspectos se distancia de um cinema fora de centro.

### **3 – O Cinema de Kleber Mendonça Filho**

---

<sup>6</sup> O conceito de cinema fora de centro empregado neste artigo é definido pelo crítico de cinema Cléber Eduardo, no catálogo oficial da 16 Mostra de Cinema de Tiradentes, realizada entre os dias 18 e 26 de janeiro de 2013. Nessa edição, a Mostra teve como tema justamente, “Fora de Centro”.



O cineasta Kléber Mendonça Filho, natural de Pernambuco, nasceu em Recife em 1968 é formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco e desempenhou também, a função de crítico de cinema. É responsável pela Fundação Joaquim Nabuco. Escreveu para jornais como Cinética e Folha de S. Paulo. Kléber realizou diversos trabalhos cinematográficos, e sua primeira ficção em longa-metragem é o filme que será analisado neste artigo, *O Som ao Redor*, 2012.

O filme é composto por curtas-metragens realizados pelo diretor, onde as cenas são remontadas; "A Menina do Algodão" (2002), que se refere ao clima sombrio, "Vinil Verde" (2004), o pesadelo de umas das crianças, "Eletrodoméstica" (2006), que tem duas cenas usadas como referência, com a personagem Bia, e do falso documentário "Recife Frio" (2009), que é mais usado no longa, onde é remontado características dos confinamentos urbanos em que são submetidos os empregados de moradores da classe média

O Som ao Redor' é um filme que vem sendo feito há muito tempo. Todos os meus curtas fazem parte deste processo. Hitchcock repetia cenas em filmes diferentes. Truffaut revisitou elementos ao longo da carreira", diz o cineasta, relativizando o procedimento. "Tem gente que entende, tem gente que se incomoda com isso. (Kleber Mendonça, 2012).

A decisão de Kleber em usar os curtas já realizados ao longo de sua carreira em, ilustra o estilo e forma do processo criativo característicos do novo mapa do cinema contemporâneo nacional. O processo e a forma de se construir a narrativa, agrega mais valor na expressão artística, que se propõe os cineastas da nova geração, que o resultado atingido por todo esse processo. A alternativa encontrada pelo cineasta diante dos entraves mercadológicos é somado à obra final.

*O Som ao Redor*, ficou em cartaz durante seis semanas, custou 1,8 milhões, sendo que 550 mil foram provenientes do fundo para o audiovisual do Estado de Pernambuco. O filme foi filmado em 2010, durante seis semanas e meias. Com 80 locações, Kleber utilizou os arredores do apartamento que vive há 25 anos. O filme que se destacou no ano de 2012, traz uma reflexão para o cotidiano recifense que se torna universal em vários aspectos. Sinopse apresentada no site do filme:

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. (O Som ao Redor, página oficial do filme, 2012)

#### . 4 - O Som ao Redor e a lógica fora de centro

Dentre os fatores que aproximam o longa de Kleber Mendonça da estética dos filmes fora de centro, podemos citar, já de antemão, que o filme foi gravado em Pernambuco, estado da região nordeste, onde, portanto, até o advento dessa geração de centro, cineastas se viam praticamente privados de realizarem longas metragens. Além disso, a produção foi produzida a partir de leis de incentivo, mais precisamente, com recursos da Fundação do Patrimônio Histórico de Pernambuco, da Secretaria de Cultura de Pernambuco, e do Funcultura<sup>7</sup>. O crescimento das leis de incentivo à produção cinematográfica em diversos estados, como Pernambuco, está entre os fatores que impulsionaram o cinema fora de centro.

Uma espécie de regionalismo universal expresso na história contada por Kleber Mendonça também aproxima O Som ao Redor do fora de centro, já que assim como classifica Eduardo (2013), os filmes dessa geração são marcados por um regionalismo não mais fechado em si mesmo, mas sim, com uma visão cosmopolita, que não neutraliza características peculiares de cada região. Um exemplo da universalidade dos assuntos retratados no longa, é o medo da classe média que vive nos grandes centros urbanos. As pessoas enjauladas em condomínios poderiam viver em Recife, São Paulo ou na Cidade do México, por exemplo. Entretanto, ao longo do filme, cenas como a visita que João faz ao antigo engenho de seu avó fazem menção ao regionalismo próprio da região nordeste. Nesse momento, somos lembrados de que o filme tão cosmopolita é, antes de mais nada, um filme pernambucano.

Além disso, assim como constata Eduardo (2013), nos filmes de um cinema fora de centro, o drama não está ausente na estrutura narrativa da história, mas sim, rarefeito, mais diluído. Tais filmes apresentam uma fluidez em suas asserções sobre o mundo, que não deve ser confundida com uma estética anódina, mas sim, que representa um olhar que propõem visões diversas, mais subjetivas. O longa de Kleber Mendonça se aproxima dessa ideia de promover um filme que não tenha obrigatoriamente uma ideia

---

<sup>7</sup> Fonte: <http://www.osomaoredor.com.br/>> Acesso em 10 de maio de 2013.



central, defendida a partir da construção fílmica de maneira rígida, mas sim, de representar estados, afetos, de distintos personagens e enredos que se entrelaçam. Não seria possível, tampouco justo, enquadrar o filme como tendo um centro ordenador na temática da insegurança nos grandes centros, ou nas relações entre patrões e empregados ou, ainda, sobre a crescente urbanização do Recife e as angústias de uma dona de casa que tem pequenas fugas nos momentos em que se masturba ou fuma maconha. *O Som ao Redor* tem seu centro em todas essas histórias, e em muitas outras.

O fato dos curtas já realizados por Kleber Mendonça serem revistos no longa, também aproximam o filme dessa geração fora de centro, por dois motivos. O primeiro deles, evidencia um dado acerca do panorama do cinema nacional, que relaciona-se com a falta de recursos para incentivo de longas metragens no Brasil. Mesmo que seja crescente a possibilidade de arrecadação de recursos nos diversos editais que têm surgido, praticamente todos os realizadores brasileiros se vêem obrigados a iniciar a carreira produzindo curtas, especialmente os cineastas que hoje, realizam seus primeiros longas num cinema fora de centro, como é o caso de Kleber Mendonça. Além disso, relaciona-se com essa geração, o fato do processo de criação da obra ser tão importante quanto o produto final, ou seja: por estarem em um cenário com poucos recursos, os realizadores dessa geração subvertem a ordem e fazem da falta de recursos, uma estética própria, que fala por si. Mesmo que o longa *O Som ao Redor* tenha sido realizado com uma verba considerável, Kleber Mendonça, ao valer-se de seus curtas na construção do longa, faz referência a essa importância que os realizadores fora de centro dão ao processo de criação, por vezes valendo-se de recursos não vistos comumente nos longas nacionais, como a referência a diversos curtas-metragem da obra do diretor.

Entretanto, alguns fatores distanciam *O Som ao Redor* do cinema fora de centro. O espaço que o longa garantiu nas salas comerciais de cinema, no Brasil, mesmo que ainda pequeno se comparado a blockbusters, foi relevante, principalmente se comparado a outros filmes de um cinema fora de centro que também foram exibidos em festivais, mas não alcançaram as salas comerciais, como o filme *Estrada para Ythaca*, de 2010, primeiro longa do coletivo *Irmãos Pretti&Primos Parente*.

## **5 – Considerações Finais**

Nesse artigo fizemos uma análise do filme *O Som ao Redor*, 2012, de Kleber Mendonça Filho. A partir de um apanhado histórico da retomada do cinema nacional,





onde a situação política e econômica no país se encontrava em crise, influenciando diretamente nas produções cinematográficas. E das considerações sobre o cinema brasileiro hoje após a retomada, o cinema nacional começa a ganhar novas caras, que de dispõem a fazer um cinema com poucos recursos e de baixo ou sem orçamento.

Dentro desse novo mapa, temáticas foram sendo elaboradas, formas se enquadrando aos equipamentos reduzidos, e um novo gênero consolida-se; as produções em grupo ganha espaço, cineclubes e mostras de cinema são as principais ferramentas para se discutir, assistir e pensar o cinema nacional. Está formada a nova geração do cinema brasileiro contemporâneo. E essa nova forma de fazer cinema foge dos eixos de produção do Rio e de São Paulo.

*O Som ao Redor*, filme pernambucano, se enquadra em muitos aspectos apresentados no decorrer do artigo, e em alguns aspectos foge desse formato. O filme cumpre em um dos seus propósitos, ilustrar características nacionais, que se tornam também universais, sem deixar de usar elementos que remetem ao país. A obra de Kleber é aberta a várias interpretações, é importante lembrar aqui, que a análise realizada, é uma proposta de entender como o caminho traçado por Kleber se enquadra nos dos muitos cineastas que surgiram a partir dos anos 2000.

Na análise empreendida neste trabalho, percebemos que o longa de Kleber Mendonça guarda semelhanças e divergências em relação às características geralmente associadas aos filmes fora de centro, o que corrobora a ideia de que tais filmes, apesar de pertencentes à mesma geração, são bastantes distintos, o que contribui para o enriquecimento e do cinema nacional. Como afirmamos na Introdução deste trabalho, a bibliografia acadêmica em relação ao cinema fora de centro é muito escassa e está, ainda, restrita a catálogos de festivais e mostras que abordam o tema. Acreditamos, pois, que assim como essa geração de cineastas vem ganhando espaço nessas mostras, assim até mesmo no circuito comercial, como ilustra *O Som ao Redor*, em breve este tema também será abordado em profundidade por um número expressivo de teóricos do cinema nacional.

### **Referências Bibliográficas**

**Catálogo da 16° Mostra de Cinema de Tiradentes, O Jovem Cinema Brasileiro Hoje,** Tiradentes, 2012;

XAVIER, I. **Cinema Brasileiro Moderno.** São Paulo, 2001;



ZANIN, L. **Cinema Mundial Contemporâneo**, Cinema Brasileiro Contemporâneo (1990-2007), Campinas, SP, 2011;

**Sites consultados:**

<http://www.osomaoredor.com.br/sinopse> > acesso em 17 de maio de 2013;

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml> > acesso em 17 de maio de 2013;