



**O povo ao redor ou  
o povo intruso de  
*O som ao redor*<sup>1\*</sup>  
*People as an intruder  
in Neighboring Sounds***

Alessandra Soares Brandão<sup>2</sup>  
Júlio César Alves da Luz<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Este artigo é um desdobramento do trabalho intitulado “O povo ao redor”, apresentado, como comunicação oral, no XIX Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), na Universidade Estadual de Campinas, em outubro de 2015.

<sup>2</sup>Professora no curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Letras, com tese sobre o cinema latino-americano contemporâneo, na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: alessandra.b73@gmail.com

<sup>3</sup>Doutorando, com bolsa do PROSUP (CAPES), no programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: juliodaluz82@gmail.com

**Resumo:** circulando ao redor num universo fílmico centrado, a princípio, no mundo da classe média, o povo aparece, em *O som ao redor*, de forma aparentemente um tanto esparsa, gravitando no entorno, personagens que o filme nos dá a ver numa dialética pela qual as faz ao mesmo tempo aparecer e desaparecer, tensionando sua visibilidade no sentido pelo qual simultaneamente as inclui e as elide. A fim de problematizar o modo como figuram essas personagens no filme, propomos pensar, a partir da política de seus enquadramentos e *mise-en-scène*, as condições de in/visibilidade das figuras de povo que a obra coloca em jogo, assinalando aí o sentido de um movimento invasivo que procuramos ler, a partir da figura do intruso de Jean-Luc Nancy, como a ameaça maior de um povo que – para além do problema da segurança pública tematizada no filme – coloca em questão a sociedade de classes.

**Palavras-chave:** *O som ao redor*; in/visibilidade; povo intruso.

**Abstract:** in *Neighboring Sounds*, the people appear to have a second role in the narrative, orbiting around middle class characters. Yet, the film engenders a dialectical perspective that conveys an interplay between the ways the people are constructed both onscreen and offscreen thus operating the interconnection between the visibility and invisibility of the people that intensifies the ways they are simultaneously included and elided from the image. Hence, this paper aims to problematize the portrayal of the people in the film, focusing on the politics of its *mise-en-scène* and how the in/visibility of the people can be read in the light of Nancy's philosophical construction of the "intruder". By looking at the people as an "intruder", we claim that the film tackles on a certain configuration of society that can no longer be seen from the point of view of a clear-cut division of classes. Instead, even when seemingly excluded, the people resist and inhabit the very heart of our society.

**Key words:** *Neighboring Sounds*; in/visibility; people as an intruder.

O palco de *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, tem como cenário principal as ruas e os prédios de um quarteirão da praia de Boa Viagem, em Recife, e coloca em cena, por meio de uma coleção articulada de pequenas histórias locais, o drama de uma classe média acuada, entrincheirada sob os muros, as grades, as cercas elétricas e as câmeras de vigilância contra os perigos da violência crescente. Dividida em três atos (Cães de Guarda, Guardas Noturnos e Guarda-costas), a trama é pontuada pelos desdobramentos em torno da chegada, sob uma atmosfera um tanto misteriosa, de um grupo de vigias noturnos, homens que oferecem mais um reforço de proteção àquelas pessoas já tão encasteladas, colocando-se a seu serviço como sentinelas da cidadela. Como meros coadjuvantes, enfim, parece a princípio não mais do que orbitar em torno a essa classe tão fechada uma multidão de figuras populares – empregadas domésticas, babás, porteiros, entregador de água, lavador de carros, vendedores ambulantes e os próprios vigias –, personagens que povoam o universo da intriga como que circulando ao redor, embora percutindo aí, tal uma nota dissonante, como elemento desestabilizador, de alguma forma portador de uma ameaça tanto mais terrível quanto aquela que vem de fora.

Margeando numa faixa excêntrica ao que, de início, pareceria ser o núcleo da narrativa, esse povo, porém, do pano de fundo vai ocupando posição central na trama. Atravessando, inevitável e quotidianamente, o limiar entre o dentro e o fora que separa os mundos das classes, ele figura como o fora que está concomitantemente dentro do universo das classes mais altas, pessoas que, num primeiro momento, mal vislumbramos aí a não ser na posição e nos espaços que lhes correspondem. Personagens que, em *O som ao redor*, aparecem, desse modo, numa visibilidade tensionada entre o visível e o invisível, o dentro e o fora, o fundo e o primeiro plano, o centro e as margens, presentes na condição dialética de uma in/visibilidade que buscamos assinalar, primeiramente, nas construções de sua *mise-èn-scene* e de seus enquadramentos, problematizando-as, em seguida, a fim de pensá-las na política do sentido intrusivo que o filme põe em jogo. Perpassando-o do começo ao fim, uma série de invasões cria uma atmosfera de suspense, anunciando o indefinido de um perigo incontível que coloca em xeque, mais do que a segurança de uma classe amedrontada, a própria estrutura de uma sociedade fraturada: o risco aterrador de um povo intruso que, justamente nessa condição intrusiva – como propomos pensá-lo a partir do *intrus* de Jean-Luc Nancy (2002) –, questiona aquela cisão mesma que o condena, entre os polos da sociedade dividida, às classes pobres, ao trabalho serviçal, ao fora, à margem.

Como sinaliza já de entrada, um eco do passado se prolonga no presente.

A primeira sequência do filme, após os créditos iniciais, apresenta uma série de fotografias de arquivo, imagens que remetem a um passado no campo, marcado pela estrutura secular de um abismo social. Podemos distinguir imagens que registram tanto aspectos da vida senhorial – como a imponência da casa-grande –, quanto aqueles referentes ao mundo do trabalho – como na imagem de uma multidão de trabalhadores que posa para a fotografia, ou na de um grupo de lavradores que labuta no eito sob a vigia de capatazes. Vincada desde o início por uma divisão implacável, nossa organização social beneficiou uma elite branca que por mais de três séculos se serviu da mão-de-obra escrava de negros e índios, cujos ranços persistiram, mesmo após sua emancipação, por décadas de coronelismo sob uma forma praticamente servil de trabalho, perdurando, ainda hoje, ainda que num contexto urbano (tal como exemplarmente focado pelo filme), sob condições não tão distantes, porém, daquela velha ordem de senhores e seus cativos. O fosso profundo que, desse modo, desde suas raízes, cindia brutalmente a sociedade colonial em dois mundos, não só persiste em nossos dias, bem como compõe o quadro que faz acirrar os antagonismos e conflitos de classes que o filme tanto se dedica a explorar e expor. Não é sem razão que o estado de tensão constante que o atravessa – e que muito o aproxima dos gêneros do horror e do suspense – ligue-se em grande medida aos embates de classes que espocam em toda a narrativa, pequenos atos de uma resistência quotidiana e subterrânea, mas que parecem prenunciar a eclosão maior de algo latente e incontível.

Os contatos entre as classes são pautados, sobretudo, pelas relações trabalhistas que as forçam à convivência no meio doméstico, isto é, no íntimo da vida privada da classe média, onde o povo entra pela porta dos fundos. Um espaço onde o povo figura de forma dispersa, como que volteando a classe protagonista para a qual trabalha, numa condição de visibilidade muito diversa daquela de quando o povo entrava pela porta das fábricas, como uma classe homogênea em luta contra o capital. Com efeito, diferença fundamental em relação, num passado próximo, ao cinema politicamente engajado do realismo crítico – fortemente assinalado pela visada ideológica de uma perspectiva de classe e comprometido, frequentemente, com propósitos de pedagogia política –, as imagens dos povos hoje nos dão a vê-los sob políticas outras do cinema que demandam outras chaves de leitura, como no caso de *O som ao redor*, que tensiona o aparecer de suas figuras populares num jogo entre os sentidos do que é visível e invisível, isto é, na dialética de uma in/visibilidade no modo pelo qual o povo figura no filme.

Ora, os povos, em nossos dias, se estão mais expostos do que nunca, é ao seu desaparecimento, segundo Georges Didi-Huberman (2014). Paradoxalmente,

num contexto em que se ampliam vertiginosamente as possibilidades de visibilidade dos povos, mais ameaçados parecem estar na sua exposição; justamente quando mais poderíamos esperar vê-los *aparecerem*, por conta da expansão dos meios para tanto, mais nos parece, pelo contrário, vê-los *desaparecerem*. Não que os seus dias estejam contados; longe de apocalíptica, a constatação do filósofo francês questiona, à luz de um processo dialético, essa exposição dos povos, procurando pensar – contra o risco que os expõe ao *desaparecimento* – como *aparecem* e adquirem forma, “apesar de tudo”, nas imagens que buscam retratá-los. Tarefa urgente, aliás, demandada num tal estado de coisas, segundo Didi-Huberman, em que já não é o povo senão *people* o que nos mostram as imagens midiáticas – palavra que, precisamente por via de sua americanização, designa “aquilo de que o povo real está ostensivamente excluído”, censurando-se, assim, “do modo mais eficaz toda a representação legítima e toda a visibilidade do povo” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 19). Termo bastante ambíguo, tão corriqueira e indiscriminadamente pronunciado que se torna impreciso, povo é uma daquelas palavras, como adverte o autor, que parecem dizer, muitas vezes, justamente o contrário daquilo que com efeito dizem, indicando, antes, e contraditoriamente, aquilo que não é o povo propriamente de que se trata.

Para Giorgio Agamben (2010, p. 173), a ambiguidade semântica de seu uso em nosso vocabulário político expressa, certamente, “uma anfibiação inerente à natureza e à função do conceito ‘povo’ na política ocidental”. Como observa o filósofo italiano, o termo povo, nas línguas europeias modernas, designa, ao mesmo tempo, “tanto na língua comum como no léxico político seja o complexo dos cidadãos como corpo político unitário [...] seja os pertencentes às classes inferiores” (AGAMBEN, 2010, p. 172). O mesmo conceito cinde-se em dois sentidos que se conflitam e se excluem, duas acepções completamente antagônicas e, no entanto, ao mesmo tempo em íntima e necessária relação. Ao invés de um “sujeito unitário”, o povo, na verdade, está dividido numa “oscilação dialética entre dois polos opostos: de um lado, o conjunto Povo como corpo político integral”, que Agamben grafa com “p” maiúsculo para diferenciá-lo, por outro lado, do “subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos carentes e excluídos” (AGAMBEN, 2010, p. 173), a classe dos pobres, dos miseráveis, dos deserdados, em suma, de todos aqueles que estão excluídos da política. Um único termo que designa, pois, simultaneamente, uma inclusão e uma exclusão, a fratura fundante que está na base da constituição dos grupos humanos em corpo político, uma cisão que contrapõe os dois lados do povo dividido em conflito histórico, correspondendo ao que em Marx seria a luta de classes, mas que, para Agamben, caracteriza, na verdade, “esta guerra intestina que

divide todo povo” (AGAMBEN, 2010, p. 174).

Num sentido muito próximo, Jacques Rancière aponta igualmente para a duplicidade e a face de exclusão implicadas na palavra mesma com que se procura tão perversamente camuflá-las. Pois se a palavra “democracia” (do grego antigo: *demos* + *kratos*) significa “poder, governo do povo”, o termo *demos*, segundo o filósofo, “é um ser duplo”, já que assinala, concomitantemente, uma parcela da comunidade (os pobres, os excluídos), bem como o seu conjunto (a comunidade política na sua totalidade). Assim, no cômputo dos indivíduos e das partes que a compõem, “uma parte da comunidade se identifica ao todo da comunidade”, mas enquanto desigual a ela mesma, “enquanto diferente da soma das partes que a constituem” (RANCIÈRE, 1996, p. 370-371). Essa é “a parte dos sem parte”, aquela parte da comunidade que faz parte dela, mas não toma parte. Como em Agamben, a observação de Rancière assinala da mesma forma uma cisão, aquilo que coloca em jogo, sob o mesmo termo, uma inclusão e uma exclusão, uma fissura no fundamento da comunidade política pela qual suas partes estão, ao mesmo tempo em que implicadas entre si, inconciliavelmente divididas.

Ora, é justamente tal cisão que, à luz dessa perspectiva político-filosófica, procuramos explorar no filme de Kleber Mendonça Filho, problematizando-a a partir da política de seus enquadramentos e de sua *mise-en-scène*. Buscamos pensar, nesse sentido, como a in/visibilidade das figuras de povo, em suas imagens, é construída ao colocar em cena a partilha conflituosa de dois mundos visceralmente divididos e em estado de constante tensão. Isso porque, na esteira ainda do pensamento rancieriano, o filme capta e expõe, sob a luz da mesma imagem, a coexistência de dois mundos impossíveis. São, de fato, dois mundos apartados por um abismo que se lhes interpõe, mas que, ao mesmo tempo, embatem-se nos conflitos de seu contato inevitável, ambos inscritos na partilha da mesma imagem pela luz da câmera, “desa luz comum da qual falava Heráclito, desse sol juiz de que não se pode escapar” (RANCIÈRE, 2004, p. 162). Afinal, segundo o filósofo, embora não torne grandes e pequenos iguais, a câmera é aquilo que os faz, ao menos, “suscetíveis de compartilhar”, apesar de suas diferenças, “a mesma imagem, de igual teor ontológico”; captando-os de maneira automática, sem estabelecer diferenças, a câmera é capaz de inscrevê-los na sua desigualdade sob a igualdade da mesma luz, e expor, dessa maneira, a “comunidade de dois mundos no gesto mesmo de sua exclusão; a sua separação na comunidade de uma mesma imagem” (RANCIÈRE, 2004, p. 161-163).

Nesse sentido, *O som ao redor* coloca já de entrada um enquadramento que define um recorte do sensível pelo qual esquadrinha agudamente e exhibe, ora su-

til, ora brutalmente, a comunidade desses universos divididos e incompatíveis.

Nesse sentido, *O som ao redor* coloca já de entrada um enquadramento que define um recorte do sensível pelo qual esquadrinha agudamente e exhibe, ora sutil, ora brutalmente, a comunidade desses universos divididos e incompatíveis. O próprio diretor explica, em versão comentada do filme<sup>4</sup> que a opção por um enquadramento bastante horizontal, numa tela larga tradicional de cinema, interessava-lhe para que pudesse explorar melhor esse sentido por meio das relações entre seus personagens e os espaços. Assim, por exemplo, numa de suas sequências iniciais, pela qual somos introduzidos no apartamento de João, vemo-lo acordando no sofá da sala, ao lado de Sofia, no momento em que entram a empregada doméstica (Mariá) e suas netas pela porta dos fundos, entre a cozinha e a área de serviço. Sem corte, no limiar da porta, a câmera simplesmente move-se para a esquerda e para a direita, entre a sala e a cozinha, entre o espaço do patrão e o da doméstica, assinalando justamente, na mesma imagem (no mesmo plano), a coexistência de dois mundos e a “parede” que os separa.

O enquadramento, em *O som ao redor*, serve-se assim de uma tela larga que abre o plano de modo a justapor personagens de universos antagônicos no seu forçoso convívio, assinalando aí, inclusive, os espaços e tempos que lhes cabem. Às empregadas domésticas, como Mariá, não somente lhes cabem, sobretudo, os espaços mais próprios da cozinha e da área de serviço, bem como o tempo do trabalho na casa de seu patrão, de modo que os observamos frequentemente, lado a lado, na contiguidade de sua condição desigual. Razão pela qual, no mesmo plano, Mariá trabalha, enquanto João, o proprietário, – acompanhado de Sofia, que acabara de conhecer –, toma seu café da manhã. Plano simétrico, aliás, pouco adiante, ao de Maria, filha de Mariá que a substitui nos serviços a João, quando a vemos passando roupas, em espaço contíguo, na mesma imagem em que aparece João, novamente junto a Sofia, fazendo seu desjejum. Um enquadramento exemplarmente reiterado, ainda, no plano do apartamento de seu avô, senhor Francisco – o grande senhor da rua onde se desenrola a trama, proprietário de imóveis naquela área e de terras no interior –, visto no momento em que lê confortavelmente seu jornal, enquanto que, no outro lado da imagem simetricamente dividida, demarcada no seu centro pela presença de um pilar em primeiro plano, uma de suas domésticas limpa a casa.

Na “comunidade de uma mesma imagem”, Kleber Mendonça tensiona, pois, a desigualdade de dois mundos, marcando a sua cisão, a distância de suas classes

---

<sup>4</sup>Comentários em áudio do diretor para os extras de “O SOM ao redor. Kléber Mendonça Filho. Recife: Cinemascópio, 2012”.

e a proximidade de sua coexistência, interessado nos seus contrastes e nos embates que daí irrompem. A política de suas escolhas estéticas, para tanto, são fundamentais, valendo-se de um enquadramento, articulado à sua *mise-en-scène*, que definem as condições de visibilidade das figuras de povo no filme. Uma política de sua invisibilidade que faz o povo figurar no entorno, esparso, quase eclipsado, e de um movimento perscrutador que o busca, escancarando o abismo de classes e suas tensões. É desse modo que, já na primeira sequência após as imagens de arquivo, acompanhamos, através de uma câmera que entra no *playground* de um condomínio extremamente fechado, o movimento pelo qual passeia em meio às crianças que brincam ali, meneando, flanando errante entre elas, lúdica até (desde o momento em que desliza seguindo uma menina de patins), indo descobrir, enfim, as babás que as observam e conversam recolhidas nos cantos daquele espaço.

Trata-se, certamente, de uma figuração do povo já muito distante do viés ideológico daquele cinema político no qual sua visibilidade era fortemente perpassada por uma visada de classe, quando o povo aparecia sobretudo enquanto classe – a classe operária, antes de tudo –, frequentemente sob o intento iluminista de um projeto de denúncia e, muitas vezes, compromissado inclusive com uma perspectiva de pedagogia política. Ora, diferentemente do cinema político clássico, no qual o povo ainda estava presente, o que marcaria o cinema político moderno, segundo Gilles Deleuze (2007), seria justamente a constatação de que “o povo já não existe”, ou então que ele “ainda não existe”, que, de qualquer modo, ele “está faltando”. Constatação que, de acordo com o filósofo, eclodia, sobretudo, no então chamado “Terceiro Mundo”, no qual “as nações oprimidas, exploradas”, mais do que em qualquer outro lugar, “permaneciam no estado de perpétuas minorias, em crise de identidade coletiva” (DELEUZE, 2007, p. 259), onde seus cineastas mais radicais puderam acreditar, por um brevíssimo tempo, numa “conquista do poder pelo proletariado, ou por um povo unido e unificado”, até que descobrissem, enfim, que de fato “não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos”, razão pela qual aqui “o povo falta” (DELEUZE, 2007, p. 262). Já não há mais lugar, portanto, para um projeto de desalienação, ou revolução, ou conquista do poder por “um povo unido e unificado”, mas a realidade de um estilhaçamento do povo, o fundamento sobre o qual se constrói, agora, o novo cinema político.

Contra a unidade indiferenciada do povo, como corpo social que remete a uma identidade única e definidora que dissolve as diferenças, o que há, na verdade, conforme Deleuze, é “uma infinidade de povos”, irredutíveis à sua subsunção a um povo uno e homogêneo. Razão pela qual, num contexto cinematográfico em que já

desapareceu aquela imagem de povo, imagens outras de sua aparição demandam novas chaves de leitura, como no caso de *O som ao redor*, filme a partir do qual procuramos pensar as figuras populares que aí aparecem – para tomar um conceito a Giorgio Agamben (1993) – na sua “singularidade qualquer”, isto é, como seres singulares que não se reduzem ao individual, nem se dissolvem no universal, que não apresentam condição alguma de pertença, sem nada que as encerre sob uma identidade num conjunto. Não o *qualquer ser*, reduzido à indiferenciação que o remete à propriedade compartilhada do grupo, mas o *ser qualquer*, sem nenhuma reivindicação identitária, conceito ou propriedade, o ser que é uma singularidade e que, no entanto, remete ao mesmo tempo ao comum dos povos.

Como singularidades que gravitam, de modo difuso, à volta do mundo da classe média, o povo aparece, em *O som ao redor*, como figuras que orlam nas bordas, que se dispersam aí por esse espaço à margem, mas que cruzam constantemente os limiares para o universo do outro. Um movimento pelo qual necessariamente o circundam e inevitavelmente o atravessam, passando o umbral que os delimita ao traspasar, sobretudo, – marcando aí as relações de classes –, as portas dos fundos, que é por onde devem entrar as empregadas domésticas, como Mariá ou Luciene, os entregadores de água, como Romualdo, e os novos vigias da rua, como Clodoaldo e seus colegas, sempre tomando o elevador de serviço e entrando pela porta da cozinha. Personagens que, sob essa condição, encontramos esparsas ao longo do filme, figuras singulares que muitas vezes aparecem numa só sequência, como Maria, filha de Mariá, que passa roupa enquanto sua filha – cujo destino parece ali prenunciado – acompanha João e Sofia no café da manhã; um povo que mais podemos supor do que entrever na imagem da pequena favela que aparece cercada por prédios de classe média, numa tomada da altura de um terraço que faz lembrar o clássico plano aéreo de abertura de *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, ao mostrar os dois lados da cidade dividida, o Rio de Janeiro belo e rico, ladeado por sua face mais feia e pobre, onde paira sobre a cidade a população marginalizada dos morros; um povo, enfim, que parece subjazer, na cena da visita de João e Sofia à senzala do engenho do senhor Francisco, como espectro subterrâneo a assombrar os herdeiros, hoje, dos senhores do passado, a rondá-los em seus pesadelos.

Contudo, entre a senzala de nosso passado colonial e a cidade futurista de Fritz Lang em *Metrópolis* (1927) – no pôster que decora a sala de João –, esse povo, longe de condenado a um cativeiro subterrâneo, insurge-se e parece cercar uma classe média cada vez mais acuada e fechada. Sob o clima de suspense de *O som ao redor*, uma indefinida ameaça parece girar em torno desse “outro de classe”

– para falar como Jean-Claude Bernardet (2003) –, dessas personagens que revidam, que invadem, que espreitam. O outro de classe insurge-se frequentemente, mesmo que nos pequenos gestos quotidianos de sabotagem, como na indignação de Adailton que risca o carro da madame arrogante; ou, pior do que isso, é um outro de classe que desperta uma suspeita, que parece – para além desses pequenos gestos – sob a iminência de rebentar em algo maior, mas que, por enquanto, espera e observa, como nas reiteradas situações em que flagramos personagens à espreita. Dos fundos, das bordas, de trás das portas, um perigo está prestes a cruzar a soleira, contra o qual as classes privilegiadas já nada mais podem fazer, pois o estranho que as coloca em risco, que está fora de seu mundo, é o que ao mesmo tempo já está aí dentro. O outro sobre o qual recai a sua violência de classe (a violência de uma sociedade de classes) é aquele que pode violentá-la; um mundo à parte que está mais próximo do que lhe conviria, ameaça que a assedia de seu interior.

Na sequência pavorosa do pesadelo de Fernanda, menina tristonha que praticamente vive confinada com a mãe e o irmão numa casa tão fechada e guardada de grades, uma horda de garotos – no mais assentado estereótipo do jovem delinquente de periferia – invade a sua casa, imagem que hiperboliza o medo contra o qual as classes média e alta erguem suas muralhas. Esforço vão, no entanto, pois, como observa Jean-Luc Nancy (2002), o intruso não é tão-somente o estranho que vem de fora e nos invade a intimidade; ele igualmente pode irromper de dentro, revelando-se no “coração” do que nos é mais familiar, como em nosso próprio corpo, como no coração mesmo do autor, que teve que ser submetido a um transplante cardíaco. Como nos relata o filósofo francês, a partir de sua experiência pessoal, foi-lhe aberto o peito e enxertado um órgão intruso, uma abertura insuturável que o mantém, mesmo depois de fechado, para sempre aberto, uma vez que tal abertura, na verdade, já lhe era mesmo anterior, por conta do intruso que já estava dentro do próprio corpo, desse órgão que de repente o invadia por doença, por defecção. Condição inescapável, o corpo, desde o princípio, já estivera aberto, o fora já estava dentro, o intruso já era interior, estranho que subitamente se revela como o que pode nos ser o mais estrangeiro no interior do que nos pareceria ser o mais “próprio” e que representa, justamente em razão disso, aquele que pode ser o pior inimigo, precisamente porque vem de dentro, ameaçando-nos mais intimamente.

Ora, se o corpo político é constituído por uma fratura que divide o povo, o que mais ameaça o Povo (com “p” maiúsculo) é o inimigo que o espreita de dentro, o povo de deserdados produzido no seu interior. O pior inimigo porque coloca em questão, na sua existência mesma, tal cisão, e, na guerra intestina pela qual se

confrontam, põe-na em xeque a todo momento. Ele é a contraparte de exclusão necessária e gerada por essa fratura, o fora que, inevitavelmente, está dentro, o estranho que tocaia, no coração do corpo social, prestes a eclodir; ele é, enfim, como o próprio som de *O som ao redor* – isto é, essa coisa impalpável, invisível, que perfura e atravessa, perturbando nossa intimidade –, o intruso incontível, esse elemento ao mesmo tempo íntimo e estranho que povoa a cidadela, que cruza as suas grades e invade suas fortalezas. Uma invasão que é, por um lado, surda e quotidiana, decorrente das próprias relações de trabalho: é Mariá que chega com as netas à casa do patrão, constringendo-o a fugir, com a namorada, da sala para o quarto; são suas netas que tomam o sofá da sala, onde antes João dormia com Sofia, e que pouco depois será ocupado por Sidclei, filho de Mariá, para descansar do trabalho; é Romualdo que, no seu comércio, tem salvo-conduto para entrar e trocar a garrafa de água; ou então, Agenor, o vigia noturno do prédio de João, que espia o casal pela câmara do elevador. Mas é também uma invasão que, por outro lado, pode ser mais violadora: desde a pequena petulância do porteiro que ousa desembalar a revista *Veja* de uma moradora, até a invasão de Clodoaldo e Luciene à casa de um morador ausente, como que maculando – sobretudo pelo capricho dela em deitar na cama do casal – a extrema brancura-casta do íntimo daquele lar. E é, enfim, uma invasão que, latente em todas essas micro intrusões, pode emergir mais periclitante, como no movimento sorrateiro do menino-aranha que se esgueira pelos telhados, e estourar violentamente, seja nos pesadelos de uma classe assustada, seja na vingança final de Clodoaldo, que, supõe-se, mata o grande senhor da cidadela dentro de sua própria casa.

Se uma ameaça está ao redor, num filme que tanto escancara o abismo de classes, ligando-o fortemente a um passado colonial escravista, certamente o terror da classe que desesperadamente procura proteger suas propriedades e famílias do perigo à sua volta é o medo desse espectro que a assombra, de um sempre iminente retorno do oprimido, à espera, para cobrar uma história de opressão e acertar suas contas. O que mais parece atemorizá-la, no filme (o pesadelo de uma invasão incontível), é apenas o paroxismo de algo que já acontece, pois que o intruso já está dentro, um povo ao redor que parece fechar cada vez mais o cerco a uma classe encurralada, esse povo intruso cuja presença in/visível a sitia no mais íntimo de sua vida, precisamente ali onde se recolhe e procura se abrigar de tudo quanto à sua volta a possa atingir. Como no antigo e descomunal projeto de construção da muralha da China, um esforço vão, hoje, frustra a edificação da cidadela. Conforme nos lembra Peter Pál Pelbart (2012), a partir do conto *Muralha da China* de Kafka, o esforço secular de

construção da grande muralha, a fim de conter, ao norte do território, a ameaça dos povos nômades, mobilizou e sacrificou milhares de vidas numa empresa fracassada, incapaz de barrar a passagem e a presença cada vez maior desses povos no coração da capital. Assim também, hoje, não obstante os muros, as grades, as cercas e todo o aparato de segurança de nossas fortalezas contemporâneas – as casas ostensivamente muradas, os condomínios extremamente fechados, todos esses novos “castelos de Windsor” (ironicamente, nome de um dos edifícios que aparecem no filme) –, nada pode reter o movimento intrusivo desse povo que circula ao redor, que inevitavelmente transita por aí, ora um tanto passivo, ora bastante insubmisso, mas que, num caso e no outro, porta sempre, de qualquer forma, uma ameaça: seja o perigo de sua simples e inelutável presença que coloca já em questão, desde o início, a cisão que divide o povo, seja o prenúncio aterrador de que esse povo possa um dia “chegar sem pedir licença” – como Francisco diz a Clodoaldo –, tomar assento, diante de seu “senhor”, na sala de sua casa, e então acertar, finalmente, as contas.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I. 2*. Ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- BERNARDET, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- NANCY, J.-L. *L'intrus*. Michigan: Michigan State University Press, 2002.
- PELBART, P. P. *Biopolítica e biopotência no coração do Império*. Disponível em: [www.multitudes.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no/](http://www.multitudes.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no/) Último acesso: 04/04/2016.
- RANCIÈRE, J. “Lo inolvidable”. In: YOEL, G. (org.) *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- \_\_\_\_\_. “O dissenso”. In: NOVAES, A. (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

### Referências audiovisuais

- O SOM ao redor. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil, 2012. DVD, Recife: Cinemascópio, colorido, 131 min., NTSC, 2013.