



PROJECT MUSE®

Ruídos raciais: A experiência sonora e violenta da
miscigenação em *O som ao redor* de Kleber Mendonça Filho

Francisco Quinteiro Pires

Luso-Brazilian Review, Volume 57, Number 2, 2020, pp. 32-55 (Article)



Published by University of Wisconsin Press

- ➔ For additional information about this article
<https://muse.jhu.edu/article/782700>

Ruídos raciais

A experiência sonora e violenta da miscigenação em
O som ao redor de Kleber Mendonça Filho

Francisco Quinteiro Pires

No início de *O som ao redor* (2012), do diretor Kleber Mendonça Filho, fotografias marcadas por sons extradiegéticos representam uma escolha estética que descreve a influência do passado colonial escravocrata em um bairro contemporâneo do Nordeste do Brasil. Este artigo investiga como *O som ao redor* confronta as teorias de Gilberto Freyre ao expor processos de racialização e a sensação de que a violência deles resultante se faz inevitável. Por meio da acousmatization, um recurso que desestabiliza os limites temporais e espaciais da ação diegética, o longa-metragem intervém em um debate polarizado em torno do racismo e possibilita a crítica à leitura hegemônica da miscigenação como uma prova ocular da harmonia racial no Brasil. Com um desenho de som que recorre ao gênero do terror e propõe a escuta como um ato racializante, *O som ao redor* desafia o mito ocularcêntrico da democracia racial e a ideologia do classismo exclusivista.

In the early minutes of *O som ao redor* (Neighboring Sounds, 2012), by director Kleber Mendonça Filho, photographs marked by extradiegetic sounds represent an aesthetic choice that describes how the experience of slavery in colonial Brazil actualizes its effects in a contemporary neighborhood of Northeastern Brazil. This article investigates how *O som ao redor* engages with Gilberto Freyre's theories by exposing racialization processes and the impression that violence resulting from racism is inevitable. Through acousmatization, a resource that destabilizes the temporal and spatial limits of diegetic action, this film intervenes in a polarized debate around racism and makes it possible to criticize the hegemonic reading of miscegenation as the visual representation of racial harmony in Brazil. With a sound design that invokes the genre of terror and proposes listening as

a racializing act, O som ao redor challenges the ocularcentric myth of racial democracy and the ideology of exclusivist classism.

Os primeiros minutos de *O Som Ao Redor* (2012), do diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho, apresentam uma série de fotografias em preto e branco sob o acompanhamento de uma trilha sonora de suspense em que a batida percussiva se destaca e sucede ao som inicial de aves e grilos, uma referência a uma paisagem campestre.¹ Um anúncio das intenções estéticas e teóricas deste filme ficcional, essas imagens em conexão com sons extradiegéticos revelam canaviais, casas-grandes, camponeses, mulheres negras e mestiças.² Essa introdução descreve a influência do passado colonial brasileiro em um bairro contemporâneo de Recife, a capital do estado de Pernambuco, no Nordeste do Brasil. O filme adota as fotografias como seu primeiro recurso visual para anunciar a genealogia rural de uma dinâmica social cotidiana racialmente segregada em Setúbal, uma subdivisão do bairro de classes média e alta de Boa Viagem, onde Mendonça Filho vive.

O uso das fotografias, no entanto, pode obscurecer a centralidade dos sons para expor os processos históricos de racialização e a violência resultante do racismo no Brasil contemporâneo. *O som ao redor*, este artigo propõe, critica a miscigenação como uma representação visual da hipotética harmonia racial brasileira e como uma desculpa para fazer prevalecer o que chamo de ideologia do classismo exclusivista. Ao se pretender como o processo discriminatório único no Brasil, essa ideologia ignora que o racismo tem uma dimensão “extraeconômica” (Batista e Mastrodi 2338).³ *O som ao redor* empreende a crítica dupla das ideologizações da miscigenação e do classismo exclusivista ao acionar uma política da escuta que se contrapõe a um regime social ocular-cêntrico.⁴ Esse regime beneficia a percepção—e estimula a manipulação—da multiracialidade como um significante histórico positivo que edulcora os processos racializantes no Brasil e justifica o mito da democracia racial.

Em oposição a essa estrutura social ocularcêntrica, *O som ao redor* elabora seu desenho de som “as a critical modality through which subjects (re)produce, apprehend, and resist imposed racial identities and structures of racist violence” (Stoever 4). A ênfase do filme nesse desenho de som e numa paisagem sonora associada ao gênero do terror revela a audição como um sentido racializante e possibilita a crítica à democracia racial brasileira, um mito cuja força depende da leitura histórica da miscigenação como uma prova ocular da ausência de racismo. Em vez de tornar o racismo invisível, a miscigenação revela-se em *O som ao redor* como uma violação que marcou e continua a marcar sensorial, racial e culturalmente os corpos com peles mais escuras. Por

meio do acúmulo de sons díspares e do recurso à *acousmatization*, *O som ao redor* indica como a prática escravocrata racista da monocultura das plantações de açúcar do século XVII ao XIX continua a influenciar a mentalidade e os gestos cotidianos dos habitantes de uma cidade brasileira do século XXI.⁵ O filme problematiza a interdependência da construção de identidades no Brasil com relação a processos de racialização fundados pela colonização, ideologizados pela primazia sensorial da visão e adaptados a cenários pós-coloniais.

Para avaliar a crença persistente de que o Brasil é um país sem preconceito racial—um discurso hegemonizado pelas teses do antropólogo pernambucano Gilberto Freyre sobre a miscigenação a partir dos anos 1930—*O som ao redor* apresenta um roteiro que não denuncia explicitamente o racismo: evita, assim, a violência discursiva racializante. Quando a discriminação se manifesta de forma transparente em *O som ao redor*, sua faceta que parece mais óbvia é a classista, recalçando-se a racialização. Na cena em que Dinho (Yuri Holanda), o neto criminoso do patriarca Francisco (W.J. Solha), ameaça os guardas-noturnos—representados por atores de peles mais escuras—, ele os associa à favela. Ao se apresentar como um integrante de uma família muito abastada, que se vê como proprietária até do espaço público, Dinho—representado por um ator branco de olhos claros—ressalta como territorial e classista a marca da diferença entre ele e os que vigiam a rua onde mora. Nesse confronto, Dinho incorpora um discurso hegemônico sobre as relações raciais no Brasil em que não se faz necessário invocar o conceito de raça para efetivar a discriminação racial.⁶

Até essa sequência que envolve Dinho e os guardas noturnos, as disputas e tensões entre os personagens não se concretizam de maneira agressiva ou direta. Em um comentário feito em inglês para a versão norte-americana do DVD de *O som ao redor*, Mendonça Filho menciona a construção proposital de relações enganosamente cordiais em uma sociedade organizada pelo “racismo estrutural” (Almeida 36–44). Esse tratamento afável entre os personagens é superficial. Como “um disfarce,” nas palavras de Sergio Buarque de Holanda, a cordialidade “[d]etém-se na parte exterior, *epidérmica* do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência” (211, itálicos meus).⁷ Segundo Mendonça Filho, o enredo apresenta uma rede de encontros entre diferentes personagens e situações rotineiras como “small scale incidents, which are part of our lives. Nothing really happens in this film” (*O som ao redor*). A maneira de lembrar que alguém tem um lugar hierárquico inescapável na sociedade brasileira, definido sobretudo pela cor de sua pele, é tão capciosa e opaca neste longa-metragem como seria no cotidiano de Boa Viagem. Essa reprodução mimética do filme, em que o racismo opera de maneira velada, apresenta uma tensão interna, o que confirmaria a sua estética como preponderantemente realista, se se aplicar a definição de Alexander Kluge.⁸ Kluge distingue no realismo uma dialética de atitudes complementares, “one that

seeks exactitude in the representation of real experiences and another that points to the gaps between the real and what is hoped for, with both attitudes being equally part of the real” (Stam *Keywords* 16). Como essa atitude que busca uma representação mimética da realidade pode realçar as diferenças de classe enquanto oculta o racismo, o enredo de *O som ao redor* tendeu a incentivar análises e abordagens críticas sob a chave da categoria de classe.⁹ Este artigo aborda a representação sonora das relações raciais pelo filme de Mendonça Filho como um tema central pouco estudado.¹⁰ Este trabalho também analisa como o longa-metragem confronta os relatos folclóricos e as teses polêmicas de Freyre nos livros *Assombrações do Recife velho* e *Casa-grande & senzala*.¹¹

O debate polarizado e estéril sobre a democracia racial

O som ao redor intervém em um debate sobre o mito da democracia racial que se tornou polarizado e, por isso, tendeu à esterilidade.¹² De um lado, há os que consideram Freyre um apologista incontroverso do racismo no Brasil por haver minimizado a crueldade dos colonizadores portugueses e exaltado uma pretensa excepcionalidade lusitana. De outro, há os que relativizam essa percepção apologética de Freyre com o argumento de que existiria “um mito do ‘mito da democracia racial’”, fruto de uma “leitura apressada, tendenciosa ou burra de *Casa-grande & senzala*” (Vianna 216). *O som ao redor* participa desse debate ao representar e atualizar sonoramente, no espaço contemporâneo, os rastros do sistema escravagista no Brasil. Tais vestígios questionam a ideia de que o país se configura como um paraíso racial onde a desigualdade é, antes de tudo, classista.

Freyre atribuiu ao contato sexual violento entre colonizadores portugueses e mulheres negras escravizadas o que considerou um efeito democratizante que teria mitigado o preconceito racial no Brasil com um “by-product, the mestizo” (Freyre *Brazil* 45). Em *Casa-grande & senzala*, ele propôs a tese segundo a qual a

miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala. O que a monocultura latifundiária e escravocrata realizou no sentido de aristocratização, extremando a sociedade brasileira em senhores e escravos, com uma rala e insignificante lambujem de gente livre sanduíchada entre os extremos antagônicos, foi em grande parte contrariado pelos efeitos sociais da miscigenação. (33)

O filme de Mendonça Filho refuta o enunciado freyreano da democratização ao representar sonicamente os efeitos da racialização de bases escravocratas em um bairro de Recife. A exclusão racial contemporânea e o seu corolário, a

violência urbana, resultam da exploração exercida pelas casas-grandes sobre as senzalas no período colonial.

Em *O som ao redor*, a intimidade e a paisagem escravagistas alcançam o presente como uma massa de ruídos sonoros sem que as imagens realizem uma apresentação clara da sua origem. Os processos de racialização em *O som ao redor* emergem por meio da *acousmatization*, uma situação de escuta em que não se sabe a causa ou a localização precisa dos sons. Segundo o compositor e teórico francês Michel Chion, a *acousmatization* realiza-se como um processo dramático que transporta o espectador para uma locação externa ou distante em um momento crucial da ação. O efeito desse recurso produz uma situação na qual “we now have nothing but the sound to imagine what is occurring” (Chion 201). A dependência sonora da imaginação pode resultar na desestabilização dos limites temporais e espaciais da ação diegética. Como este artigo analisa em sua última seção, a *acousmatization* sustenta um sentimento de terror difuso, sobretudo nas cenas incidentais em que este filme realista de 35mm oscila entre o terror e o suspense. Os ruídos produzidos pelo espaço-tempo da escravatura materializam-se sonoramente em contraposição a uma visualidade miscigenada: eles adicionam valor diverso às imagens e assim evidenciam como o racismo é violentamente atuante no Brasil. Por terem naturezas diferentes, a percepção visual e a aural “mutually influence each other in the audiovisual contract, lending each other their respective properties by contamination and projection” (Chion 9–10). No filme de Mendonça Filho, os sons anunciam o que se deve sentir em relação aos sujeitos racializados pelo fato de que “the ear analyses, processes, and synthesizes faster than the eye” (Chion 10). Além de incutirem medo em relação à visão dos corpos racializados, os ruídos configuram-se como uma premonição de que a violência resultante dessa racialização está prestes a explodir e é inevitável.

Tal como este artigo propõe em diálogo crítico com a obra de Freyre, essas relações e fenômenos presentes em *O som ao redor* derivam da necessidade historicamente imposta de uma convivência íntima entre os subalternos e os patrões. Essa interação assimétrica pode sugerir à primeira vista que o filme alude sobretudo a uma “latent violence that announces class conflict” no Brasil (Brás 223). O contato da elite branca com a alteridade dos subalternos de pele mais escura em *O som ao redor* indica uma aceitação condescendente e funesta da prática devastadora do racismo. Essa existência a partir do medo desencadeado por uma relação cotidiana racista reverbera os relatos mal-assombrados registrados por Freyre em livros como *Assombrações do Recife velho* e *Casa-grande & senzala*. Esse convívio racializante se materializa, e perdura, como uma experiência aural e assombrada, em que se pode escutar como a raça “becomes a perverse complex, a generator of fears and torments, of disturbed thoughts and terror, but especially of infinite sufferings and, ultimately, catastrophe” (Mbembe 10). Desse modo, o terror sonorizado, a

princípio causado por algo inexplicável ou desconhecido em certas cenas de *O som ao redor*, opera como uma assombração que reproduz entre os sujeitos racializados, no espaço-tempo pós-colonial, “os sofrimentos, os gestos mais característicos da vida nas casas-grandes” (Freyre *Casa-grande* 42). Os sons em cenas específicas do filme de Mendonça Filho desestabilizam o regime social ocularcêntrico da miscigenação pois sugerem “the forbidden sight in a much more frightening way than if viewers were to see the spectacle with their own eyes” (Chion 20). Este é o caso das sequências que registram as aparições de um jovem negro sem camisa e descalço e que este artigo vai analisar em sua última parte.

A presença sonora do terror: “Uma perseguição do presente pelo passado”

O som ao redor emprega técnicas sonoras com a função de aludir a uma realidade menos evidente ou mais matizada do que a imposta pelos limites do que os espectadores e personagens veem. Esta realidade fora do enquadramento da câmera aparece constantemente como um lembrete de que algo escapa a uma perspectiva mimeticamente realista. Tal sensação se aprofunda quando o diretor produz sequências com sons marcadamente extradiegéticos, as quais temporariamente deixam de ser realistas e evocam o gênero cinematográfico do terror.

Mendonça Filho recebe a influência do diretor norte-americano John Carpenter em *O som ao redor*, o que ajuda a explicar o cuidado com o desenho de som.¹³ No filme, o gênero do terror não opera somente como a suspensão de um estilo realista, mas como uma ferramenta de evocação da tragédia colonial, uma assombração que abala sonoramente o espaço-tempo pós-colonial. Rick Worland elenca entre as diferentes explicações do apelo desse gênero cinematográfico a sua capacidade de desestabilizar os valores aceitos quando reproduz “events that challenge traditional conceptions of morality and/or the social good. The horror tale compels us to contend with a particularly violent and uncanny disruption of our unremarkable, everyday experiences, one that carries both individual and social implications” (1-2). No caso de *O som ao redor*, o terror atua como um mecanismo cuja função é acessar o estado afetivo e emocional provocado pela percepção sensorial de um perigo iminente e uma violência inescapável, ambos resultados de processos racializantes de implicações sociais.

Esse perigo resulta do pavor de criar uma relação além do contato exigido pela exploração cotidiana entre integrantes da elite, de pele mais clara, e pessoas subalternizadas, de pele mais escura. Baseado no trabalho de Alberto Guerreiro Ramos, Silvio Almeida afirma que este pavor se associa à necessidade do branco brasileiro—que é um “branco periférico”—de “a todo instante reafirmar a sua

branquitude, . . . sempre sendo posta em dúvida, porque ele não é europeu nem norte-americano” (61). Esta possibilidade, segundo Almeida, é “tratada com repúdio e às vezes com ódio ao negro e ao indígena, verdadeiras ‘sombras’, que com seus corpos e com suas manifestações culturais lembram-no que um dia ele, o branco, pode ser chamado de negro” (61). O receio de contato ou contaminação racial sentido pelo “branco periférico” torna-se, portanto, uma experiência paranoica de alta tensão, um tema de que Mendonça Filho trata explicitamente em uma sequência de *Bacurau*, filme de 2019 dirigido por ele e Juliano Dornelles.¹⁴

O crítico cultural britânico Paul Gilroy explora como a formação de uma identidade afrodiáspórica sofre o impacto decisivo da experiência do deslocamento transatlântico forçado e da modernidade eurocêntrica. Em sua releitura da dialética hegeliana do senhor e do escravizado, Gilroy enfatiza a associação inseparável de uma ideia de racionalidade e modernidade fundadas na Europa com o terror que os supremacistas brancos incutiram nos africanos negros escravizados (x). A experiência da diáspora negra pode ser mais bem pensada, segundo Gilroy, se se estabelece como princípio o entendimento de que o sistema econômico capitalista e a experiência das populações negras no continente americano derivaram da imposição implacável do terror racial pelos colonizadores sobre os escravizados. Essa modernidade baseia-se no exercício brutal da escravidão, dependente da “complicity with terror systematically and rationally practiced as form of political and economic administration” (Gilroy 220). Esta forma de cumplicidade, marcada por relações de conflito e dependência entre senhores e escravizados, traduz-se de maneira adaptada à sociedade brasileira, onde há a segunda maior população de ascendência africana no mundo e na qual a clivagem anglo-americana da *one-drop rule* tem efeito relativo.¹⁵

O som ao redor, entretanto, desestabiliza os polos históricos de emanação e recepção do terror em um cenário urbano contemporâneo que envolve populações racializadas. No esquema narrativo deste filme, os sujeitos racializados, como os vigias e irmãos Clodoaldo e Cláudio, podem ser simultaneamente a causa e o alvo de terror.¹⁶ Para preservar uma nação tão racialmente segregada quanto a brasileira, a classe média e a elite precisam não só praticar violentamente a racialização, mas conviver com o sobressalto e o temor de que a presença próxima, desafiadora e irredutível da alteridade lhes inspire diariamente sob o recalque do racismo velado. Os personagens que ocupam o topo da pirâmide racial têm uma existência confortável e segura no esquema social de *O som ao redor*. Contudo, eles se sentem ameaçados pela necessidade—calcada em um regime de exploração afetivo-material, em uma identidade construída por exclusão e em uma tensão fomentada pelo racismo encoberto—de manter uma relação com os sujeitos racializados que lhes servem. Imaginam de maneira persecutória que pode haver um ressentimento e uma represália contra eles,

dadas a força e a tenacidade da exploração que exercem sobre os brasileiros de peles mais escuras.

No filme de Mendonça Filho, apesar do medo do contato com os outros racializados, o dono da casa-grande ora metamorfoseado em proprietário de vários imóveis deve continuar permitindo a entrada dos integrantes da senzala em seu espaço mais privado a fim de preservar os seus privilégios com raízes coloniais. Quando o senhor estabelece correntes de interdependência em relação ao escravizado—adotando formas variadas de coerção que se alternam entre o terror e a transigênciam—, a sua vida se torna, sob uma instituição paranoica como a da plantação, “always haunted by the specter of extermination” (Mbembe 19). *O som ao redor* enfatiza a audição como um sentido racializante para materializar e localizar os vestígios fantasmagóricos dessa instituição paranoica em Recife. Esses restos que assombram os personagens—e os espectadores—expõem o medo do contato íntimo-afetivo entre opressores e sujeitos subalternos racializados sob um processo cotidiano que atualiza a intimidade violenta, paranoica e destrutiva do regime escravocrata.

Antes de analisar na última seção deste artigo a centralidade do desenho de som nas cenas de terror que evocam o passado colonial e instauram essa situação de medo em relação ao contato ou à contaminação racial, é preciso descrever o esquema opressivo racializante das relações sociais em *O som ao redor* e a sua intervenção na história da leitura racialista no Brasil. Apesar de em determinados momentos a categoria de classe mostrar-se mais saliente para uma interpretação que tende a ignorar os aspectos extraeconômicos da racialização, a hierarquia das relações sociais é, em primeira instância, epidérmica. Essa descrição também pode servir como um resumo do enredo de *O som ao redor* segundo uma narrativa realista ocorrida num espaço-tempo contemporâneo.

Peleas escuras e claras: a leitura racializante brasileira

Em *O som ao redor*, o personagem Francisco (W.J. Solha), o patriarca imperioso de uma família abastada em Setúbal, Recife, representa o dono de engenho de açúcar e os vícios da casa-grande. Um senhor de pele branca, Francisco herdou a sua grande fortuna do engenho de sua família localizado em Bonito, também no estado de Pernambuco. Esse engenho está desativado, em ruínas, mas Francisco ainda mantém uma casa-grande deteriorada na mesma área para onde vai quando deseja descansar. O seu status financeiro provém das muitas casas e apartamentos que possui, vende e aluga em Setúbal. Francisco é o proprietário da maioria dos imóveis naquela subdivisão do afluente bairro à beira-mar, em Boa Viagem. Ele não se abstém de proclamar essa informação mesmo para as pessoas que acabou de conhecer. A concentração patrimonial de Francisco em *O som ao redor* é um desafio direto à teoria de

Freyre de que a miscigenação teve um efeito democratizante e contribuiu para o compartilhamento considerável de grandes propriedades entre os brasileiros. No esquema do filme de Mendonça Filho, “[a] força das sesmarias feudais e dos latifúndios do tamanho de reinos” (Freyre *Casa-grande* 33) se recicla em inúmeros apartamentos e casas localizados em Boa Viagem e pertencentes a uma família tradicional recifense.

Francisco tem o comportamento de um senhor de engenho colonial, soberbo e impávido, em um espaço urbano contemporâneo. Os integrantes da sua família o consultam ou lhe pedem a bênção, como as pessoas fariam outrora diante dos donos de pessoas escravizadas. Seu Anco (Lula Terra), um de seus filhos, e João (Gustavo Jahn), um de seus netos, trabalham como os subser�ientes administradores das lucrativas propriedades de Francisco. Outro neto, Dinho, um jovem branco de olhos claros, rouba o aparelho de som dos carros estacionados no quarteirão onde mora. O avô sabe do comportamento delinquente de Dinho e reage com leniência. Os herdeiros da casa-grande podem ser criminosos sem temer punição, pois são brancos imunes a processos de racialização.¹⁷ Quem (des)manda dentro da jurisdição das casas-grandes, ora metamorfoseadas em apartamentos que formam arranha-céus, como se fosse o próprio poder do Estado, é Francisco. Quando um dos guardas-noturnos procura o patriarca para lhe oferecer serviços de segurança particular em alguns quarteirões de Setúbal, Francisco ordena ao chefe dos vigias que não se envolva com o seu neto arrombador de carros. E lhe lança uma provocação: “Chegou na minha rua sem pedir licença” (*O som ao redor*).

Clodoaldo Pereira dos Santos (Irandhir Santos) é o chefe dos guardasnoturnos que repentina e compulsoriamente se instalaram em Setúbal para vigiar as propriedades dos moradores. Clodoaldo, seus colegas de trabalho, babás, empregadas domésticas, porteiros, entregadores, vendedores ambulantes e guardadores de carros representam a senzala no esquema narrativo de *O som ao redor*. Esses personagens são ou negros ou multirraciais, ainda que seja possível afirmar que Clodoaldo possa ser considerado branco segundo o esquema brasileiro de leitura racializante. A classificação de raças no Brasil “as early as the nineteenth century was pluralistic, involving not an epidermic dichotomy based on descent, but rather a subtle (if nonetheless racist) schema involving a complex interplay of color, facial features, occupation, education, and social status” (Stam *Tropical* 31).¹⁸ Por conta da ambiguidade que pode perpassar a leitura racial no Brasil, se se levar em conta apenas a percepção subjetiva acerca da cor da pele de Clodoaldo, pode-se dizer que o personagem é branco e concluir, de maneira equivocada, que o principal problema do Brasil envolve a discriminação de classe. Existe a tendência de ver Clodoaldo como branco sob o prisma das ideologias do classismo exclusivista e da democracia racial. Além das ruas de Setúbal, Clodoaldo e os outros sujeitos racializados de *O som ao redor* estão autorizados a circular em espaços específicos e vigiados

dentro de propriedades privadas, como as áreas dos apartamentos reservadas ao trabalho doméstico, onde têm a permissão para entrar se usarem os elevadores de serviço.¹⁹

Na mesma área onde moram Francisco e seus parentes e atuam os trabalhadores que recebem baixos salários, há a família de Beatriz Linhares (Maeve Jinkings), uma dona de casa de pele parda e cabelos cacheados que, sob o regime racializante brasileiro e à semelhança do caso de Clodoaldo, poderia “passar” como branca, em mais um exemplo da ambiguidade a influenciar os aspectos ocularcênicos dos processos de racialização no Brasil.²⁰ A família dela, de classe média, é composta pelo marido ausente e dois filhos. Atrás das grades protetoras e opressoras de sua casa, Beatriz permanece ansiosa com o seu status econômico e a sua vida amorosa, enquanto lida, irritada, com o latido alto e persistente do cão de guarda da sua irmã, que vive na casa ao lado. Em *O som ao redor*, a personagem representa o desejo de transição entre a senzala e a casa-grande, “sandwichada entre os extremos antagônicos” (Freyre *Casa-grande* 33), com as suas aspirações de ascensão social e o seu preconceito contra os sujeitos racializados. As relações entre esses personagens, quando deixam de se submeter aos princípios de uma economia narrativa de estilo realista e um regime social ocularcêntrico, relevam-se mais do que uma instância do conflito de classes. Os processos de racialização de origem colonial fazem-se ouvir por meio de uma paisagem sonora de vestígios sônicos extradiegéticos. Essa paisagem sonora específica de *O som ao redor* serve de contraponto à hegemonia de um discurso racializante estruturado na obra de Freyre, cujas teses sobre miscigenação—desenvolvidas a partir de *Casa-grande & senzala*—implicam a elevação da categoria de classe como o fator discriminatório mais central na sociedade brasileira.

Em palestras feitas nos Estados Unidos nos anos 1940, Freyre minimizou os processos de racialização no Brasil. Em vez de abordar a percepção de raça entre os brasileiros, ele enfatizou as desigualdades econômicas e sociais como produto de disparidades de classe. Segundo Emília Viotti da Costa, o sociólogo tinha a crença de que a população negra estaria fadada a ser cada vez menor no Brasil. Costa afirma que “Freyre also pointed to the fact that in Brazil anyone who was not obviously black was considered white” (234). Essa convicção, baseada na leitura da miscigenação como prova da ausência de racismo, dependeu da percepção visual equivocada de que no Brasil quem não fosse explicitamente negro seria considerado branco.

Após Freyre ter apresentado as suas palestras como professor visitante nos Estados Unidos, houve um intervalo de pelo menos duas décadas até estudiosos revisionistas no Brasil, entre os quais Florestan Fernandes, iniciarem um questionamento sistemático da crença de que uma amalgamação étnico-racial seria a prova incontestável de que os brasileiros sabiam tolerar as suas diferenças. Naquela época, as elites brancas e muitos afro-brasileiros

defenderam a opinião de Freyre e rechaçaram a tentativa de revisionismo do mito da democracia racial. Segundo Costa, “[b]oth these groups received the work done by the revisionists as they had received the attempts to organize a black movement in Brazil: with suspicion, if not resentment, and sometimes with indignation. The revisionists were accused of inventing a racial problem that did not exist in Brazil” (234).

As pesquisas de Fernandes e as de outros revisionistas atacaram a auto-imagem positiva de um povo e ofereceram munição para acusar os brasileiros de um preconceito maior: “to believe they were not prejudiced” (Costa 234).²¹ Não obstante, no período da ditadura civil militar, 1964–1985, os sucessivos governos autoritários manipularam o conceito de democracia racial para suprimir as reivindicações de setores da população. O Estado ditatorial brasileiro, segundo Ella Shohat e Robert Stam, “deployed ideologies of harmonious miscegenation in order to promote an organically fascist order and disqualify black demands for political, economic, and cultural rights” (155). Na efeméride do centenário da abolição da escravidão no Brasil, em 1988, um questionário sobre racismo aplicado pela Universidade de São Paulo constatou que 98% dos entrevistados responderam que não eram racistas. 99% deles, no entanto, admitiram conhecer em seu círculo social ou familiar pessoas que tinham preconceito baseado na cor da pele. Na década seguinte, Lilia Moritz Schwartz interpretou as conclusões do questionário como a prova de que “[t]odo brasileiro se sente como uma ilha de democracia racial totalmente cercada por racistas” (182). Mais de meio século depois do trabalho dos revisionistas, frequentes casos de racismo em mídias sociais e linchamentos demonstram que a discriminação racial sobrevive como produtora de violência física e simbólica no Brasil.²²

Os defensores da tese de que o Brasil não é um país racista reputam os críticos do mito da democracia racial como importadores de um modelo estrangeiro, o norte-americano. Eles tratam os que criticam o racismo praticado no Brasil como os realizadores de uma leitura distorcida que cria um problema antes inexistente e que pretende transformar o Brasil em uma “nação bicolor” (Kamel 40–41). Apesar das diferenças no entendimento sobre raça no Brasil e nos Estados Unidos, ambos os países apresentaram congruências no período posterior à abolição da escravatura. As elites no Brasil e nos Estados Unidos negociaram o modo como a escravidão terminaria, o que favoreceu a preservação de hierarquias sociais racializantes sob um novo regime em que o trabalho se tornaria livre (Stam *Tropical* 31). Em seu estudo comparativo sobre o tratamento de raças no cinema do Brasil e dos Estados Unidos, Stam menciona a ênfase em duas narrativas paralelas cujo intuito era a reabilitação histórica e o encobrimento da opressão racial após a abolição da escravidão nas duas nações americanas: “in the United States, myths of the American dream and equal opportunity; in Brazil, the myth of ‘racial democracy’” (*Tropical* 31–2).

A fuga temporária do estilo realista e a inclusão de situações aterrorizantes em *O som ao redor* enfrentam o mito da democracia racial e a ideologia do classismo exclusivista. Ao mesmo tempo, elas ultrapassam as características inerentes ao gênero cinematográfico de terror, pois ambas dialogam com uma tradição de histórias íntimas, fantasmagóricas e fantásticas do Recife. Freyre registrou em *Assombrações do Recife velho* algumas dessas narrativas folclóricas de demônios, fantasmas, lobisomens, espíritos de animais mortos e casas assombradas. Quando comparou a relação das cidades de Recife, do Rio de Janeiro e de Salvador com as experiências paranormais, Freyre enfatizou a singularidade da capital de Pernambuco: “Em Recife o sobrenatural é sobretudo uma perseguição do presente pelo passado” (*Assombrações* 6).

Embora evite a representação de monstros e fantasmas como indicadores de cenas de um filme de terror, *O som ao redor* concentra-se em histórias domésticas, sendo capaz de apresentar lugares e incidentes em que a atmosfera sonora sugere a noção de que existe uma realidade vinda de outro espaço-tempo. Certos momentos do filme confirmam a noção de Freyre segundo a qual “almas não só de pessoas mas de casas inteiras parecem vagar pelo Recife” (*Assombrações* 90). Cercada por arranha-céus, a casa térrea de Seu Anco, com cercas baixas, desponta como uma das exceções no espaço urbano de *O som ao redor*, onde predominam os edifícios vigiados por câmeras e porteiros, isolados por grades e entrincheirados por muros altos. A condição singular do imóvel de Seu Anco provoca em Mendonça Filho, segundo o comentário feito pelo diretor na versão norte-americana do DVD de *O som ao redor*, o sentimento de que a casa daquele personagem parece não ter medo diante da opressão arquitetônica dos altos prédios.²³ Ainda assim, é preciso lembrar que estão instaladas câmeras de segurança na residência de Seu Anco.

Em *Casa-grande & senzala*, Freyre descreve sensorialmente a manifestação dos “mal-assombrados das casas-grandes” (41). As histórias de assombrações apresentam-se como relações íntimas, reveladas por meio de “*barulhos* de louça que se ouviam na sala de jantar; *risos* alegres de dança na sala de visita; *tilintar* de espadas; *ruge-ruge* de sedas de mulher; . . . *gemidos*; *rumor* de correntes se arrastando; *choro* de menino” (42; itálicos meus). Essa descrição ressalta o sentido auditivo para desvendar um cenário de intimidade relaxante e aprazível que será substituído por ruídos indicativos de medo, perturbação e violência. Expõe a evidência material da tensão entre a casa-grande e a senzala, entre os senhores e os escravizados, pois há uma relação doméstica implícita de sujeição e crescente conflito em um evento na casa-grande no qual se serve comida na sala de jantar e se dança efusivamente na sala de visita. Essa enumeração de situações registra, por meio de experiências aurais, o que não se vê explicitamente. Os corpos perseguidos, subjugados e destruídos pela escravidão constituem-se como fantasmas, “as the traces of those who were not allowed to leave a trace” (Labanyi). Eles deixam vestígios que a democracia

racial e o classismo exclusivista têm de apagar ou tornar fantasmagóricos para prevalecerem como ideologias. Esses corpos reprimidos e destruídos paradoxalmente deixaram suas marcas de fantasmas, cuja presença se faz sentir sonoramente, em vez de surgirem como aparições. Para exercer sua força, o mito da democracia racial necessita não somente da miscigenação como a sua prova ocular. Ele precisa fantasmagorizar a escravidão de modo a torná-la um produto da imaginação, destituída da sua realidade histórica e de uma dinâmica íntimo-afetiva de exploração. E, assim, consegue eliminar a associação entre os efeitos do regime colonial escravagista e o terror sentido em um cenário urbano contemporâneo, em um espaço onde há construções cujas grades não isolam totalmente os corpos exploradores dos corpos explorados.

As sequências de *O som ao redor* em que o pavor impõe se materializam em cenas marcadas por sons extradiegéticos do gênero cinematográfico de terror. Entre as cenas que este artigo aborda, há a sequência em que Beatriz observa um jovem negro sem camisa e descalço a andar sobre os telhados dos imóveis vizinhos; Fernanda (Carla Pinheiro de Oliveira), a filha de Beatriz, sonha que diversos homens negros estão a invadir o quintal e a garagem de um imóvel abaixo da janela do seu quarto; o mesmo jovem negro sem camisa e descalço reaparece subitamente e sai em disparada pelo corredor de uma casa que Clodoaldo e Luciene (Clébia Souza)—a empregada doméstica de Francisco—invadiram para fazer sexo enquanto o morador viajava; um dos guardas-noturnos dá um soco no rosto de um menino negro, o mesmo das cenas anteriores, depois de o jovem descer do alto de uma árvore em uma madrugada; e João está tomando banho em uma cachoeira de Bonito, perto da casa-grande de seu avô, quando a água se transforma repentinamente em sangue, fenômeno surreal que ocorre durante uma visita à propriedade do patriarca e é anunciado por um recurso aural amedrontador. Todas essas cenas têm sons extradiegéticos que influenciam a percepção do evento como aterrorizante e apresentam a racialização por meio da *acousmatization*, uma experiência sonica sem localização discernível ou causa precisa no espaço-tempo contemporâneo de uma cidade como Recife.

“Influências estranhas”: os passos na casa-grande que antecedem o banho de sangue

O banho de cachoeira, em que a água ganha subitamente a coloração de sangue, torna-se mais significativo se interpretado em conjunto com as sequências que o antecedem e o sucedem. Antes de ir à cachoeira, João e Sofia (Irma Brown), a sua namorada, almoçam com o patriarca Francisco, que lhes pergunta se vão se casar. Depois do almoço, o casal visita o andar de baixo da antiga casa-grande. João e Sofia escutam passos cada vez mais altos e apavorantes a ranger sobre as suas cabeças. Não se sabe se esses sons são originados pelas

pisadas de Francisco no velho assoalhado daquela casa-grande deteriorada. Ao saírem da propriedade do patriarca, ambos entram no antigo edifício de um cinema, agora abandonado, onde começa a ressoar a música de um filme de terror. Eles fingem comprar ingressos para entrar no cinema quando se materializam os gritos proferidos por um homem e uma mulher, sons extraídos de *Plan 9 from Outer Space* (1959), de Edward D. Wood Jr. No desfecho desta sequência, “through the phenomenon of added value, sound interprets the meaning of the image and makes us see in the image what we would not otherwise see or would see differently” (Chion 34). Com esse recurso, o filme realiza a transição à cena da cachoeira para evocar o regime escravocrata como uma representação do terror fundamental à organização social brasileira em torno da prática funesta do racismo.

Finalizada a cena da cachoeira, a câmera foca João, desperto, no primeiro plano e Sofia, deitada, a cochilar no fundo. Ele parece ter acordado de um pesadelo. João olha para uma das netas de Mariá (Mauricéia Conceição), a empregada doméstica negra que trabalha para a sua família há cerca de duas décadas. A menina canta *Boi da cara preta* para ele, uma referência à influência cultural, citada por Freyre, das negras escravizadas contadoras de histórias no imaginário dos descendentes dos senhores de engenho (*Casa-grande* 409-14). Nesta cena, *O som ao redor* referencia o cultivo de uma visão de mundo marcada pelo medo e pela oralidade em torno de relatos mal-assombrados. Esse pode ser um exemplo de como o cinema “deploys a child’s singsong tune to announce evil and danger, relishing the ironic clash of childhood innocence with horror” (Chion 187). Freyre descreve sensorialmente essa percepção sobre o perigo e a perversidade como a crença brasileira “no sobrenatural: em tudo o que nos rodeia”—inclusive nos sons ao redor—“sentimos o toque de influências estranhas” (*Casa-grande* 212).

Essas “influências estranhas” se fazem sentir com a presença recorrente de um menino negro tanto no espaço público como no privado. Antes de cada aparição-relâmpago desse jovem afrodescendente—a qual desestrutura a narração realista do enredo—, o espectador escuta o prenúncio da presença ameaçadora desse personagem para depois descobrir visualmente o corpo negro de uma criança percebido a um só tempo como invasor e objeto. Na primeira aparição, um minuto antes de verem o jovem a andar de quatro pelo telhado, os espectadores ouvem uma música extradiegética, composta por DJ Dolores—o autor da trilha sonora de *O som ao redor*—que anuncia a deflagração de um momento terrível e estimula a associação entre medo e pele escura. Essa música antecipa sonoramente a ameaça do corpo racializado e criminalizado que em teoria invadiu ou vai invadir uma das propriedades privadas de integrantes da classe média alta ou da elite de Recife. A contaminação e a justaposição entre som e imagem realizadas no contrato audiovisual indicam como o desenho sonoro de *O som redor* pode mostrar “the image differently

from what the image shows alone" (Chion 19). Esta reciprocidade audiovisual pode reforçar a capacidade da imagem "to create in space a privileged place of projection" (Chion 21). Nesse lugar privilegiado, os processos de racialização deixam de ser opacos ou velados, como preveem tanto o roteiro realista de *O som ao redor* como o cotidiano de Boa Viagem, para projetar o corpo de uma criança negra como uma fonte explícita de ameaça, corrupção e delinquência que circula por um espaço proibido ou indesejado.

A primeira vez em que esse menino aparece no enredo de *O som ao redor* é pela perspectiva de Beatriz. Filmada de costas enquanto fuma maconha no terraço durante uma noite de insônia, Beatriz observa um corpo negro a andar sobre o telhado de imóveis vizinhos. Esta cena faz referência a Tiago João da Silva. Apelidado de menino aranha, Silva era um jovem que assaltava apartamentos em Recife nos anos 2000. O jovem negro não seria em princípio uma figura ameaçadora, mas, com suas três aparições repentinhas e passageiras, torna-se um representante da ideia de invasão no roteiro de *O som ao redor* (Furtado). Esse personagem sem nome encarna sonoramente o medo dos personagens em relação aos seres racializados, o que justificaria a objetificação do seu corpo. Esse medo mostra como o som no filme de Mendonça Filho, "much more than image, can become an insidious means of affective and semantic manipulation" (Chion 34).

O mesmo personagem do menino aranha aparece pela segunda vez quando Clodoaldo entra na casa de um dos moradores do bairro que lhe confiou as chaves para regar as plantas enquanto viaja. Clodoaldo convida Luciene, a empregada de Francisco, para fazerem sexo nesse imóvel. Enquanto Clodoaldo e Luciene estão na cama do proprietário, prestes a consumar o ato sexual, o telefone toca insistenteamente a lembrar o papel de invasores do casal e a criar um momento de tensão crescente. A câmera em um movimento de zoom in foca a porta aberta do quarto. Sob a marcação de um estrondo grave e assustador justaposto ao som da campainha do telefone cada vez mais alto, percebe-se pela porta a passagem repentina do menino negro sem camisa e descalço. Na cena seguinte, o garoto aparece de costas e some do corredor ao virar à esquerda para descer as escadas. A tela se escurece por cerca de um minuto. A escuridão serve de transição para a sequência seguinte, passada à noite, quando Fernanda—a filha de Beatriz—sonha com a invasão de homens negros no que parece ser a sua casa.

Esta sequência que envolve Fernanda exemplifica como Mendonça Filho se vale dos sons, músicas e ruídos para descentrar a primazia do sentido visual e criticar a ideia da miscigenação como prova ocular da harmonia racial no Brasil. Uma presença influente na relação entre os personagens e prevalente no espaço urbano de *O som ao redor*, as câmeras de vigilância exercem um controle pelo olhar sobre os limites entre o mesmo e o outro, entre o privado e o público. Contudo, no longa-metragem o sentido auditivo não consegue

realizar o mesmo domínio: “the omnidirectionality of listening, and the physical nature of sound—this ‘imposed-to-hear’ makes it exceedingly difficult for us to select things or take in slices of them” (Chion 34). O sentido auditivo passa a sofrer assédios sem pausa, é implacavelmente acionado e invadido, em um exercício que revela como falíveis as fronteiras representadas pelas grades e vigiadas pelas câmeras de segurança. O sentido auditivo não possui nem barreiras físicas nem a mediação da tecnologia para criar uma sensação de proteção e isolamento em relação à alteridade do outro racializado e aterrizzante. Essa falta de proteção física se concretiza com a sequência que expõe os detalhes do pesadelo de Fernanda.

As invasões são uma ameaça constante em *O som ao redor* e se manifestam como um fenômeno aural. Fernanda tem um sonho no qual escuta uma série de sons percebidos como assustadores. Estimulada pelos barulhos, ela vai à janela—sem grades—e observa vários adolescentes negros pularem o alto portão do que parece ser a sua casa e aglomerarem-se em um espaço diminuto.²⁴ A intrusão sugere uma das grandes tragédias da escravidão: a violação e a manipulação física dos corpos racializados, o contato afetivo-corporal violento de que dependeu o projeto da colonização que relegou os escravizados ao espaço concreto e simbólico da senzala. Essa invasão gera, entre os que se beneficiam de um regime de opressão racial, o medo da reação, do contato, da violência ou, como argumentou Achille Mbembe, a paranoia do extermínio (19). O sonho de Fernanda—personagem que, antes de ver os jovens aglomerados, escuta a aproximação invasora dos seus corpos—concretiza essa ideia de perseguição e suscetibilidade marcada pela paranoia que justificaria a violência contra os seres racializados.

Nas cenas seguintes a essa sequência, durante o turno da noite, dois guardas que trabalham sob a liderança de Clodoaldo descobrem o menino negro sem camisa e descalço—em sua terceira aparição. Ele estava escondido na copa de uma árvore, da qual pedem que o jovem desça. Os vigias o agarraram quando ele chega ao chão. Um deles desfere um soco no rosto do garoto assustado, que corre dos guardas com a mão na região da mandíbula. Em uma tomada aérea, enquanto se acompanha a fuga do jovem agredido, ouve-se a lamúria dolorosa de um menino que faz recordar aquele choro que Freyre descreve em *Casa-grande & senzala* como a conclusão ou o somatório das relações entre senhores e escravizados no Brasil colonial (42). A agressão praticada pelo vigia indica como o corpo daquele menino permanece colonizado, sendo o alvo de uma racialização que o constrói como um recipiente de agressão e violação físicas, “reduced to an objective epidermal surface” (Yancy 74). O corpo dessa criança negra pertence à categoria dos “confiscated bodies,” um conceito útil para descrever “phenomenologically disruptive and violative encounters endured by the black body across various racially saturated social spaces, often quotidian social spaces” (Yancy 69). Esses encontros, segundo George

Yancy, demonstram a transformação dos corpos negros em “problematised, distorted, and transmogrified objects” (70).

Conclusão: os fantasmas da escravidão ao redor

Freyre elogiou o potencial plástico e criador da miscigenação, em vez de exclusivamente criticá-la como um ato de violação física perpetrado pelos colonizadores ou—segundo o argumento de George Yancy—como encontros violadores sofridos pelos corpos negros em espaços racialmente saturados. Ele comparou os escravizados africanos ao óleo que tornou funcional o patriarcado no Brasil. Ainda assim, apesar de ter edulcorado os efeitos da escravatura e atribuído um poder demiúrgico aos colonizadores portugueses, mencionou a objetificação do corpo escravizado, processo no qual

[a] força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representam esse imenso poderio feudal. “Feias e fortes.” Paredes grossas. Alicerces profundos. Óleo de baleia. Refere uma tradição nortista que um senhor de engenho mais ansioso de perpetuidade não se conteve: mandou matar dois escravos e enterrá-los nos alicerces da casa. O suor e às vezes o sangue dos negros foi o óleo que mais do que o de baleia ajudou a dar aos alicerces das casas-grandes sua consistência quase de fortaleza. (Freyre *Casa-grande* 38)

“Óleo” constitui-se como uma metáfora de natureza sensual que Freyre inseriu na sua interpretação de tendência otimista acerca da história do Brasil. *O som ao redor* confronta sonoramente essa descrição sensorial por Freyre da exploração dos corpos escravizados. Essa intervenção do filme permite que o sangue e resíduos desses corpos, enterrados no passado, manifestem sonoramente suas marcas espectrais. No regime aural do longa-metragem, o gênero de terror é utilizado para demonstrar como, segundo Chion, “sound more than image has the ability to saturate and short-circuit perception” (34). A violência física descrita em ruídos aterrorizantes racializa a plasticidade que Freyre afirma marcar a miscigenação e que justificaria visualmente o mito da ausência de racismo no Brasil e a ideologia do classismo exclusivista. A sensualidade e a maleabilidade dos corpos dos negros escravizados que serviram como alicerce para a estrutura da casa-grande e para a construção da democracia racial transformaram-se na sonoridade apavorante de um espaço urbano contemporâneo fraturado, desigual, habitado por sujeitos historicamente racializados.

Onde Freyre viu uma função criativa do óleo dos corpos escravizados, Mendonça Filho encontrou uma paisagem sonora de terror reveladora de uma situação em que o sangue continua a derramar, como mostra a cena

da cachoeira de água vermelha que banha o corpo do personagem João e é marcada por um grito extradiegético. A mistura racial celebrada por Freyre é representada em *O som ao redor* como um ato seminal de violência afetiva e sexual que transforma o cotidiano de uma cidade brasileira. Este é o cenário no qual é possível não só intuir, mas escutar o terror difuso, a opressão racializante e a agressão iminente. Os espectros dos corpos que deveriam estar ausentes para prevalecer os processos de racialização se fazem perceber com a materialidade perturbadora dos sons por meio da *acousmatization*. Embora as ideologias da democracia racial e do classismo exclusivista incentivem o apagamento da origem e da causa mais precisas da racialização advinda da experiência escravocrata, percebe-se que os fantasmas da escravidão estão ao redor, vêm do passado colonial e fazem uma ocupação e perturbação aurais do presente de Recife.

Notas

1. A música é *Cadavres en Série* (1968), de Michel Colombier e Serge Gainsbourg, usada originalmente na trilha sonora de *Le Pacha*, filme de Georges Lautner, cujo enredo aborda uma história de vingança. Ao analisar os fundamentos narrativos da introdução de *O som ao redor*, Vitor Soster afirma que *Cadavres en Série* aponta para uma “realidade agonizante,” marcada por anunciações fúnebres e um mal-estar social resultante de alterações da natureza por um elemento supostamente “civilizador” (60–2).

2. Algumas das fotos fazem referência à luta das Ligas Camponesas pela reforma agrária no Brasil entre as décadas de 1940 a 1960. No final de *O som ao redor*, o encontro entre os personagens Francisco, Clodoaldo e Cláudio transforma-se em uma discussão sobre o assassinato de um trabalhador rural em 1984. Ao aludir à persistência dos conflitos políticos no campo, o roteiro de *O som ao redor* não escolhe 1984 por acaso. Este é o ano de lançamento de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Coutinho concebeu o *longa-metragem* como um relato ficcional da vida de João Pedro Teixeira, morto por reivindicar a redistribuição de terras no nordeste do Brasil. Coutinho teve de interromper a produção por causa do golpe de Estado em 1964. Passadas duas décadas, ele procurou as pessoas envolvidas no filme original e dirigiu um documentário sobre elas e o seu projeto filmico inacabado.

3. Para Waleska Miguel Batista e Josué Mastrodi, “[a] segregação e a discriminação raciais estão ligadas, antes, à cor da pele da pessoa, e não à sua renda” (2352).

4. A prevalência do sentido visual nas relações sociais também pode levar à racialização e essencialização dos corpos dos não-brancos. De acordo com George Yancy, os corpos de pele negra são confiscados, “defined’ or ‘scripted’ through procrustean white gazes that ontologically truncate or racially essentialize them” (69). No caso brasileiro, a miscigenação é definida sob esse regime social ocularcêntrico como um

significante positivo da mistura racial, portanto da ausência de racismo. Esse sentido positivo, porém, não impede entre os brasileiros o movimento de essencialização dos corpos negros pelo olhar.

5. Nos primeiros 15 minutos de *O som ao redor*, ouvem-se os barulhos fortes, às vezes repetitivos, do bate-estaca, da batida entre dois carros num cruzamento, dos latidos incessantes de um cachorro, de uma serra, de marteladas, da sirene de um carro de polícia e a música ensurcedora do carrinho de um vendedor ambulante que impossibilita a conversa entre os dois personagens.

6. De acordo com Waleska Miguel Batista e Josué Mastrodi, “a estratégia de evidenciar as desigualdades sociais foi uma forma de subalternizar a cidadania da população negra, visto que jamais se admitiu o racismo como estruturador da marginalização dos negros na sociedade” brasileira (235).

7. Ao definir o “homem cordial,” Sergio Buarque de Holanda afirma que “a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. [...] Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções” (211). Inspirado pelo conceito de Holanda, pode-se argumentar que a cordialidade serviria como uma forma de agência em uma sociedade racialmente segregada e saturada de personalismo.

8. *O som ao redor* evidenciou uma tendência, entre filmes recentes do cinema brasileiro, de adotar um estilo realista para abordar e criticar os problemas cotidianos gerados por diferentes formas de discriminação. *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaró, *Casa-grande* (2014), de Fellipe Barbosa, e *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, são emblemáticos por abordarem o preconceito de classe sob a influência da experiência pessoal dos seus diretores. Em entrevista à *Carta Capital*, Mendonça Filho atribui o crescente interesse por esse tipo de abordagem e de tema às mudanças no acesso à riqueza nacional na década anterior à estreia de *O som ao redor*. Embora os papéis sociais no Brasil sejam rígidos, ele acredita que uma distribuição de renda mais justa e sem precedentes, promovida durante os dois mandatos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva entre 2003 e 2010, transformou a maneira como as classes mais baixas se viam (Pires 43–4).

9. Ao analisarem textos críticos sobre *O som ao redor*, Rogério de Almeida e Christian Hugo Pelegrini perceberam uma tendência entre os autores de privilegiar “o aspecto sociológico do filme, pelo qual é possível compreendê-lo como uma metáfora ou discurso sobre o Brasil” (721). Almeida e Pelegrini também notaram um entendimento comum de que *O som ao redor* “reatualiza a luta de classes” na sociedade brasileira (729). O racismo tende a emergir como tema secundário.

10. Mesmo as análises que focam o desenho de som do filme de Mendonça Filho usam classe como uma categoria privilegiada de análise. Patrícia Sequeira Brás, por exemplo, examina o espaço aural do filme como um elemento que estimularia o medo e a paranoia e que, dessa maneira, revelaria um antagonismo latente por ela descrito como conflito de classes (230).

11. Quando propôs a tese de que *O som ao redor* realiza uma leitura a contrapelo de Casa-grande & senzala, a interpretação de Marco Antonio Gonçalves preferiu adotar uma chave imagética a enfatizar a relevância do desenho de som. Gonçalves usou como referência comparativa Mestre de Apipucos, curta-metragem de 1959 dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, para compreender “as descontinuidades que separam as interpretações de Freyre e de Mendonça Filho acerca da sociedade brasileira de ontem e de hoje” (188).

12. Gilberto Freyre não cunhou a expressão democracia racial, um mito que pode ser considerado uma herança do Brasil Império (Costa 234–45). Ainda assim, não se pode ignorar o fato de que as teorias de Freyre sobre a mestiçagem dos ameríndios, dos negros escravizados e dos europeus brancos, desenvolvidas em livros como *Casa-grande & senzala* e *Sobrados e mucambos*, contribuíram para a consolidação do conceito de democracia racial na primeira metade do século XX. Em palestras realizadas nos Estados Unidos nos anos 1940, Freyre usou uma outra expressão, “ethnic democracy” (*Brazil* 27), a qual comporta conotações semelhantes.

13. A referência a John Carpenter é confirmada no comentário feito originalmente em inglês por Mendonça Filho para a edição norte-americana do DVD de *O som ao redor*. Quando João e Sofia passeiam pela região de Bonito, encontram uma escola cujo nome é João Carpinteiro, a tradução literal de John Carpenter para o português. Em entrevista para um documentário, Carpenter comentou que em seus filmes se sabe que algo vai, de fato, acontecer, a questão é saber quando (Burnand e Mera 60). A influência de Carpenter em *O som ao redor* também se faz notar pela “ideia de que a ameaça, este outro, só pode dar as caras no terreno do não-dito pelas vidas do fora de quadro” (Furtado).

14. *Bacurau*, ganhador do prêmio do júri do Festival de Cannes de 2019, tem uma sequência que aborda a condição periférica dos brancos brasileiros. Um casal brasileiro de forasteiros, contratados como ajudantes por um grupo de matadores estadunidenses brancos, pensa ter uma identidade racial compartilhada com os estrangeiros. Quando esse homem (Antonio Saboia) e essa mulher (Karine Teles) se veem comparados com os brasileiros do Nordeste, eles alegam vir do Sul do Brasil, uma região “diferente,” “muita rica,” com “muitas colônias alemãs e italianas” onde a população seria branca (*Bacurau*). “We are like you, guys,” diz o personagem brasileiro em referência a uma ideia imaginada de branquitude comum (*Bacurau*). Um dos matadores norte-americanos, Willy (Chris D’Elia), retruca questionando a raça desse casal brasileiro: “We are white. You are not white,” diz entre risos sarcásticos (*Bacurau*). A condição de brancos periféricos dos brasileiros mostra-se evidente diante da racialização hegemônica dos brancos dos Estados Unidos. Esses personagens estadunidenses apontam as feições miscigenadas do casal brasileiro, comparando-as com o nariz e os lábios de mexicanos brancos, para depois assassiná-lo a sangue frio.

15. No prefácio à edição brasileira de *The Black Atlantic*, Paul Gilroy comentou a exclusão do Brasil da sua proposta de diáspora negra e os problemas de espelhar-se na

experiência racial dos Estados Unidos. Gilroy admite que falar sobre o Brasil produz hesitação, já que na ex-colônia portuguesa tudo o que ele quer dizer sobre diáspora, cultura, mistura, história e sociabilidade transafricanas tem “uma ressonância diferente.” Outro desafio, afirma Gilroy em relação à traduzibilidade de modelos políticos baseados na história dos Estados Unidos, é ouvir “com muito cuidado,” a partir das “fortificações dos países desenvolvidos,” “os debates brasileiros contemporâneos sobre a extensão de seu fracasso em abalar a desigualdade social e econômica e a hierarquia racial.” A correção para essa falta de interesse seria incluir no debate tanto a ideia de um “Atlântico sul negro” quanto “uma abordagem da cultura da diáspora . . . que seja capaz de mapear as condições e as delicadas consequências da influência mútua e do que Édouard Glissant chama de ‘relação’” (9–12).

16. Um exemplo dessa simultaneidade encontra-se na conclusão de *O som ao redor*, quando em uma das tramas do enredo o patriarca Francisco é alvo da vingança de Clodoaldo e Cláudio, irmãos cujo pai foi assassinado por Reginaldo, um dos capatazes do patriarca, em 27 de abril de 1984, por conta de “uma cerca,” uma disputa pela demarcação das propriedades.

17. Waleska Miguel Batista e Josué Mastrodi argumentam que a discriminação racial no Brasil, “fundamentada na melanina do indivíduo, na fisionomia e no fenótipo,” determina “as atitudes e ações praticadas por negros” como “ineficientes,” “impresstáveis” ou “ilícitas.” Já se “indivíduos brancos adotarem as mesmas posturas, serão aceitos com a mesma naturalidade com que se rejeitam os negros” (2347).

18. Para explicar a leitura racial no Brasil, marcada por instâncias de ambiguidade, Thomas Skidmore a contrasta com “the descent rule” dos Estados Unidos. Skidmore afirma que nos EUA a ancestralidade prevalece sobre os aspectos fenotípicos para definir quem é não-branco. Por conta da miscigenação, “the descent rule” pode ser até certo ponto negociada no Brasil. A certos brasileiros seria permitido disfarçar melhor a ancestralidade africana, a depender da aparência de cada indivíduo (nesse caso se a pele for mais clara) e do “degree of cultural ‘whiteness’ (education, manners, wealth) he was able to attain” (Skidmore 40). A capacidade de esconder a ancestralidade africana, ainda que esta seja negociável até certa medida, promove uma inclusão racial extremamente limitada na história do Brasil. No caso de Clodoaldo, pode-se argumentar, segundo o critério de Skidmore, que o grau de “cultural whiteness” daquele personagem seria baixo.

19. Os elevadores de serviço são geralmente localizados na parte de trás dos edifícios, propositadamente longe da vista dos moradores. No Brasil, os elevadores de serviço estão designados para transportar não apenas carga, móveis ou animais, mas trabalhadores, em sua maioria negros e pobres. Os moradores dos edifícios usam outro elevador, chamado de elevador social. O fato de o elevador ser adjetivado de social indica como os brasileiros pobres, de pele mais escura, têm menos direito de participação em uma cidadania que, a depender das circunstâncias, torna-se nominal.

20. Em uma entrevista em que falou de raça e seu cabelo cacheado, a atriz Maeve Jinkings comentou as nuances da sua identificação racial: “Socialmente não sou ‘lida’

como mulher negra. Portanto, não sofro o mesmo que meus amigos negros. Todavia, também nunca me vi como branca. Isso é um problema, pois permaneço num não lugar, por assim dizer” (Müller).

21. Embora tenham criticado o mito da democracia racial, os estudos de Florestan Fernandes, como *A integração do negro na sociedade de classes*, sugeriram que “a estrutura social brasileira impedia a integração da população negra em consequência das disparidades de renda, que se tornaram muito rígidas” (Batista e Mastrodi 2351).

22. Segundo José de Souza Martins, pelo menos um milhão de brasileiros participou de um ato ou tentativa de linchamento nas últimas seis décadas. Martins argumenta que o linchamento indica a manifestação de “estruturas fundamentais remotas que, aparentemente vencidas pelo tempo histórico, permanecem como referência oculta de nossas ações e de nossas relações sociais” (9–10). Em entrevista para o periódico *El País Brasil*, ele disse que o racismo torna os atos de justiçamento popular contra os negros ainda mais crueis: é maior a probabilidade de as vítimas de pele mais escura sofrerem mutilação, terem os olhos furados e serem queimadas vivas (Martín).

23. Embora os temas específicos da arquitetura e urbanização transcendam o escopo deste artigo, vale mencionar uma outra instância da conexão entre espaço doméstico e assombrações em *O som ao redor*. No plano-sequência em que João, um corretor imobiliário que anuncia imóveis da família, faz uma visita com uma potencial inquilina a um amplo apartamento, ele escuta uma queixa sobre a energia negativa que parece rondar o local. A potencial locatária soube que uma das moradoras daquele prédio havia se suicidado recentemente ao se jogar da janela de um apartamento. Ela pede a João que baixe o preço do aluguel por conta do “mau agouro” desencadeado pelo suicídio. “O apartamento não é mal-assombrado,” responde João, que refuta haver uma relação entre o preço do aluguel e a morte violenta (*O som ao redor*).

24. Quando comenta a aglomeração de jovens negros no quintal, Patrícia Sequeira Brás afirma que aquela cena “in the dark becomes evocative of a senzala” (229). Essa imagem também poderia evocar a superlotação de presídios no Brasil, onde a maioria da população carcerária é composta de negros: dois em cada três presos no Brasil são afrodescendentes (Borges).

Bibliografia

- Almeida, Rogerio, e Christian Hugo Pelegrini. “Os textos críticos sobre o filme *O som ao redor*, seus pressupostos estéticos e desdobramentos hermenêuticos.” *Palabra Clave* 19.3 (2016): 721–45.
- Almeida, Silvio. *O que é racismo estrutural?* São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- Barbosa, Fellipe, dir. *Casa grande*. São Paulo: Imovision, 2014.
- Batista, Waleska Miguel, e Josué Mastrodi. “Dos fundamentos extraeconômicos do racismo no Brasil.” *Revista Direito e Práxis* 9.4 (2018): 2332–59.
- Borges, Juliana. *O que é encarceramento em massa?* São Paulo: Pólen Livros, 2019.

- Brás, Patrícia Sequeira. "O som ao redor: Aural Space, Surveillance, and Class Struggle." *Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema*. Ed. Antônio Márcio da Silva e Mariana Cunha. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017. 221–33.
- Burnand, David, e Miguel Mera. "Fast and Cheap? The Film Music of John Carpenter." *The Cinema of John Carpenter: The Technic of Horror*. Ed. Ian Conrich e David Woods. London: Wallflower Press, 2004. 44–66.
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia UP, 2019.
- Costa, Emilia Viotti da. *The Brazilian Empire: Myths and Histories*. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 2000.
- Coutinho, Eduardo, dir. *Cabra marcado para morrer*. Petrópolis: Bretz Filmes, 2014.
- Fernandes, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Vol. 1. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- Freyre, Gilberto. *Assombrações do Recife velho*. Rio de Janeiro: Edições Condé, 1955.
- _____. *Brazil: An Interpretation*. New York: Alfred A. Knopf, 1947.
- _____. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global Editora, 2003.
- _____. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global Editora, 2003.
- Furtado, Filipe. "Um menino sobre o muro." *Revista Cinética* (11 Mar. 2013). <http://revistacinetica.com.br/home/o-som-ao-redor-de-kleber-mendonca-filho-brasil-2012/>. Acessado em 30 Jul. 2020.
- Gilroy, Paul. "Prefácio à edição brasileira." Trans. Patrícia Faria. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trans. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2017. 9–25.
- _____. *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1995.
- Gonçalves, Marco Antonio. "Assombrações de Apipucos: O som ao redor e os antagonismos em perpétuo desequilíbrio." *Novos Estudos CEBRAP* 39.1 (2020): 187–207.
- Holanda, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Kamel, Ali. *Não somos racistas: uma reação aos que querem nos transformar em uma nação bicolor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- Labanyi, Jo. "Coming to Terms with the Ghosts of the Past: History and Spectrality in Contemporary Spanish Culture." *Arachne@Rutgers: Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies* 1.1 (2001). https://www.libraries.rutgers.edu/rul/projects/arachne/vol1_labanyi.html. Acessado em 30 Jul. 2020.
- Martín, María. "Brasil tem um linchamento por dia, não é nada excepcional." *El País Brasil* (9 Jul. 2015) https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/09/politica/1436398636_252670.html. Acessado em 30 Jul. 2020.
- Martins, José de Souza. *Linchamentos: a justiça popular no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.
- Mascaro, Gabriel, dir. *Doméstica*. São Paulo: Vitrine Filmes, 2012.
- Mbembe, Achille. *Critique of Black Reason*. Trans. Laurent Dubois. Durham, NC: Duke UP, 2017.

- Mendonça Filho, Kleber, dir. *O som ao redor [Neighboring Sounds]*. New York: Cinema Guild, 2013.
- Mendonça Filho, Kleber, e Juliano Dornelles, dirs. *Bacurau*. São Paulo: Vitrine Filmes, 2019.
- Müller, Marcelo. “Açúcar: ‘O filme fez com que eu identificasse melhor a minha porção negra,’ diz Maeve Jinkings.” *Papo de Cinema* (29 Jan. 2018). <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/acucar-o-filme-fez-com-que-eu-identificasse-melhor-a-minha-porcao-negra-diz-maeve-jinkings/>. Acessado em 13 Aug. 2020.
- Muylaert, Anna, dir. *Que horas ela volta?* São Paulo: Pandora Filmes, 2015.
- Pires, Francisco Quinteiro. “Um labirinto de horrores.” *Carta Capital* (6 Feb. 2013): 43–45.
- Schwarcz, Lilia Moritz. “As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX: O contexto brasileiro.” *Raça e Diversidade*. Org. Lilia Moritz Schwarcz e Renato da Silva Queiroz. São Paulo: Edusp, 1996. 147–85.
- Shohat, Ella, e Robert Stam. “Tropical Orientalism: Brazil’s Race and the Sephardi-Moorish Atlantic.” *The Middle East and Brazil: Perspectives on the New Global South*. Ed. Paul Amar. Bloomington: Indiana UP, 2014. 119–61.
- Skidmore, Thomas. *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*. Durham, NC: Duke UP, 1993.
- Soster, Vitor. *A equivocidade do foco narrativo em O som ao redor: um exercício de crítica cultural*. 2017. U de São Paulo, M.A. thesis. SciELO, <https://www.scielo.br/pdf/sant/v5n2/2238-3875-sant-05-02-0535.pdf>. Acessado em 29 Jul. 2020.
- Stam, Robert. *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2015.
- . *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham, NC: Duke UP, 1997.
- Stoever, Jennifer Lynn. *Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*. New York: New York UP, 2016.
- Vianna, Hermano. “A meta mitológica da democracia racial.” *O imperador das ideias: Gilberto Freyre em questão*. Org. Joaquim Falcão e Rosa Maria Barboza de Araújo. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001. 215–21.
- Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- Yancy, George. “Confiscated Bodies.” *50 Concepts for a Critical Phenomenology*. Ed. Gail Weiss, et al. Evanston, IL: Northwestern UP, 2020. 69–76.