UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

VITOR SOSTER

A equivocidade do foco narrativo em *O som ao redor*:

um exercício de crítica cultural

Versão corrigida

São Paulo
2017

VITOR SOSTER

A equivocidade do foco narrativo em *O som ao redor*:

um exercício de crítica cultural

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco

De acordo:

Profª. Drª. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco

Em 21 de novembro de 2017

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S716e

Soster, Vitor
A equivocidade do foco narrativo em "O som ao redor": um exercício de crítica cultural / Vitor Soster ; orientadora Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco. - São Paulo, 2017.
218 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. foco narrativo. 2. cinema. 3. espaço. 4. tempo. 5. práxis. I. Cevasco, Maria Elisa Burgos Pereira da Silva, orient. II. Título.

SOSTER, Vitor. **A equivocidade do foco narrativo em *O som ao redor***: um exercício de crítica cultural. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 29 de setembro de 2017

Banca Examinadora

Profª. Drª. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco	Instituição: FFLCH-USP
Profª. Drª. Ana Paula Bianconcini Anjos	Instituição: FFLCH - USP
Profª. Drª.Patrícia de Almeida Kruger	Instituição: Externo

Dedico esta dissertação a você, leitor: que a equivocidade de nossa relação possibilite a emergência do novo.

AGRADECIMENTOS

A Maria Elisa Cevasco, pelas aulas de literatura e estudos culturais, ministradas na graduação, pelas aulas de teoria crítica, ministradas na pós-graduação, por me aceitar como orientando e pela orientação;

A Marcos Cesar Soares, pelas aulas de literatura e cinema ministradas na graduação e pelas perguntas fundamentais feitas no exame de qualificação;

A Ivone Daré Rabello, também pela participação em minha banca de qualificação;

A Patrícia de Almeida Kruger, por me enviar sua tese, prestar contribuições teóricas e por aceitar participar da banca avaliadora desta dissertação;

A Ana Paula Bianconcini Anjos, também por aceitar participar da banca avaliadora desta dissertação;

A Andrea Saad Hossne, por me apresentar aos estudos da narrativa, ainda no primeiro ano de graduação, e por me chamar a atenção para os eixos do tempo, espaço e da ação nas aulas da pós-graduação sobre experiência e narrativa na contemporaneidade, os quais muito influenciaram na organização deste trabalho;

A José Luiz Passos, por me aceitar como ouvinte em suas aulas sobre *O som ao redor* na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em agosto de 2013 e por contribuir para a construção das reflexões aqui apresentadas sobre nostalgia;

Aos colegas do grupo de estudos *Sequências Brasileiras,* por me levarem a conhecer mais e melhor a obra do crítico Roberto Schwarz;

A Charles Marlon, pelo incentivo e discussões nos primeiros semestres de mestrado;

A Gisele Ariane Piola e Alysson de Oliveira, pelos toques que me deram e pelo incentivo necessário para ter me inscrito no programa de pós-graduação;

A Heitor Augusto, por me introduzir à história do cinema pernambucano, contribuir com a análise aqui desenvolvida e indicar bibliografia;

A Fabiana Vilaço, Heitor Gomes e Isabella Meucci, também pela contribuição e pelo apoio dado;

A Angela Prysthon, a Jack A. Draper III e a Leslie Marsh por me enviarem gentilmente seus artigos sobre *O som ao redor*;

A Lourenço Chacon, pela ajuda com a análise técnica da composição de Gainsbourg, apresentada nesta dissertação; a Bruna Iodice, por me fornecer o nome dos instrumentos usados nessa mesma peça;

A Junia Machado e a Aline Viana, pelas breves conversas que renderam reflexões importantes;

A Cintia Vezzani, por me acompanhar durante este percurso, trocar experiências, mesmo que à distância, e me ajudar no que foi possível, incluindo a correção do *abstract;*

A Deusa Pinheiro Passos, pelo incentivo e atitude solícita que me possibilitaram conhecer pessoalmente um pouco da Irlanda do Norte e de seus conflitos sociais, amadurecendo minha reflexão sobre meu próprio objeto de estudo;

A equipe da *Queen's University Belfast*, em especial, a Dominic O'Brien e a Valerie Miller que fizeram de minha estada na Irlanda do Norte uma experiência muito enriquecedora e acolhedora;

A Madeline Leibin, Catherine Yenne, Stephanie Walker, Kylie Wallace e Rosalind Fennel, pelo incentivo e ajuda na tradução do título desta dissertação para o inglês; a Jason Parry, pela ajuda com a tradução do título e também pela leitura e correção do *abstract.*

Ao CNPq, pelo apoio financeiro essencial ao longo dos dois primeiros anos de pesquisa; ao Santander, pela bolsa parcial de estudo na *Queen's University Belfast;*

A Rosana Moreira de Carvalho, a Irmã Maria Eline Lopes Oliveira e a todos os colegas de trabalho que me deram todo o apoio necessário ao longo dos anos de mestrado;

A Zaíra, Rita, Rosa Maria, Josiane, Maria Cecília, Sandra e todos os demais professores que tive durante o ensino básico, por todo o aprendizado propiciado, alicerce desta dissertação;

Aos professores da graduação, que me iniciaram no mundo acadêmico;

A Lucia Jovanini Montagner, pelo incentivo e apoio educacional dados durante minha infância e adolescência; ao Guilherme Jovanini Montagner, pela companhia durante esses anos de formação e por me levar ao "mundo dos livros sem ilustração";

A Kleber Mendonça Filho e a todos os outros cineastas brasileiros contemporâneos do circuito autoral, por me levarem a admirar o cinema brasileiro e a refletir sobre nossa sociedade;

A Deuseni Isaura da Cruz Soster e a Decio Luiz Soster, pela formação e pelo apoio fundamental ao longo de toda a minha vida.

RESUMO

SOSTER, Vitor. **A equivocidade do foco narrativo em *O som ao redor***: um exercício de crítica cultural. 2017. 218 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O exercício de crítica cultural aqui empreendido busca refletir sobre a contemporaneidade a partir da análise e interpretação do longa-metragem *O som ao redor* (2012) de Kleber Mendonça Filho. A fim de chegar a uma compreensão do que sua forma diz sobre o momento presente, realizamos uma investigação sobre o filme a partir das contribuições de diferentes disciplinas e também de abordagens analíticas da imprensa e da academia. A começar pelo estudo da forma narrativa, propomos definições para noções como *autor, autor implícito, narrador, ponto de vista* e *foco narrativo.* Essas noções se mostram úteis no desenvolvimento da análise com relação ao que entendemos como sendo o *foco narrativo*, uma relação de significação entre as instâncias da emissão e da recepção de uma narrativa. A *focalização,* assim compreendida, permitiu a identificação da produção de quatro espacialidades na trama da narrativa fílmica: (a) o espaço doméstico contemporâneo e as práticas de consumo, marcados pelo desejo e pelo medo; (b) o espaço de poder do homem cordial contemporâneo; (c) o espaço da propriedade e da auto-atribuição ambígua de um espaço de representação; e, por fim, (d) o espaço da subalternidade. Esses espaços, por sua vez, são articulados por meio de uma prática temporal contraditória, estabelecida entre passado e futuro, que mantém o presente em estado de suspensão crônica. Observa-se, nos termos de Jameson (2002 [1981]), o *inconsciente político* dessa narrativa: o reconhecimento do papel da classe média na manutenção de relações de mando arcaicas, lugar que o próprio narrador simula assumir e ao qual, por vezes, corre o risco de assimilar-se. Desse modo, a miragem da classe média quanto ao autocontrole econômico e simbólico e seu horror à expropriação e aos despossuídos continuam a contribuir para manter as desigualdades e injustiças sociais do país. Como forma de conclusão, indica-se, na leitura do filme, a possibilidade de entendimento do passado como uma simples permanência caso se veja o tempo (e a história) apenas como continuidade. Inversamente, se a dimensão temporal for compreendida como sujeita a simultaneidades, aberta, portanto, à equivocidade, possibilidades de futuro podem emergir, configurando-se uma outra leitura. Nesse sentido, práticas do passado no presente, sujeitas à continuidade e à transformação, dão a dimensão da importância das práticas presentes, já que, estas, antecipam, desde já, práticas futuras.

Palavras-chave: Cinema. Foco Narrativo. Narrativa. Espaço. Tempo. Práxis.

ABSTRACT

SOSTER, Vitor. **The equivoque of the point of view in *Neighbouring Sounds*:** an exercise of cultural criticism. 2017. 218 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The exercise of cultural criticism undertaken here aims to reflect on contemporary temporality through an analysis and interpretation of the feature film *Neighbouring Sounds* (2012), directed by Kleber Mendonça Filho. To understand what its form says about the current moment, I investigate the structure of the film considering contributions from different disciplines and also analytical approaches, offered by the press and scholars. Starting with the study of the narrative form, I propose definitions for notions like *author*, *implicit author*, *narrator* and *point of view*. These notions have proved themselves useful in the development of an analysis of what is understood as the "*narrative focus*". However, the Anglophone criticism does not use that term as often as *point of view*. Thus understanding *point of view* as a relationship of signification between the addresser and the addressee of a narrative, I observe the production of four spatialities in the plot of the film: (a) the contemporary domestic space and consumerist practices, marked by desire and fear; (b) the space of the power of the contemporary cordial man; (c) the space of property and of the ambiguous self-attribution of a representational space; and, finally, (d) the space of subalternity. These spaces, then, are articulated by a contradictory time practice, established between the past and the future, which keeps the present in a chronic suspension state. I observe, following Jameson's (2002 [1981]) expression, the *political unconscious* of that narrative: the recognition of the role of the middle class in the maintenance of the archaic power relations. The *narrator*, in simulating these power relations, runs the risk of reproducing them. Thus the middle-class mirage of economic and symbolic self-control, compounded by a middle-class horror of expropriation and of the destitute, perpetuate the inequalities and social injustices in Brazil. To conclude, I indicate, in this reading of the film, the possibility of understanding the past as simply permanence if time and history are only regarded as continuity. Conversely, if the temporal dimension is grasped as subject to simultaneities, therefore, open to the equivoque, a different possible future may emerge, creating another reading. In this new sense, practices of the past in the present, subject to continuity and to transformation, give importance to the present practices, since these ones anticipate future practices.

Keywords: Cinema. Point of view. Narrative. Space. Time. Praxis.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – BIA GRITA COM SUA EMPREGADA, INDICANDO-LHE A DIREÇÃO DA COZINHA 18
FIGURA 02 – JOÃO E SOFIA ALMOÇAM NA FAZENDA DE FRANCISCO, AVÔ DE JOÃO 19
FIGURA 03 – FOTOGRAMA DO *TRAVELLING* FINAL DE *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (GLAUBER ROCHA, 1964), FEITO EM CORTE POSTERIOR À CORRIDA DE MANOEL PELO SERTÃO 32
FIGURA 04 – GAROTA DE PATINS CHEGA À QUADRA ("*PLAYGROUND*") CERCADA DE GRADES, SOB A VIGILÂNCIA DE EMPREGADAS UNIFORMIZADAS EM CONDOMÍNIO DE CLASSE MÉDIA 33
FIGURA 05 – ÚLTIMA FOTO EM PRETO E BRANCO DA SÉRIE APRESENTADA NA INTRODUÇÃO 50
FIGURA 06 – FOTOGRAMA DA PRIMEIRA SEQUÊNCIA COLORIDA E EM MOVIMENTO DO FILME 52
FIGURA 07 – IMAGEM DE UMA SEDE DE FAZENDA APRESENTADA NA INTRODUÇÃO DO FILME 62
FIGURA 08 – TRABALHADORES RURAIS EM FOTO APRESENTADA NA INTRODUÇÃO DO FILME 63
FIGURA 09 – CLEIDE ENTREOUVE DISCUSSÃO DE SEU PATRÃO COM JOÃO 69
FIGURA 10 – CRIANÇAS OBSERVAM INSTALAÇÃO DE GRADES EM QUADRA DE CONDOMÍNIO 70
FIGURA 11 – VISTA DE UM BAIRRO RECIFENSE DE CLASSE MÉDIA 84
FIGURA 12 – PRIMEIRA VISTA, PARTE INTERNA, DO APARTAMENTO DE JOÃO 85
FIGURA 13 – BIA SE MASTURBA COM A MÁQUINA DE LAVAR 90
FIGURA 14 – BIA ESPIA, COM SEUS FILHOS, O CACHORRO DOPADO POR ELA 91
FIGURA 15 – BIA PREPARA BIFE COM SONÍFERO PARA O CACHORRO DO VIZINHO 92
FIGURA 16 – BIA E SUA FAMÍLIA, JANTANDO 94
FIGURA 17 – BIA TOMA BANHO 95
FIGURA 18 – BIA FUMA MACONHA E DISSIPA A FUMAÇA NO ASPIRADOR DE PÓ 96
FIGURA 19 – BIA OUVE *CRAZY LITTLE THING CALLED LOVE* DO GRUPO *QUEEN* 97
FIGURA 20 – MARIÁ TRABALHA ENQUANTO JOÃO TOMA CAFÉ DA MANHÃ COM SOFIA 102
FIGURA 21 – JOÃO FLAGRA FILHO DA EMPREGADA DORMINDO NO SOFÁ DA SALA 104
FIGURA 22 – BIA ABRE SÉRIE DE PORTÕES PARA RECEBER TELEVISÃO RECÉM-COMPRADA 105
FIGURA 23 – JOÃO E SOFIA SE DESPEDEM 108
FIGURA 24 – JOÃO APRESENTA PRÉDIO A CLIENTE 111
FIGURA 25 – VISTA QUE JOÃO TEM DO TOPO DO EDIFÍCIO *CASTELO DE WINDSOR* 112
FIGURA 26 – "JANTAR BRASILEIRO", TELA DE JEAN-BAPTISTE DEBRET (1827) 115
FIGURA 27 – SOFIA BRINCA COM JOÃO EM RUÍNAS DE CINEMA 117
FIGURA 28 – ESTÁTUA DE MULHER NEGRA AO FUNDO E OBJETOS EM VERMELHO, PRETO E BRANCO NA SALA DE ESTAR DO APARTAMENTO DE DINHO 120

FIGURA 29 – COZINHA DO APARTAMENTO DE FRANCISCO, LOCAL DO PRIMEIRO ENCONTRO ENTRE ELE E OS GUARDAS-NOTURNOS 122
FIGURA 30 – DINHO PEGA TELEFONE JOGADO PELA IRMÃ; NA PAREDE À DIREITA, ENCOSTADO, PÔSTER DO FILME *JACKIE BROWN* (QUENTIN TARANTINO, 1997) 125
FIGURA 31 – CLODOALDO E FERNANDO ATRAVESSAM VÁRIOS PORTÕES PARA TEREM ACESSO AO APARTAMENTO DE FRANCISCO 131
FIGURA 32 – ROMUALDO AJUDA TURISTA ARGENTINO A SE LOCALIZAR NO BAIRRO; FERNANDO SE APROXIMA DE BICILETA 133
FIGURA 33 – O "MENINO DA ÁRVORE" SURPREENDE AO APARECER NA CASA EM QUE CLODOALDO E LUCIENE ESTAVAM 135
FIGURA 34 – CLODOALDO APRESENTA SEU IRMÃO AOS DEMAIS GUARDAS E À EMPREGADA DE FRANCISCO; AO FUNDO, BIA FALA COM O FILHO PELO PORTÃO 136
FIGURA 35 – O "MENINO DA ÁRVORE" FOGE APÓS LEVAR UM SOCO NA MADRUGADA 145
FIGURA 36 – VISTA DA RUA PROVAVELMENTE REGISTRADA DO APARTAMENTO DE JOÃO NUMA MANHÃ 146
FIGURA 37 – BREVE SUSPENSÃO TEMPORAL APÓS A ÚLTIMA EXPLOSÃO DAS BOMBAS 148
FIGURA 38 – BIA FUMA MACONHA NA VARANDA DE CASA À NOITE 155
FIGURA 39 – JOÃO ATENDE A TELEFONEMA DE SOFIA DURANTE A REUNIÃO DE CONDOMÍNIO 157
FIGURA 40 – MOMENTO QUE ANTECEDE A REVELAÇÃO DAS IDENTIDADES DE CLODOALDO E CLAUDIO A FRANCISCO 160
FIGURA 41 – GUARDAS CONVERSAM DURANTE O TRABALHO 163
FIGURA 42 – BIA RECEBE TELEVISÃO RECÉM-COMPRADA APÓS SER AGREDIDA POR IRMÃ 168
FIGURA 43 – RUA, SEM PRÉDIOS, EM VISÃO SAUDOSISTA DE ANCO DO LUGAR ONDE MORA 172
FIGURA 44 – JOÃO E SOFIA VISITAM A CASA ONDE SOFIA MOROU QUANDO CRIANÇA 173
FIGURA 45 – JOÃO OBSERVA MARIA PASSANDO ROUPA, DESCALÇA 176
FIGURA 46 – FRANCISCO AGUARDA A CHEGADA DO NETO E DE SOFIA NA FAZENDA 182
FIGURA 47 – FRANCISCO, JOÃO E SOFIA ALMOÇAM NO "ENGENHO" 197
FIGURA 48 – CLAUDIO OBSERVA RETRATO NO APARTAMENTO DE FRANCISCO 198

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **13**

MATERIAL DE PESQUISA E PERSPECTIVA TEÓRICA: APRESENTAÇÃO 15

PERSONAGENS, ESPAÇO, TEMPO E AÇÃO 17

PROPOSTA DE SEGMENTAÇÃO DO ENREDO DE *O SOM AO REDOR* 22

PARTE I – LEITURAS E RELEITURA **27**

CAPÍTULO 1 – REVERBERAÇÕES NA MÍDIA E NA ACADEMIA 29

1.1.1 O que foi dito pela imprensa e na internet *29*

1.1.2 O que foi dito pela academia *37*

CAPÍTULO 2 – UMA RELEITURA DE *O SOM AO REDOR*: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E ANÁLISE 47

1.2.1 Considerações teóricas prévias sobre os estudos das narrativas literária e cinematográfica: autor, autor implícito, narrador, ponto de vista e foco narrativo *47*

1.2.2 Análise do foco narrativo na introdução de O som ao redor: *fundamentos* *60*

PARTE II – LUZ, CÂMERA, AÇÃO! – ESPAÇO, TEMPO E PRÁXIS **79**

CAPÍTULO 1 – PRÁTICAS EQUÍVOCAS DE PRODUÇÃO DO ESPAÇO NARRATIVO 81

2.1.1 Espaço narrativo em O som ao redor: *primeiras indicações* *81*

2.1.2 O espaço doméstico contemporâneo e práticas de consumo: desejo e medo *88*

2.1.2 Espaço de poder do homem cordial contemporâneo *100*

2.1.2 Propriedade e auto-atribuição ambígua de um espaço de representação *118*

2.1.2 Unidade espacial tecida pelo fio da desigualdade: ameaça *127*

2.1.2 Foco narrativo e equivocidade do espaço em O som ao redor *137*

CAPÍTULO 2 – PRÁTICAS EQUÍVOCAS DE PRODUÇÃO DO TEMPO NARRATIVO 143

2.2.1 Tempo narrativo em O som ao redor: *primeiras indicações* *143*

2.2.2 Presente: manutenção de uma tensão irresoluta *153*

2.2.3 Formas de manifestação do passado no presente *166*

2.2.4 O futuro suspenso: limitação e abrangência do ponto de vista narrativo *186*

2.2.5 Foco narrativo e equivocidade do tempo em O som ao redor *190*

CONSIDERAÇÕES FINAIS **193**

A EQUIVOCIDADE DO FOCO NARRATIVO EM *O SOM AO REDOR* 195

REFERÊNCIAS **201**

TEXTOS CONSULTADOS SOBRE *O SOM AO REDOR* NA IMPRENSA E NA INTERNET 203

TRABALHOS ACADÊMCOS CONSULTADOS SOBRE *O SOM AO REDOR* 207

DEMAIS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 209

FILMES MENCIONADOS E/OU ANALISADOS 213

ANEXO – FICHA TÉCNICA DE *O SOM AO REDOR* **217**

INTRODUÇÃO

Material de pesquisa e perspectiva teórica: apresentação

A singularidade do filme *O som ao redor*[1] (2012), de Kleber Mendonça Filho, gerou muita discussão, trazendo à tona o aspecto sócio-político da arte.

Com opiniões díspares, espectadores que se identificam como situados mais à esquerda no espectro político tenderam a uma recepção positiva da obra, ainda que houvesse aqueles que manifestassem alguma reserva em relação a ela. Essa receptividade se dá, como será apresentado na primeira parte desta dissertação, devido ao tipo de leitura feito por boa parcela dos críticos – jornalistas e acadêmicos pertencentes às camadas médias da sociedade –, que, em geral, atribuem ao filme uma visão crítica da sociedade brasileira e de sua história. No plano dos diferentes posicionamentos políticos assumidos pela crítica e por seus leitores, essa leitura acabou, não sem polêmica, por produzir interesse e mobilização do público em torno do filme.

Acreditamos que essa mobilização do público pode ser explicada também pela instância de enunciação narrativa do filme que, sendo responsável por sua organização interna, será fundamental para a compreensão do *foco narrativo*, objeto principal de investigação deste trabalho[2]. Essa relação entre público (e suas determinações ideológicas) e filme (e a formalização linguageira de seu tempo) gera uma leitura igualmente marcada por uma decantação histórica. Se a narração cinematográfica, em seu aspecto estritamente formal (técnicas e organização interna da linguagem), já se mostra muito complexa e controversa, ao considerarmos a dimensão sócio-histórica, que lhe é constitutiva, a tarefa de estabelecer um sentido para a obra se torna ainda mais desafiadora, mas também mais esclarecedora do momento histórico em que a leitura se realiza.

---

[1]Doravante, *O som*.

[2]Franco Junior (2003), baseado em Aguiar e Silva (1988) e Leite (1985), expõe o que comumente se entende por *focalização.* Corresponderia "à posição adotada pelo *narrador* para narrar a história, [isto é] ao seu ponto de vista. O *foco narrativo* é um recurso utilizado pelo *narrador* para *enquadrar* a história de um determinado *ângulo* ou *ponto de vista.* A referência à visão, aqui, não é casual. O *foco narrativo* evidencia o propósito do *narrador* (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história" (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 41). Cabe reter dessa noção que a *focalização* é produto de, pelo menos, um *foco narrativo*. Na análise de *O som*, fomos levados a observar que o *foco narrativo* pode, além disso, ser entendido como resultante de uma relação entre as instâncias envolvidas na produção (*autor implícito* e *narrador*) e recepção (*leitor implícito* e *narratário*). Ao responderem ao que é posto, na narração, pelo *autor implícito* e pelo *narrador*, o *leitor implícito* e o *narratário* ocupam uma posição ativa, nem sempre correspondendo completamente ao esperado pelas instâncias de produção da narrativa. De todo modo, o momento histórico, no qual o processo de *focalização* se dá, estará sempre marcado. Para mais detalhes sobre como o conceito de *foco narrativo* será entendido neste trabalho, conferir Parte I, Capítulo 2, p. 47. Para mais detalhes sobre como a *focalização* é geralmente compreendida, conferir: AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura.** 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1988; LEITE, L. C. M. **O foco narrativo.** São Paulo: Ática, 1985.

A consideração dessa segunda dimensão pela abordagem da crítica cultural materialista pode, portanto, contribuir muito para a compreensão do *foco narrativo* do filme. Teóricos atentos apenas à estrutura fílmica tendem a limitar as descrições – via de regra, insatisfatórias – do fenômeno cinematográfico, pois deixam de fora de suas análises uma qualidade fundamental dessa estrutura. Trata-se da qualidade que Fredric Jameson reconhece ao expor os limites do estruturalismo. Ao se deter nos estudos estruturalistas feitos por Lévi-Strauss sobre a pintura facial do povo indígena Kadiwéu, Jameson nos lembra de que o antropólogo belga já observava que essa manifestação artística se constituía como um ato simbólico de apresentação de uma solução formal para impasses sociais (JAMESON, 2002 [1981], p. 64). Pensando nisso, o crítico marxista propõe que "a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista como um ato ideológico em si mesmo com a função de inventar 'soluções' imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis" (JAMESON, 2002 [1981], p. 64, tradução nossa)[3], isto é, falar em forma narrativa, cinematográfica ou não, é falar em sua natureza sócio-histórica. Caso essa natureza seja ignorada, teremos, necessariamente, uma compreensão parcial da linguagem. Desse modo, aliar a questão da organização narrativa em geral com o filme em questão pode render possibilidades interessantes para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a narratividade nessa obra, em particular, e sobre seu significado no momento histórico em que foi produzido, bem como, mesmo que de forma modesta, para propor indicações de como a narratividade se dá no cinema e sobre seu significado social na contemporaneidade.

O exercício de crítica cultural aqui proposto tem como referência pensadores como o britânico Raymond Williams e o norte-americano Fredric Jameson. A relação entre a produção cultural nacional e as referências teóricas estrangeiras e também brasileiras, como a do crítico Roberto Schwarz, representa a possibilidade de pensar o objeto em seus aspectos estético-sociais locais, coordenando-os, mas não simplesmente alinhando-os, com aspectos que poderiam ser referidos como globais. Nesse sentido, a inserção desta pesquisa na área de Estudos Culturais se faz acompanhar da busca pelo sentido desses Estudos na conjuntura política atual. A propósito, Cevasco, ao discutir determinadas "modas teóricas" que não hesitam na "repetição incessante das qualidades do sistema" (CEVASCO, 2006, p. 139), afirma que

> uma das coisas que os críticos culturais podem ainda fazer é interromper a distração com nossos ruídos teóricos. Fazendo isso não estaremos, infelizmente, resolvendo

---

[3]Tradução nossa de: "[…] *the production of aesthetic or narrative form is to be seen as an ideological act in its own right, with the function of inventing imaginary or formal 'solutions' to unresolvable social contradictions*" (JAMESON, 2002 [1981], p. 64).

> nenhum enigma político, mas pelo menos não estaremos meramente chafurdando nos prazeres regressivos do fetiche. Pode ser que esta seja nossa maneira, necessariamente menor, de responder à advertência de Adorno de que é fundamental tentar manter um fio de verdade em meio ao emaranhado indevassável de ilusões em nossos dias sombrios (CEVASCO, 2006, p. 140).

É com uma pontada de frustração que, para o momento, restringimo-nos à busca por uma resposta "necessariamente menor", ainda mais diante do que vem se constituindo no país principalmente a partir de 2013, período que coincide com os estudos realizados para a escrita desta dissertação. A falta de respostas imediatas para a mudança do *status quo* pode nos levar ao famoso slogan de Margaret Thatcher, "*there is no alternative*", muitas vezes citado pela professora Cevasco[4] para se referir, de forma crítica, à ideia de que as medidas neoliberais seriam as únicas possíveis diante dos desafios socioeconômicos do presente. Essa ideia da existência de uma única opção não é exclusiva da tática adotada pela antiga primeira-ministra britânica. Um exemplo disso é o da própria produção literária e cinematográfica. Não basta considerar o fato de que narrativas, em geral, apresentam determinada fábula a partir de um conjunto de "normas". Se olharmos apenas na direção apontada por esse modo regrado de organização, deixaremos de notar outras possibilidades de compreensão do fato narrado, como defende Jameson (2002 [1981]) em *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*.

Em *O som*, não é diferente. Ainda que sua construção seja feita da representação fragmentária e relativamente solta de episódios do cotidiano, vividos por diferentes estratos de classe média urbana[5], sua totalidade, apesar de aumentar consideravelmente a nitidez dos traços sociais envolvidos, não chega a contemplar uma perspectiva que supere muito aquela dos protagonistas, reunidos, em sua maior parte, naqueles diferentes estratos de classe média.

Sendo assim, para propor uma *focalização* possível para o filme, procuramos ainda nesta **Introdução**, situar, inicialmente, o leitor quanto a elementos básicos da trama, tais como personagens, espaço, tempo e ação.

---

[4]Refiro-me ao que pude apreender de suas aulas de literatura e estudos culturais na graduação nos anos de 2010 a 2012 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

[5] A noção de "classe média" adotada nesta dissertação é aquela construída pelo filme a partir dos núcleos de personagens moradores da rua onde se passa boa parte da história. Buscamos nos afastar da conceituação divulgada pela Secretaria de Assuntos Estratégicos (SAE) em 2012, quando as famílias da "classe média" teriam renda per capita entre R$ 291 e R$ 1019 (Cf. http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2012/05/governo-diz-que-nova-classe-media-tem-renda-entre-r-291-e-r-1.019-familiar-per-capita. Acessado em 04/11/2017). Outro estudo, divulgado pela mesma secretaria em 2014, dividia a sociedade brasileira em cinco classes econômicas (A, B, C, D, E). Os estratos medianos contavam com as seguintes rendas familiares per capita: Classe B: R$ 8641 – R$ 11261; Classe C: R$ 2005 – R$ 8640; Classe D: R$1255 – R$ 2004 (BRASIL, 2014, p. 21).

Figura 01 – Bia grita com sua empregada, indicando-lhe a direção da cozinha

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[6].

Personagens, espaço, tempo e ação

O filme pode ser considerado como o resultado de uma observação atenta do cotidiano vivido pelos diferentes matizes da classe média brasileira contemporânea. No entanto, ainda que atenta e eficaz na desnaturalização do olhar, a perspectiva da qual parte esse olhar não escapa totalmente das marcas ideológicas da classe social observada. Essa limitação da percepção pode ser notada, por exemplo, pelo contraste entre duas passagens: aquela em que a dona de casa Bia humilha sua empregada com um dedo em riste – apontando na direção da cozinha como sendo o lugar de onde Francisca, a empregada, não deveria ter saído (cf. figura 01) – e aquela em que o corretor imobiliário, João, e sua namorada, Sofia, almoçam com Francisco, avô de João, na fazenda (cf. figura 02, p. 19).

No primeiro caso, Bia, mulher integrada à contemporaneidade, tanto pelo consumo de eletroeletrônicos quanto pela "internacionalização" dos filhos ao pagar aulas de inglês e chinês para eles, constitui sua modernidade também por meio de um comportamento digno de uma proprietária de escravos do século XIX, o que marca a captura das contradições que constituem a história do Brasil pelo ângulo crítico apanhado pelo filme. Essa incongruência brasileira capturada na construção da personagem é, portanto, um indicativo do alcance do olhar crítico que organiza a narrativa, mesmo estando próximo da personagem.

---

[6]Cf. episódio 3T na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

Figura 02 – João e Sofia almoçam na fazenda de Francisco, avô de João

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[7]

O mesmo alcance do olhar não parece se repetir na segunda passagem mencionada. O fato de João, Sofia e Francisco almoçarem na sede da fazenda da família sem a presença de mais ninguém parece não questionar sobre quem fez o almoço e o serviu. Não haveria, de fato, mais ninguém na casa? No entanto, ao pensar no caso de Francisco, que conta com, ao menos, um capataz na fazenda (cuja morte, não testemunhada pelo espectador, desencadeará, no final, uma das cenas centrais do filme) e com duas empregadas em seu apartamento – como o espectador descobre em passagem da terceira parte do filme –, é de estranhar que tivessem sido os próprios protagonistas a preparar a própria refeição. Parece plausível, portanto, levantar a hipótese de que haveria empregados na fazenda, mas nenhum aparece ou é mencionado em cena. O que se mostra é a presença dos personagens de classe abastada. Se há outros na casa, não sabemos, parecem estar invisíveis tanto para os protagonistas quanto para o *narrador*. O argumento de que o almoço na Figura 02 procura expor a decadência da fazenda, marcada, por exemplo, pela presença de cachorros em vez de serviçais, é um argumento a ser considerado[8]. No entanto, nem esse, nem, tampouco, o argumento – também

---

[7] Cf. episódio 3B na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

[8] Valeria a pena notar, porém, que a Figura 26 – "Jantar brasileiro", tela de Jean-Baptiste Debret (1827), mencionada na Parte II, capítulo 1 (cf. aqui mesmo, p. 115), permite um paralelo interessante com a Figura 02 no que tange à presença humana. No quadro de Debret, duas crianças negras ocupam a mesma posição (ao pé da mesa) que os dois cachorros do fotograma do filme. O paralelo entre as duas cenas permite reeditar a confusão entre o caráter humano e o caráter animal presente tanto no quadro, que retrata o Brasil do século XIX, quanto no filme, ao caracterizar a vida do grande proprietário rural no século XXI. No primeiro, essa confusão se dá pela condição vivida pelos escravos (em presença e alimentados com sobras); no segundo, pela presença dos cachorros (também alimentados com sobras) como alegoria, a qual teria como dado corroborador justamente a ausência de serviçais (negros ou brancos) no almoço. Embora consideremos essa possibilidade, essa leitura da

pertinente – de que a simples ausência de serviçais seria eloqüente nessa cena (correspondendo a uma presença) não parece ser suficiente, pois a subalternidade no Brasil se mostra muito mais pela invisibilidade da presença do que pela simples ausência. É, portanto, possível sustentar que talvez tenhamos, de fato, nessa ausência, uma espécie de lapso de classe, um limite do olhar que organiza o filme.

Quanto à estrutura geral e à sinopse, pode-se dizer que, no filme, a narrativa é organizada inicialmente numa introdução, cuja estrutura exibe fotos e gravações que parecem ter como objetivo documentar dois lugares e momentos distintos: o campo no passado e a cidade no presente. Na sequência do filme, há três partes narrativas ficcionais intituladas, respectivamente: "Cães de Guarda", "Guardas Noturnos" e "Guarda-Costas". Nessas partes, campo/cidade e passado/presente se misturam e constituem a matéria com a qual o conflito e sua solução (?) são constituídos.

Em sua introdução, como dito, notam-se dois momentos bem distintos. No primeiro, temos a exibição de fotografias antigas que retratam episódios da vida rural. Plantações de cana-de-açúcar e suas cercas, trabalhadores rurais (cf. figura 08, p. 63), a casa-grande (cf. figura 07, p. 62): tudo ao som de instrumentos de percussão que conferem ritmo de marcha e efeito de movimento às imagens que vão se sucedendo. No segundo momento da introdução, temos a tomada de episódios cotidianos da vida contemporânea de um bairro de classe média. Crianças brincam na área de lazer engradada de um condomínio sob o olhar de empregadas (cf. figura 04, p. 33). Prédios, muros e grades ao redor comprimem a configuração espacial do meio urbano. Na rua, vemos declarações sentimentais escritas no asfalto, tais como "TE AMO LÍVIA" e "FELIZ ANIVERSÁRIO VÍCKY".

Da introdução, vamos a "Cães de guarda", primeira das três partes narrativas. Inicialmente somos apresentados aos dois núcleos centrais do filme: o da dona de casa Bia e o do jovem corretor de imóveis, João. Bia vive entre afazeres domésticos, mas não dispensa seus breves momentos de alívio pelo consumo da maconha e pelos usos inusitados de seus eletrodomésticos. Suspensa da rotina ou municiada pelo arsenal de facilidades de seus utensílios, não escapa, porém, de sua luta diária contra o som ao redor: os uivos do inconveniente cão de guarda da casa vizinha. A primeira parte da narrativa se abre exatamente com ela atormentada pelo cachorro na madrugada. Na sequência, já de manhã, somos transportados para o apartamento de João, neto do grande proprietário da rua, Francisco. João acorda ao lado de Sofia, seu mais recente caso amoroso, ao som da porta que se abre. É

---

cena do filme dependeria de ter presente a história das relações entre senhores e escravos no Brasil (não mencionados na cena) ou ter em mente um registro dessa história, como o quadro de Debret.

Mariá, empregada de João que chega para o trabalho com suas netas. E assim a primeira parte do filme se desenvolve pela alternância de episódios entre esses dois núcleos que ilustram a vida da classe média brasileira entre o trabalho alienante, o medo de assaltos, as aulas de inglês (e chinês!) dos filhos, a inveja da vizinha, as intrigas familiares e também a presença de, ao menos, uma serviçal, para a qual é temporariamente concedida parte do espaço privado do patrão como abrigo temporário de familiares em situação de necessidade. É no acúmulo desses elementos que uma história maior vai se formando. Chama também a atenção, ainda na primeira parte, a inserção de esquetes com personagens avulsos que vão, pouco a pouco, mostrando que o comportamento e as experiências vividas pelos protagonistas não são exclusivos, mas partilhados por boa parte daquelas pessoas, com diferentes nuances. A atitude da mulher que, ao sair da clínica de acupuntura, despreza o guardador de carros, ressoará, por exemplo, na impaciência de Bia com os entregadores de uma televisão recém-comprada por ela ou quando humilha sua empregada por ter queimado o aparelho inibidor de latidos (cf. Figura 01, p. 18).

Entretanto, na segunda metade dessa primeira parte, surge um personagem que, aparentemente, parece pertencer a mais um esquete narrativo sem grande influência para a trama principal, mas que, pouco a pouco, vai ganhando espaço até se tornar, no desfecho, o elemento principal a estruturar a tensão narrativa. Trata-se de Clodoaldo, que, na porta de Anco, tio de João, oferece serviços de segurança particular.

Ao passar para "Guardas Noturnos", a segunda das três partes da narrativa, na noite do mesmo dia em que se encerra a primeira parte, a alternância entre os dois núcleos ganha a presença dos guardas que geram a desconfiança de Bia e de seu marido e a ira de Dinho, primo de João, que tem como passatempo assaltar carros da rua.

"Guarda-Costas", terceira e última parte do filme, representa uma diferença quanto ao que vinha sendo apresentado nas duas primeiras. Não é mais possível ter controle de quanto tempo se passa entre uma cena e outra (ainda que a sequência manhã – tarde – noite se mantenha), com exceção do desfecho, quando todas as ações convergem para uma mesma noite. À ambiguidade temporal, temos como correspondente um espaço igualmente ambíguo. Se as duas primeiras partes ficavam restritas a uma rua de um bairro residencial de Recife, na terceira, a sequência inicial se dá no meio rural, com primeiro plano de um horizonte de montanhas e mata, bem distinto da paisagem sufocante oferecida até então. No entanto, como será explorado mais adiante, há indícios de que essa sequência toda ou parte dela seja, na verdade, um sonho do personagem João. De todo modo, nessa terceira parte, os diferentes núcleos apresentam maior interação entre si até o desfecho da narrativa quando Francisco, avô

de João, chama Clodoaldo para discutir uma possível contratação de seus serviços de segurança pessoal. Francisco está preocupado, pois o capataz de sua fazenda fora encontrado morto há pouco tempo. Nesse momento, Clodoaldo afirma ter-se encontrado com o capataz logo antes do assassinato. E, na sequência, se apresenta como filho de um proprietário vizinho de Francisco, morto havia aproximadamente trinta anos "por causa de uma cerca", como diz Claudio, irmão de Clodoaldo, também presente no encontro decisivo. A situação se torna repentinamente tensa e um corte da imagem nos leva à Bia explodindo bombas para mais uma vingança contra o cão (e, por extensão, contra os moradores da casa vizinha), que, não se sabe bem se, de fato, protege ou se ressente da falta dos donos, já que uiva insistentemente. O som da explosão das bombas sugere possíveis disparos feitos por Clodoaldo contra Francisco (ou vice-versa – hipótese menos provável). O fato é que a narrativa é suspensa neste ponto.

Proposta de segmentação do enredo de *O som ao redor*

Para que o leitor se situe, com mais precisão, em relação ao filme, segue uma relação completa de seus episódios. Uma segmentação do enredo foi proposta, seguindo indicações de Bordwell e Thompson (2013 [2010]). Os autores acreditam que

> para analisar o padrão de desenvolvimento de um filme, é sempre uma boa ideia fazer a segmentação do filme. Segmentação nada mais é do que um esquema escrito do filme que o divide em partes maiores e menores, marcando as partes com letras ou números consecutivos. Se um filme narrativo tem 40 *cenas*, então, podemos classificá-las com uma numeração que vai de 1 a 40. Pode ser interessante dividir algumas partes ainda mais (por exemplo, cenas 6a e 6b). Segmentar um filme nos permite não apenas perceber as similaridades e diferenças entre as partes, mas também organizar a progressão formal geral (BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 135).

Em nossa proposta, consideramos as grandes partes já fornecidas pelo *narrador* e indicamos, por meio de letras (em ordem alfabética), as cenas ou as sequências de cenas que giram em torno de uma ação na ordem em que aparecem na trama:

D. Dedicatória

CI. Créditos Iniciais (incentivos, apoios, produção, direção, título e atores/personagens principais).

I. Introdução (em registro documental);

A. Fotos antigas;

B. Gravação de cenas de um bairro de classe média recifense.

1. Parte I – Cães de Guarda

A. Madrugada – Bia insone devido aos uivos do cachorro; dopagem do cachorro;

B. Manhã – João e Sofia, nus na sala, após uma festa, são acordados por Mariá, empregada de João, que chega com as netas; o casal corre para o quarto;

C. Bia se preocupa com o desmaio do cachorro;

D. Mariá serve o café da manhã para João e Sofia; durante a conversa, Mariá avisa do roubo de um Uno branco;

E. João e Sofia verificam o carro roubado, que pertence à Sofia; eles se despedem;

F. João tenta descobrir as circunstâncias do roubo com os guardadores de carro da rua;

G. As netas de Mariá deitam na cama do patrão e assistem TV, enquanto ela arruma o apartamento; policiais, na rua, negociam a compra de CDs piratas com os camelôs que passam pela rua;

H. João conversa com o tio Anco sobre o assalto; quer saber se Dinho, primo de João, é o responsável;

I. João apresenta um apartamento a uma cliente; episódio da filha da cliente que, proibida pela mãe, não ajuda o garoto, cuja bola cai no condomínio visitado;

J. Garoto, sem a bola, volta para casa, se tranca e vai jogar *video game;*

K. Tédio na casa de Bia; a dona de casa espiona o quintal do vizinho para ver como está o cachorro;

L. Entrega da encomenda de Bia: uma televisão de 42 polegadas; Bia é agredida pela irmã que é sua vizinha e a inveja;

M. Cliente de clínica de acupuntura despreza o guardador de carro que, por sua vez, se vinga, riscando o carro;

N. Bia, estressada, se tranca num quarto para fumar maconha;

O. João de volta à casa do tio; eles conversam;

P. A conversa de João e Anco é interrompida pela chegada de estranhos no portão: representantes de uma companhia de segurança particular.

Q. Cena da chegada da televisão – menor – de Betânia, irmã de Bia;

R. Bia, na sala de estar, ouve música em alto volume; tenta se distrair, mas os uivos do cão voltam; Bia toma banho.

S. João visita seu primo Dinho; eles discutem; no fim, Dinho pede à sua empregada que dê a João um aparelho de som para carro;
T. Bia leva seus filhos para a aula de inglês; no caminho, atropela a bola de um garoto que brincava na rua (o mesmo que havia jogado a bola no condomínio que João visitava com uma cliente);
U. João chega em casa e flagra o filho de Mariá, sua empregada, dormindo em seu sofá; todos vão para a área de serviço e conversam amistosamente;
V. Bia recebe o vendedor de água que também é traficante de drogas;
W. Bia, sozinha em casa, se masturba com a máquina de lavar;
X. Os novos guardas vão ao apartamento de Francisco;
Y. Francisco liga para seu neto João.

2. Parte II – Guardas noturnos

A. Noite – Jantar em família na casa de Bia;
B. Guardas-noturnos começam seu trabalho;
C. No prédio de João, uma reunião de condomínio acontece;
D. Sofia liga para João que abandona a reunião e vai ao encontro dela; eles sobem para o apartamento de João;
E. João e Sofia na cama, nus, conversam;
F. Bia volta à sua insônia e ao tormento dos uivos do cachorro; Bia fuma no terraço e observa o "menino da árvore" pelos telhados vizinhos;
G. Francisco sai para caminhar à noite e nada no mar, mesmo com a proibição devido ao risco de tubarões;
H. Clodoaldo, um dos guardas-noturnos, passa um trote em Dinho;
I. Guardas-noturnos conversam entre si, fazendo confissões;
J. Dinho vai até a barraca dos guardas tirar satisfação.

3. Parte III –Guarda-costas

A. Manhã – meio rural; viagem ao "engenho"[9];

[9] O emprego das aspas se justifica, pois, segundo José Luiz Passos, quando os personagens falam em "engenho", trata-se mais de um modo de se referir à fazenda (devido à representatividade do período em que o engenho funcionava) do que propriamente como uma referência a um local onde ainda se produz açúcar e aguardente. Essa distinção foi feita durante o curso de pós-graduação "Doces, monstros, modernos: o futuro em ruínas", dado por José Luiz Passos, professor da Universidade da Califórnia – Los Angeles, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em agosto de 2013.

B. Almoço no “engenho” com Francisco, João e Sofia;
C. Cochilo dos três na varanda; passeio de João e Sofia pelo porão da casa; por uma escola rural; pelas ruínas de uma fábrica de açúcar; pelas ruínas de um cinema; por uma cascata;
D. João, acompanhado de Sofia, acorda em seu apartamento ao ouvir a neta de Mariá cantar;
E. Amanhecer – guardas-noturnos ajudam um argentino a se localizar no bairro;
F. João e Sofia, acompanhados da filha de Maria, tomam café da manhã na área de serviço, enquanto Maria, que é filha da empregada Mariá, passa roupa;
G. Guardas-noturnos se sentem os “donos da rua” ao saber do cotidiano dos moradores ao redor;
H. Filhos de Bia têm aula de chinês; Bia se ocupa em atormentar o cachorro do vizinho;
I. Bia paga pelos serviços prestados por Clodoaldo;
J. Luciene, empregada de Francisco, aproveita saída para ir à lavanderia e se encontra com Clodoaldo;
K. A pretexto de regar as plantas da casa de um dos moradores da rua em viagem, Clodoaldo e Luciene acabam por fazer sexo na cama do morador; aparição repentina do “menino da árvore”;
L. Noite – cenário urbano; em pesadelo, Fernanda, a filha de Bia, acorda com ruídos; estranhos invadem sua casa e sua família desaparece;
M. Guardas-noturnos enfrentam o tédio da vigilância; distraindo-se, às vezes, com episódios irrelevantes;
N. Guarda-noturno flagra o “menino da árvore” na copa de uma árvore; o episódio termina com o garoto levando um soco gratuito dos guardas;
O. Manhã - João e Sofia acordam;
P. João e Sofia visitam a casa em que Sofia morou quando criança;
Q. Tio Anco sai de casa e relembra como era a rua antes da especulação imobiliária;
R. Segunda parte da visita de João e Sofia à casa em que ela morou;
S. Francisco liga para Clodoaldo, mas não consegue falar com ele;
T. Bia discute com a empregada Francisca, quando esta queima o aparelho inibidor de latidos usado por Bia;
U. Bia relaxa ao som de seu *home theater* e é massageada pelos filhos;
V. Anoitecer – Bia sai de casa em busca de bombas;

W. Ao mesmo tempo, Clodoaldo chega com o irmão na barraca dos guardas-noturnos e Luciene também se aproxima;
X. Bia pára para falar com seu filho, que brinca numa casa vizinha, e segue para comprar bombas;
Y. Francisco se mostra preocupado na festa de aniversário de sua neta; Dinho e João conversam amistosamente; a família canta "Saudamos" à garota como forma de comemorar a data; Francisco avisa Clodoaldo que quer falar com ele mais tarde;
Z. Clodoaldo e seu irmão visitam Francisco; a conversa traz a revelação da real identidade de Clodoaldo;
AA. Bia acende bombas com a família para atormentar o cachorro.

CF. Créditos finais

* * *

Na sequência desta dissertação, são apresentadas duas partes. Na **primeira**, "Leituras e releitura", concentro-me na construção do objeto de análise deste trabalho, isto é, do *foco narrativo* do filme a partir de diferentes leituras tanto da fortuna crítica quanto de textos pertencentes aos estudos culturais, literários e cinematográficos, bem como da análise de elmentos constitutivos de *O som*. Mais especificamente, no primeiro capítulo dessa parte, trato da repercussão do filme de Mendonça Filho nos meios de comunicação midiática e na academia em busca de observações que possam contribuir para o estudo do objeto em questão. A partir da síntese dessa repercussão, no segundo capítulo, apresento uma discussão prévia dos principais fundamentos teóricos que tomo como referência para este estudo, buscando uma leitura própria do filme por meio da análise de sua introdução. É, pois, por meio da relação entre leitura e recorte teórico que chego a um modo de ler aplicável à análise do filme como um todo.

Na segunda parte, "Luz, câmera, ação! – espaço, tempo e práxis", os dois capítulos buscam aprofundar a análise, discutindo o *foco narrativo* a partir das dimensões espacial e temporal, em que a práxis ganha existência narrativa.

Ao final, retomo os principais aspectos discutidos sobre a equivocidade do *foco narrativo* do filme.

PARTE 1 – LEITURAS E RELEITURA

Capítulo 1 – Reverberações na mídia e na academia

Desde seu lançamento, muitos artigos, resenhas, entrevistas e até, ao menos, uma crônica foram publicados para pensar sobre os significados do filme e/ou desenvolver reflexões a partir do que a história narrada sugere. Esse fato indica a força mobilizadora do filme, ao menos, para um público universitário. No que diz respeito a este trabalho, a importância dessa revisão está em: (I) buscar situar esta dissertação no conjunto de trabalhos já desenvolvidos sobre o filme com o objetivo de aprofundar a discussão; e (II) extrair dos textos tudo quanto possa ser útil para a caracterização do *foco narrativo* e para a análise inicial a ser apresentada ainda nesta primeira parte do trabalho.

1.1.1 O que foi dito pela imprensa e na internet

No que tange a publicação na imprensa ou na internet, tomamos contato com todos os textos que nos foi possível obter. Os textos publicados pela mídia tendem a abordar, reiteradamente, temas que passam a se tornar lugares-comuns sobre o filme, especialmente quando não discutidos cuidadosamente.

Dentre eles (Cf. TAVARES, 2014; DIAS, 2013), constam menções à obra de Gilberto Freyre como uma referência do diretor Mendonça Filho[10] e à noção de um tempo marcado por permanências: de uma transposição direta da organização social colonial para a urbana atual. Em referência às obras *Casa-grande e senzala* (1933) e *Sobrados e Mucambos* (1936), Tavares (2014) afirma, em seu blog, que o que a cultura pernambucana atual estaria produzindo poderia ser chamado de *Cobertura Duplex e Moradia Popular.* Já em Dias (2013), encontramos a afirmação de que o filme traria episódios que "mostram o desespero da casa grande para controlar sua iminente invasão pela senzala" e que o filme faria uma "atualização do passado feudo-colonial em meio à modernidade". Enquanto isso, no jornal *The New York Times*, numa matéria de Larry Rohter (2012), encontramos uma afirmação do ator Irandhir Santos, que interpreta o personagem Clodoaldo no filme, indicando percepção semelhante, ainda que mais cautelosa: "Certos aspectos daquela lógica [da história de opressão social] foram simplesmente transferidos dos engenhos para os prédios residenciais"

---

[10]Em textos acadêmicos, também foram encontradas menções à tradição crítica da formação do Brasil e, em especial, a Gilberto Freyre (cf. RABELLO, 2015). A menção específica a outros teóricos dessa corrente pôde ser encontrada em Figueiredo (2013). Em seu texto, a autora se refere a Florestan Fernandes e ao seu conceito de "modernização conservadora" (cf. FIGUEIREDO, 2013, p. 145) que teria, em *O som,* uma boa ilustração.

(SANTOS, apud. ROHTER, 2012, tradução nossa)[11]. Sua cautela está no emprego da expressão "certos aspectos", pois as mudanças e permanências no tempo se dão de modo mais contraditório e menos direto do que as percepções indicadas acima. Outra tentativa de estabelecer o alcance do filme está em uma resenha de Mascagna (2016) ao dizer que a produção de Mendonça Filho "vira um espelho da sociedade brasileira atual, que não consegue se desvencilhar de seu passado patriarcal, coronelista". Há também a interessante percepção da relação temporal como uma relação entre camadas: em *O som*, teríamos, então, "o retorno do passado submerso" (NAGIB, 2013). No entanto, encontramos outra abordagem para a relação entre passado e presente em um artigo acadêmico que defende a percepção simultânea do tempo como permanência e mudança. É nesse sentido que Rabello afirma que o tempo do filme é aquele em que "velhas formas de mando agonizam, mas não morrem" (RABELLO, 2015, p. 163) ou, como posto por Franco (2013), quando o que resta do passado serve para manter a nova ordem. Afirma-se que "o velho Recife não desapareceu, mas visto dos altos edifícios no filme, torna-se simplesmente um amontoado de telhados, o 'baixo' do passado confere valor ao alto'" (FRANCO, 2013, p.3)[12].

E falando naquilo que é tido como passado e que seria tornado presente no filme, encontramos, na revisão bibliográfica, também a questão da luta de classes. Delmanto (2013), por exemplo, destaca as palavras de Jean-Claude Bernardet: "com o novo cinema pernambucano, a luta de classes volta ao cinema brasileiro". Por outro lado, há quem defenda, em consonância com a ideia da concomitância temporal, afirmada por Franco (2013) e ratificada por Rabello (2015), a ideia de permanência de ruínas do passado em meio à novidade do presente. É assim que, segundo Vassoler (2013), o filme "reverbera o silêncio da luta de classes cotidiana". De todo modo, a menção à classe média é uma constante em que, especialmente em textos estrangeiros[13], vem acompanhada da relação com o crescimento

---

[11]Tradução nossa de "*Certain aspects of that logic* [da história de opressão social] *have simply been transferred from the sugar mills to these tall apartment buildings*" (SANTOS, apud. ROHTER, 2012).

[12]Franco (2013) se refere à vista que o personagem João tem da cobertura do edifício *Castelo de Windsor* (cf. figura 25, p. 112).

[13]Existe a possibilidade de que a menção seja feita especialmente por estrangeiros por alguma espécie de peculiaridade da classe média brasileira que não iria ao encontro do modelo usual do *American Dream*. O estranhamento provocado, por exemplo, pelo afeto de João no trato com a empregada ou com os usos inusitados dos aparelhos domésticos por Bia, podem ser indícios da representação de uma "classe média periférica", tal como analisada por Prysthon (2013).Outra evidência está na entrevista que Mendonça Filho concedeu ao *The New York Times* (ROHTER, 2012). Em determinado momento, ele afirma: "'*Being married to a Frenchwoman, it's not that this isn't something I didn't see before', he said, 'but being with her in ordinary life is really interesting, because she has non-Brazilian reactions to some aspects of Brazilian life, and that make me snap my fingers and say 'That's interesting, it's something strong' and worth examining'*" (ROHTER, 2012) [Tradução nossa: "'Ser casado com uma francesa. Não é que isso seja algo que eu não tivesse visto antes', ele disse, 'mas estar com ela no dia-a-dia é realmente interessante porque ela tem reações não-brasileiras a alguns aspectos da

econômico do país ao longo dos anos 2000 e início dos anos 2010. Rohter (2012), na publicação nova-iorquina, afirma que "*O som ao redor* pode ser o primeiro grande filme brasileiro que toma diretamente como assunto principal aquela transformação e suas consequências [do processo que impulsionou dezenas de milhares de brasileiros para a classe média]" (Rohter, 2012, tradução nossa)[14]. Sobre a "nova classe média", no jornal argentino *La nacion,* López (2014) afirma que "aqui [no filme] são adotados modos mais alinhados com os traços que a nova classe copia das elites" (tradução nossa)[15]. E é na intenção de pensar não só sobre o que o filme fala, mas também sobre o modo como fala, que alguns críticos chegaram a identificar, na própria perspectiva do filme, uma visão de classe média, simpática com a esquerda.

Acerca do episódio da reunião do condomínio quando uma moradora reclama que sua revista *Veja* é entregue fora do saco plástico, Vassoler (2013) acredita que "o filme desvela seu sentido caricatural que traça uma relação íntima com seu público específico - ou pior, seu nicho de mercado". Em contraposição a críticas como essa, outro crítico, Cordeiro (2013), vê o fato de outro modo. Diz ele que já se percebe, em parte da crítica especializada, "uma tendência a encarar o filme como um discurso 'de esquerda'. No sentido de comprar/vender uma política, quando um de seus brilhos é justamente tentar se localizar em solo bem mais complexo que o bipartidarismo".

De todo modo, o próprio diretor reconhece sua intenção em abordar o cotidiano da classe média a partir de uma perspectiva com "conhecimento de causa". Na mesma matéria de Rohter (2012), consta a seguinte afirmação de Kleber: "99% dos produtores de filmes brasileiros são da classe média ou da classe média alta ou burgueses, como eu, no entanto, na maior parte das vezes, eles fazem filmes sobre pessoas que eles não conhecem tanto e sobre assuntos que eles não dominam" (tradução nossa)[16]. E, ao que se vê, parece não ser um

---

vida brasileira e isso faz eu estalar os dedos e dizer 'isso é interessante, é algo forte e que vale a pena examinar'" (ROHTER, 2012)]. Uma hipótese seria essa: o que soaria como típico da "nova classe média" ou dos "brasileiros", para os críticos estrangeiros, diria respeito simplesmente à classe média brasileira, cujas práticas podem causar estranhamento, mesmo no público brasileiro, já familiarizado com suas idiossincrasias (talvez sendo o motivo pelo qual a questão não tenha sido levantada por muitos críticos brasileiros). Essa estranheza que nos é, no entanto, familiar, apontaria, por sua vez, para a própria história do país e não apenas para as breves mudanças recentes acontecidas no início do século XXI.

[14]Tradução nossa de "*Neighbouring Sounds may be the first major Brazilian film that directly takes as its main subject that transformation and its consequences* [do processo que impulsionou dezenas de milhares de brasileiros para a classe média]" (ROHTER, 2012).

[15]Tradução nossa de "[...] *aquí se adoptan modos más acordes con los rasgos que la nueva clase copia de las elites*" (LÓPEZ, 2014).

[16]Tradução nossa de: "*99% percent of Brazilian filmmakers are middle class or upper middle class or bourgeois, as I am, yet most of the time they're making films about people they don't know that much about and subjects they haven't mastered*" (ROHTER, 2012).

interesse apenas de Mendonça Filho. Delmanto (2013) observa que há toda uma geração de diretores pernambucanos voltados para a questão da classe média ao comentar os filmes *Pacific* (2009) de Marcelo Pedroso, lançado três anos antes de *O som,* e *Doméstica* (2012) de Gabriel Mascaro. Inclusive ao refletir sobre a produção de sua própria geração, o diretor de *Doméstica* diz: "os filmes se voltam para o que seria uma violência seminal: uma investigação em torno do cisma social brasileiro, sua origem e permanência" (PEDROSO, apud. DELMANTO, 2013). O que se propõe, portanto, nessa nova geração, seria um novo enfoque, ainda que de um ângulo semelhante de classe, para pensar artisticamente a sociedade brasileira (cf. LOURENÇO, 2013?).

Figura 03 – Fotograma do *travelling* final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), feito em corte posterior à corrida de Manoel pelo sertão

Fonte: Fotograma extraído de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964).

A estética que se apresenta, segundo o diretor de *O som*, "se dirige aos interesses de um país que se tornou predominantemente de classe média" (MENDONÇA FILHO, apud. ROHTER, 2012)[17], destacando-se do enfoque de Glauber Rocha, por exemplo. Essa distinção pode ter motivado críticos como Inácio Araújo (2013) a não admitir uma possível relação

[17]"*Mr. Mendonça said he greatly admired* Cinema Novo *films. But he said the time had arrived for a different approach, one that addresses the concerns of a country that has become predominantly middle class*" (ROHTER, 2012) [Tradução nossa: "Mendonça diz que ele admira muito os filmes do Cinema Novo, mas ele disse que chegou a hora para uma abordagem diferente que se dirija às preocupações de um país que se tornou predominantemente de classe média" (ROHTER, 2012)] .

entre as duas estéticas (a de Glauber e a de Mendonça Filho) e Fabrício Cordeiro a dizer, fazendo coro com Araújo: "pra que gritar o Glauber e o Cinema Novo em tudo que se destaca à margem do comercial no cinema brasileiro, assim, tão forçosamente?" (CORDEIRO, 2013). Tais críticas visam, na verdade, a um reparo na argumentação de Lucia Nagib (2013) que, em resenha composta para o caderno *Ilustríssima* da *Folha de São Paulo,* argumenta no sentido de demonstrar como houve, nas últimas décadas, uma redução na expectativa de mudança social que ganha forma na redução do próprio espaço diegético cinematográfico. Como exemplo, ela cita o percurso final de Manoel, protagonista de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (ROCHA, 1964), que chega ao mar em um plano amplo que dá a impressão de um litoral sem fim (o que poderia ser associado a um futuro utópico) – cf. Figura 03, p. 32 – e, por contraste, o percurso das crianças na abertura do filme de 2012 que dão na área circunscrita de um *playground* de um condomínio de classe média, rodeado por grades (o que poderia ser associado, por sua vez, a uma ausência de perspectivas de mudança social) – cf. Figura 04.

Figura 04 – Garota de patins chega à quadra ("*playground*") cercada de grades, sob a vigilância de empregadas uniformizadas em condomínio de classe média

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[18].

Mesmo que por oposição, o que se destaca são questões sociais, embora por meio de abordagens distintas. Se o Cinema Novo ia por uma via de oposição à linguagem hollywoodiana (ROHTER, 2012) e o Cinema da Retomada pela via de adesão à mesma, *O som* é percebido já como pertencente a outro movimento. Não penderia nem para a "estética da fome" de Glauber Rocha, nem para a "cosmética da fome" – como Ivana Bentes chamou,

[18]Cf. episódio I.B na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

segundo Kleber Mendonça Filho, a estética de Fernando Meirelles (cf. essas referências no trabalho do crítico português Luís Mendonça, 2015). A peculiaridade da produção do diretor pernambucano foi notada por vários críticos em suas resenhas, especialmente por estrangeiros, como já dito (AZEVEDO, 2013; BARÓN, 2013; LÓPEZ, 2014; GESTER, 2014). No entanto, entre os brasileiros, foi possível encontrar um adendo: "*O som ao redor* dá muito mais conta de pensar sobre como fazer uma inserção política na pós-modernidade do que, por exemplo, *A febre do rato* [2011], de Claudio Assis [diretor pernambucano, reconhecido por seus filmes dos anos 2000], que a meu ver não ajuda a pensar o presente" (AUGUSTO, apud. DELMANTO, 2013).

Em retrospectiva feita por intelectuais, incluindo o próprio diretor de *O som*, convidados por Ernesto Barros (2014), jornalista do diário pernambucano *Jornal do Commercio,* encontramos a menção a uma série de diretores pernambucanos dessa geração que vêm se destacando pelo novo olhar dirigido à realidade brasileira[19]. Dentre eles, retomando os mencionados pelo artigo de Barros e acrescentando outros, encontramos além de Marcelo Pedroso (*Pacific,* 2009; *Brasil S.A.,* 2014) e Gabriel Mascaro (*Um lugar ao sol,* 2009; *Avenida Brasília Formosa,* 2010; *Doméstica,* 2012; *Ventos de Agosto,* 2014; *Boi Neon,* 2015), Hilton Lacerda (*Tatuagem,* 2013), Renata Ribeiro (*Amor, Plástico e Barulho,* 2015), Daniel Aragão (*Boa sorte, meu amor,* 2013), Marcelo Lacca (*Permanência,* 2014), Camilo Cavalcante (*A História da Eternidade*, 2014) e Marcelo Lordello (*Eles voltam,* 2012)[20]. Também são mencionadas, na retrospectiva de Barros como destaques do ano em que o filme de Kleber Mendonça Filho estreava nos cinemas brasileiros, as manifestações de junho de 2013 (ano também de elaboração do projeto desta dissertação), a aprovação do projeto *Novo Recife* pela prefeitura da cidade, que permitia a exploração por grandes construtoras de uma área historicamente importante da capital pernambucana[21], e também a consolidação de festivais de cinema, Mostra Tiradentes e Janela Internacional de Cinema do Recife. Em suma, o filme surge num "período de relativo crescimento do mercado cinematográfico nacional"

---

[19]Em relação ao gênero de terror, não muito comum no Brasil, há quem observe, entre as décadas de 2000 e 2010, o surgimento de uma nova geração de filmes brasileiros que, ao menos, se aproximam do gênero hollywoodiano: "[…] apontamos, sobretudo, para algumas obras, entre curtas e longas-metragens, de Kleber Mendonça Filho (*O som ao redor* - 2012, *Vinil Verde* - 2004, *A menina do algodão* - 2002) e da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra (*O duplo* - 2012, *Trabalhar cansa* - 2011, *Pra eu dormir tranquilo* - 2011, *As sombras* - 2009, *Um ramo* - 2007, *O Lençol Branco* - 2004" (SOUTO, 2012, p. 45). Poderíamos ainda acrescentar à lista *Enjaulado* também de Kleber Mendonça Filho (1997) e *Quando eu era vivo* de Marco Dutra (2013).

[20] Para um estudo mais detalhado sobre a geração de cineastas pernambucanos do período da Retomada até o da Pós-Retomada, conferir SILVA, 2015.

[21] Para mais detalhes, conferir a página do grupo de mobilização "Direitos Urbanos – Recife": https://direitosurbanos.wordpress.com/faqs/faq-projeto-novo-recife/.

(SENS, 2015) e, mais especificamente, no ano considerado como o da consolidação de uma nova estética cinematográfica, mencionada pelo próprio Kleber em entrevista ao jornal francês *Libération* (GESTER, 2014), e de intensa movimentação social, o que parece não ser coincidência. Quanto aos motivos diretos que levaram ao aumento da produção cinematográfica, Kleber e alguns críticos lembram das políticas públicas de incentivo dos últimos anos (GESTER, 2014; SABOGAL, 2013), ainda que a distribuição deficitária permanecesse como um problema (BARÓN, 2013; DELMANTO, 2013, GESTER, 2014). E, mesmo assim, para *O som,* foi notável o "aumento no número de espectadores" (AZEVEDO, 2013).

Outro aspecto notado sobre *O som*, especialmente por estrangeiros, é a sua capacidade em falar de algo que transcende, e muito, o bairro de Setúbal em Recife. O jornal canadense *La Presse* fala em um "espelho daquilo que se passa realmente em várias metrópoles da América do Sul" (DUCHESNE, 2013, tradução nossa)[22], já no argentino *La nacion,* é dito que "é o mundo que vive ao nosso redor, hoje" (LÓPEZ, 2014, tradução nossa)[23].

Entretanto, desviando nossa atenção dos pontos observados com argúcia e precisão pelos textos consultados, há também outros aspectos a serem considerados: o do teor preconceituoso e o dos erros de leitura. Encontramos, por exemplo, em um dos textos a afirmação de que "é tanta grade que parece que estamos em Abreu e Lima, não num bairro nobre" (TAVARES, 2014). Ora, qual pressuposto orientaria essa leitura? Seriam as grades um indicativo de pertencimento a uma classe inferior? Por qual motivo? A leitura parece reproduzir, em certa medida, o escárnio de Francisco, o velho proprietário do filme de Mendonça Filho, ao saber onde morava Fernando, um dos guardas-noturnos que trabalhava para Clodoaldo. Em outra resenha, encontramos a ideia de que "a tentativa de tratar com realismo moradores comuns [...] de uma rua qualquer [...] além de ser prova de coragem, tem o valor de explicitar a violência do cotidiano, deixando implícita uma ameaça indefinida, prestes a eclodir, que paira sobre todos" (ESCOREL, 2013). As referências aqui são genéricas e escondem muitos implícitos. Moradores de um bairro de classe média seriam os "comuns". A rua de Setúbal seria como qualquer rua de qualquer bairro, onde se instala "a violência do cotidiano" (seria essa a do cuidadoso arrombamento de carro que nem quebra o vidro da janela? Assim como ocorrido com o carro de Sofia, namorada de João, e único evento

---

[22]Tradução nossa de "[...] *mirroir de ce qui se passe réellement dans plusieurs métropoles de l'Amérique du Sud*" (DUCHESNE, 2013).
[23]Tradução nossa de "*es el mundo que vive a nuestro alredor, hoy*" (LÓPEZ, 2014).

"violento" não-familiar a atingir os personagens em toda a fábula?). É bem possível que se esteja excluindo o cotidiano da periferia, ainda mais ao se referir à "ameaça" que "paira sobre todos". Qual seria, a propósito, a referência quando se universaliza a "ameaça" para "todos"? Talvez a própria classe média? É, inclusive, esse, um ponto de vista recorrente de percepção do filme, uma vez que a maior parte de seu público é da própria classe média. A identificação entre a perspectiva narrativa e a do espectador é muito recorrente, ainda mais entre aqueles que se alinham à esquerda no espectro político, tendo em vista a crítica social feita no filme[24].

Dentre as leituras, algumas são intrigantes em sua interpretação. Destacamos, como exemplo, duas passagens de Nagib (2013). Na primeira, a autora menciona a "forma de personagens cotidianos dotados de um 'duplo fantasmagórico' e, como ilustração, cita o menino que surge sempre repentinamente e vaga por diferentes espaços do filme. Esse personagem faz referência a um rapaz negro que existiu em Recife[25]. A questão que nos intriga nessa proposta de leitura é a de quem é tomado pelo filme como referência: o modelo ou seu duplo? A leitura mais imediata de "duplo" parece ser a de empréstimo da personagem de notícia para compor a trama do filme, num movimento em que o exterior social e histórico parece mais explicar do que compor o interior da narrativa. É intrigante também a leitura de que esse personagem fantasmagórico fosse quem "povoa os pesadelos da menina abastada" numa referência ao pesadelo de Fernanda, filha da dona de casa Bia, no qual homens invadem seu condomínio. Uma vez mais, parece que o âmbito não-diegético é mobilizado para explicar o diegético. Ao se estabelecer essa correspondência direta entre âmbito não-diegético e diegético, deixam de ser identificadas peculiaridades do personagem que, apesar de parecer um fantasma, é diegeticamente real o suficiente para levar um soco de um dos guardas-noturnos ao ser flagrado em uma árvore da mesma rua dos protagonistas de *O som*. Há, pois, nesse "duplo fantasmagórico" a peculiaridade, não devidamente considerada, da existência diegética tanto do garoto negro quanto dos homens que invadem casas, peculiaridade social que se marca coletivamente – o medo não é uma construção individual – até pelo fato de invadirem casas como parte de uma manifestação inconsciente, um pesadelo. De nosso ponto de vista, a *focalização* esperada **traria em si** o medo social que estaria presente na personagem Fernanda, nos personagens principais da trama, no título das partes do filme

---

[24]Para uma análise do filme feita pelo próprio diretor e que chega a abordar a questão do ponto de vista de classe média, conferir MENDONÇA FILHO, 2013.

[25]Rabello (2015) menciona a existência, em Recife, de "um garoto conhecido como menino-aranha que, dos 14 aos 18 anos de idade (quando foi assassinado), utilizava cabos da companhia telefônica para entrar nos apartamentos dos edifícios. Ali roubava ou simplesmente permanecia para descansar. A história se tornou uma lenda urbana" (p. 169). Ainda sobre a história desse menino, Silva (2015) nos informa a existência de um curta-metragem dirigido por Mariana Lacerda, chamado "Menino aranha" (2008).

("Cães de guarda", "Guardas noturnos" e "Guarda-costas") e, também, em boa parte de seu público.

Outro trecho do texto de Nagib para o qual chamaríamos a atenção é aquele em que é relembrado o momento em que Bia se masturba com a máquina de lavar. Nagib afirma: "nisto o filme se compara à sexualidade mirabolante de outra obra-prima pernambucana, *Amarelo Manga* (Claudio Assis, 2003)". A comparação é, a nosso ver, desproporcional entre, *O Som*, marcado pelo humor e, pontualmente, pela contundência (caso dessa cena), e *Amarelo Manga*, que traz, a nosso ver, a intensidade em sua forma. Segundo o que pensamos, o episódio do filme de Mendonça Filho ganha em compreensão quando o delirante apelo sexual da máquina de lavar se combina com o que parece ser o mais inconveniente no seu funcionamento: o ruído e a movimentação frenética da própria máquina, traços esses que, imprevistos na máquina enquanto objeto de consumo, passam a servir à dona de casa e a integrar, como continuidade, seu corpo e suas fantasias, compondo uma crítica social aguda e contundente, ainda que constrangidamente risível por sua excepcionalidade.

Outros enganos puderam ser encontrados nos textos acadêmicos, o que só contribui para a noção de que a própria perspectiva pela qual o filme se dá conduz comumente a muitas divergências, isto é, as leituras transitariam do erro propriamente dito a possíveis ambiguidades que encontrariam respaldo na forma do próprio filme.

1.1.2 O que foi dito pela academia

Se, por um lado, tínhamos geralmente abordagens frequentemente não fixadas em objetos particulares e correntes teóricas específicas, ou seja, se tomamos contato com abordagens generalistas sobre o filme em textos publicados pela imprensa ou em *sites* especializados em cinema, em textos acadêmicos, como era de esperar, encontramos, por outro lado, a construção e a análise de objetos específicos e uma ênfase no que diferentes correntes críticas teriam a dizer sobre o filme. É, por esse motivo, que, buscando cautela ao identificar as diferentes perspectivas adotadas, procura-se levantar pontos que possam contribuir para nossa discussão a respeito do *foco narrativo.*

Começaremos, assim, por "*O som ao redor*: sociedade em ausculta" de Christian Gilioti (2013). Em seu texto, em que se destaca uma filiação teórico-metodológica já no título, o autor busca demonstrar o caráter universalista-nacional do filme (GILIOTI, 2013, p. 2), o que já em si pode ser entendido como uma intuição da produção de sentidos contraditórios (simultâneos, mas distintos e com vetores distintos) pela obra. Em sua análise, ele nota certo

movimento pendular da narrativa entre "o arcaico e o moderno, a cidade e o campo, a liberdade e a repressão, o trabalho e o lazer, a submissão e a revolta…" (GILIOTI, 2013,p. 9). Ainda em seu esforço de compreender a estrutura organizativa da narrativa, o autor acredita que, seguindo o raciocínio de Nagib (2013), o plano visual teria a função predominante de marcar entraves e limitações (o que poderia se associar com a falta de perspectiva de mudança social por parte dos próprios personagens e da forma fílmica como um todo) e, por oposição, a trilha sonora atuaria "dilatando a temporalidade histórica e fraturando as possibilidades restritivas do *continuum* narrativo" (GILIOTI, 2013, p. 11).

Tendo a me afastar dessa percepção que isola os planos visual e sonoro, entendendo haver muito mais um trabalho ambíguo em ambos os planos, o que caracterizaria, inclusive, a autoria do filme, marcando, em particular, o deslocamento de expectativas criadas pelo uso de convenções hollywoodianas, especialmente de filmes de suspense e terror. Como afirma Gilioti (2013), "todos esperam a chegada do Mal, no entanto, ele insiste em dar cano…" (GILIOTI, 2013, p. 16) de modo que "nossas fantasias são projetadas justamente para serem dissolvidas" (GILIOTI, 2013, p. 17). A partir da percepção, por Gilioti, de um dos traços característicos da forma de *O som,* pretendemos, aplicando-o aos dois planos, observar detalhadamente a materialidade linguageira para buscar compreender a conexão entre os diferentes traços significativos que compõem o filme. Dentre eles, o autor também menciona "certa esquizofrenia" (GILIOTI, 2013, p. 13) dada pela separação entre a exaltação dos sons no espaço urbano e a "invisibilidade do processo real de produção do som que carece ser compreendido em sua dinâmica coletiva" (GILIOTI, 2013, p. 13), o que não seria dado pela narrativa, mas pensado apenas por um dado espectador, simpático com a esquerda – reforçando a crítica de Vassoler (2013), explicitada acima, do "nicho de mercado" que o filme buscaria atender.

Nessa mesma vertente crítica, mas quanto ao jogo entre convenções narrativas e sua subversão, encontramos, em "'*Materialist horror' and the portrayal of middle-class fear in recent Brazilian film drama*" de Draper (2016), uma discussão interessante. O autor vincula essa incorporação de elementos do suspense e do terror a um modo de "expressar vários níveis de sentimentos coletivos e individuais" (DRAPER, 2016,p. 120)[26]. A intenção é causar

[26]Além de Draper, a questão da proximidade do filme com o gênero de terror foi abordada por Lima e Migliano (2013) a partir de autores como Jacques Rancière. No artigo dessas autoras, encontramos, no bojo desse tema, uma definição para o cinema de Mendonça Filho, vinda de Vieira (2006): "O cinema do medo praticado por Kleber Mendonça Filho talvez possa ser mais bem compreendido não só enquanto fábula social transparente, mas também como investigação sobre a natureza de nossa própria maneira convencional de olhar, ou seja, uma investigação que possa nos levar a ver e a entender o que está por baixo da superfície de nós mesmos e de nosso

medo, mas, quem tem essa intenção? Busca-se criar medo em quem? Nesse autor, a atenção também está voltada para certo diálogo implícito entre um *destinador* (*autor implícito* e *narrador*) e um *destinatário* (*leitor/espectador implícito* e *narratário*) que seria o da classe média latino-americana (DRAPER, 2016, p. 122). Draper chega a citar uma entrevista do diretor a Cutler, em 2012, em que Mendonça Filho afirma o ganho em autoconfiança da classe trabalhadora nos últimos anos no Brasil e como essa mudança seria um motivo para a preocupação da classe média, acostumada ao servilismo. O receio de uma resposta à altura às injustiças do passado cometidas pela elite econômica expandiria inconscientemente a paranoia da classe média. E, para figurar essa inquietação permanente, mais do que por meio de criaturas fantásticas, é pela manipulação da "massa indeterminada de ruídos", mencionada por Gilioti (2013, p. 13), com referência não só à linguagem internacional do terror como também ao "contexto nacional e local do folclore de terror e da violência endêmica" (DRAPER, 2016, p. 122), que sequências do filme se encarregariam de provocar medo. É a essa mobilização de sentidos sociais por meio da linguagem cinematográfica que o autor se refere ao falar em "terror materialista", um gênero que seria específico do cinema latino-americano e que seria composto por uma mistura do "cinema alto modernista (o 'filme arte') e a cultura de massa (o cinema de terror)" (DRAPER, 2016, p. 122).

Com atenção semelhante às especificidades da produção latino-americana recente, em especial, à brasileira e, especificamente, à pernambucana, Angela Prysthon nos oferece um panorama da emergência de uma nova estética em seu artigo "*Peripheral realism: the regional and transnational dynamic of contemporary Brazilian cinema*" (2013). Assim como Gilioti (2013) e Draper (2016), ela argumenta também no sentido de afirmar a proximidade do filme com convenções do *mainstream* cinematográfico, ainda que o filme não se alinhe perfeitamente a nenhum gênero comercial (PRYSTHON, 2013, p. 73). Prysthon chama a atenção para o surgimento, na cinematografia brasileira, de "perspectivas periféricas múltiplas", em termos de "conteúdo e narrativa" e "modos de produção descentralizados" (PRYSTHON, 2013, p. 66). Esse olhar original, como já mencionado por Rohter (2012) e outros críticos e jornalistas, distinguir-se-ia não só das convenções hollywoodianas, mas também do "cinema da retomada", produzido entre a segunda metade da década de 90 e anos 2000, e do "cinema do terceiro mundo", isto é, da estética dos filmes de Glauber Rocha que

---

mundo, de forma a se chegar a um estado diferenciado de consciência e ação" (VIEIRA, apud. LIMA; MIGLIANO, 2013, p. 200). Para ter acesso à fonte das autoras, conferir: VIEIRA, João Luiz. Terror e medo no Recife. **Recine** – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, ano 3, número 3, Rio de Janeiro, 2006, p. 153.

não se confundem com as novas perspectivas periféricas de que fala Prysthon (2013, p. 65). Para a autora, a escolha levaria a "uma afirmação de um cinema como uma arte que nos leva a olhar o mundo com novos olhos, a redescobrir o mundo" (PRYSTHON, 2013, p. 73) [27]. Ainda sobre essa questão do olhar periférico, encontramos em "Para além dos olhos", de Oliveira e Martins (2016), menção a uma entrevista dada por Kleber Mendonça Filho em que ele relata a facilidade em conceber o filme, visto que o espaço narrativo foi concebido a partir do espaço "onde ele [Kleber] mora e por isso pode ver o que acontece" (OLIVEIRA; MARTINS, 2016, p. 214), quer dizer, o que tanto a imprensa quanto a academia têm apontado como um "novo olhar" está associado à intenção de se examinar criticamente, a partir de certa posição social, essa mesma posição.

Em outro texto, "*Social and cinematic landscape in* Neighbouring Sounds" (COSTA, 2015), a autora nos lembra que a perspectiva da audiência sobre os fatos, - aquela da câmera e de toda a montagem envolvida, e por meio da qual, busca-se a aderência do público - nos oferece uma totalidade espacial que é a porção dada à vista (COSTA, 2015, p. 31). Cabe a nós, portanto, levar essa compreensão em conta para uma apreciação crítica do *narrador* que, no caso, como afirma Costa, alude ao voyeurismo da câmera de segurança (COSTA, 2015, p. 34). Ela ainda diz:

> O espaço adquire aqui significado por meio da diversidade de movimentos. A cidade cinemática, ao invés de ser mero pano de fundo, é registrada e construída, adquire significado e, como criação cultural, ajuda a dar forma à nossa percepção daquela 'realidade'" (COSTA, 2015, p. 42)[28].

Mais uma vez, temos uma percepção relacionada à *focalização*, ainda que ela não seja explicitamente mencionada. As condições para que sentidos emerjam (ou uma dada realidade emerja) vêm do ato de tramar a narrativa para proporcionar uma *focalização* que construa um espaço em relação a um processo histórico.

E a propósito da trama, o que a tornaria peculiar seria sua estrutura, fundamentada em elipses, como observa Albano (2014). Em seu artigo, "Elipse, história, política, memória: *Las Marimbas Del Infierno* e *O som ao redor*" (2014), a elipse é entendida como mobilizadora de "sentidos sociais" (ALBANO, 2014, p. 66), atuando na constituição espaço-temporal da narrativa (ALBANO, 2014, p. 67). Entretanto, ainda que a análise a ser

---

[27] Tradução nossa de: "[...] *an affirmation of cinema as an art that compels us to look at the world with new eyes, to rediscover the world* […]" (PRYSTHON, 2013, p. 73).

[28] Tradução nossa de: "*Space, here, acquires meaning through the diversity of motions. The cinematic city, instead of being mere background, is recorded and constructed, acquires meaning, and as a cultural creation, helps to shape our perception of that 'reality'"* (COSTA, 2015, p. 42).

apresentada no próximo capítulo tenda a concordar com essa ideia, não vejo meramente "o uso da elipse como dispositivo de redução de explicações sociológicas [...]" (ALBANO, 2014, p. 80) para fazer com que o filme se integre a uma "iconografia pasteurizada" (ALBANO, 2014, p. 69), tal como o autor afirma.

Rabello, em "*O som ao redor:* sem futuro, só revanche?" (2015), concorda com a existência de uma limitação esclarecedora do filme, mas que não viria de "discursos de fora do âmbito do filme forçados para dentro" (ALBANO, 2014, p. 74). Ela viria de uma limitação imaginativa do próprio pensamento de esquerda concebido no filme, incapaz de mudar o *status quo*. Aproxima-se aí de Nagib (2013) que considera o estreitamento espacial como um indicativo do estreitamento das expectativas de mudança social. Rabello nota que a "fragmentação, isolamento e repetição, que mapeiam a sociedade urbana contemporânea aos olhos do roteirista diretor, indicam que os conflitos, anódinos, não se desenvolvem senão nas esferas privadas da ordem social [...]" (RABELLO, 2015, p. 162). E conclui que aqueles procedimentos de montagem assinalam "a inexistência da dimensão política transformadora" (RABELLO, 2015, p. 162), o que se configuraria como uma "visão pós-luta de classes" (RABELLO, 2015, p. 173) e é dessa observação que podemos levantar uma nova possível característica da forma fílmica de *O som,* a ser averiguada: sua proximidade com um olhar comum da classe média brasileira, periférica, em termos globais como nos aponta Prysthon (2013).

Um dos possíveis efeitos dessa perspectiva seria a "subalternidade impingida" dos personagens que vivem ao redor dos protagonistas de classe média, analisada por Souza em "A subalternidade impingida e a r(existência) dos serviçais no filme *O som ao redor* de Kleber Mendonça Filho" (2013). Essa noção será muito útil para a discussão que apresentamos mais adiante (cf. Parte 2, Capítulo 1, p. 81), ainda que a abordagem dada pela autora não vá ao encontro do que propomos aqui. Em diversos pontos, as percepções da autora são bem distintas em relação ao que é aqui defendido. A principiar pela compreensão de que a subalternização ocorreria apenas de personagens mais abastados em relação aos menos e não em algo que partiria também do próprio *narrador*. Além disso, para ela, a narrativa se organiza de modo circular (SOUZA, 2013,p. 4; p. 15), João é o "herdeiro do senhor de engenho" (SOUZA, 2013,p. 4) e "a morte do patriarca fecha um ciclo de opressão" (SOUZA, 2013,p. 14). Enquanto que para a visão aqui defendida e a ser demonstrada, a

narrativa não estaria tão próxima da circularidade[29], visto que ela não retorna ao passado, mas repõe o passado em meio às mudanças do presente. Quanto ao que foi dito sobre João – adiantando um pouco o que será discutido – pensemos um pouco mais nele: se para a autora, ele é diretamente o herdeiro do "engenho", precisaremos fazer algumas distinções. João é descendente de senhores de "engenho", mas seu avô não é um desses senhores. Francisco, como já dito, é proprietário de muitos imóveis (provável resultado da prosperidade passada) e administra a venda dos mesmos, como a antiga casa de Sofia, para grandes construtoras, isto é, João é herdeiro, mas, em outro contexto que, é verdade, traz, em si, uma dinâmica pertencente ao passado. Além disso, a vingança individual de Clodoaldo dificilmente colocaria fim a um "ciclo de opressão" como defendido por Souza (2013).

A subalternização dos personagens pelo *narrador*, por outro lado, foi mais discutida por Simim (2015) em termos de uma "invisibilidade social". Ele defende, por meio da teoria honnethiana, em "Invisibilidade social a partir do filme *O som ao redor*" (2015), que "os empregados [na trama] estão ali constantemente, mas não são considerados interlocutores na trama principal" (SIMIM, 2015, p. 56) e que há algo de doentio nisso, uma patologia social, já que tendemos a ver como "legítima essa falta de voz" (SIMIM, 2015, p. 57). Segundo o autor, "[...] era intenção do diretor [...] testar seus espectadores, jogando com seus preconceitos [...]" (SIMIM, 2015, p. 57). No entanto, mais uma vez, o modo como Simim encaminha suas ideias se distancia do modo como aqui é feito. Para ele, "o aparato estético do filme, em sentido estrito (fotografia, corte, etc), é **complementar** na análise de um contexto" (SIMIM, 2015, p. 55, grifo nosso), quer dizer, assim como já observado em outros autores aqui mencionados, a forma seria secundária para a compreensão do contexto. A trama serviria para "ilustração do problema [a patologia social] com enfoque no seu mecanismo" (SIMIM, 2015, p. 55). Como se vê, para o autor, há uma separação entre forma e conteúdo social, diferentemente do que defendemos aqui.

Atendo-se às questões da invisibilidade e da injustiça social correlata, a resenha de Wilson (2014) sobre o filme nos lembra como essas questões também se relacionam com o medo despertado no público, já discutido por Draper (2016) por meio do conceito de "terror materialista". Wilson observa que o que haveria de mais aterrorizante é o fato de barreiras entre classes se mostrarem porosas (2014, p. 201), o que abriria espaço para contatos, indesejáveis para os mais abastados, com aqueles injustiçados. Haveria, deste modo, no

---

[29] A análise apresentada, na Parte II, Capítulo 2, p. 143, mostra que sua estrutura estaria mais próxima de um modelo cíclico-linear.

contato entre classes construído pelo *narrador*, a simultaneidade de temporalidades em que o passado segue como uma ameaça constante para a estabilidade presente.

Essa estratégia narrativa pode nos remeter não só à ideia já mencionada por Cordeiro (2013) da existência de uma segunda história em paralelo como também à hipótese de Marsh, em "*Reordering (social) sensibilities: balancing realisms in* Neighbouring Sounds" (2015), da constituição da história narrada por meio de camadas (MARSH, 2015, p. 141). É por meio dessa constituição narrativa que, segundo a autora, "a observação cuidadosa do mundo não leva à cognição completa" (MARSH, 2015, p. 142, tradução nossa)[30], pois haveria uma falha do olhar que veria tudo superficialmente (a narrativa da classe média) e seria incapaz de enxergar o que acontece em camadas ocultas do mesmo processo (a narrativa que se dá entre os mais pobres e a elite). No entanto, o problema dessa visão das camadas seria exatamente a separação e o paralelismo onde haveria interpenetração e concorrência.

* * *

Em síntese, pelas leituras apresentadas dos textos que já tiveram, de algum modo, *O som* como objeto de discussão, podemos notar que, por parte da imprensa, destacam-se os pontos que se seguem para o estudo do *foco narrativo*:

(I) o contexto político e cultural intenso do lançamento do primeiro longa-metragem de Kleber Mendonça Filho (cf. AZEVEDO, 2013; BARROS, 2014; DUCHESNE, 2013; LÓPEZ, 2014; ROHTER, 2012; SABOGAL, 2013);

(II) percepções mais ou menos semelhantes a respeito do tempo, seja como um passado que se repete no presente (cf. TAVARES, 2014; DIAS, 2013); seja como um passado que pulsa no presente (cf. LOURENÇO, 2013?, NAGIB, 2013; SOARES, 2012; VASSOLER, 2013; SENS, 2015); seja como um presente que é consequência do passado (cf. ROHTER, 2012);

---

[30]A autora sintetiza a forma do filme de Mendonça Filho da seguinte maneira: "Neighbouring Sounds *ultimately questions the importance of 'careful observation' and, in fact, highlights the failures of visual perception. For instance, vigilance and paying close attention are significant, recurring motifs in the film as aesthetics and narrative devices that appear to offer a representation of upper-middle class life in Recife. Yet, the abrupt ending shows the failures of seeing the world. Careful observation of the world does not lead to full cognition*" (MARSH, 2015, p. 142) [Tradução nossa: "*O som ao redor* questiona, acima de tudo, a importância da 'observação atenta' e, na verdade, destaca as falhas da percepção visual. Por exemplo, vigiar e prestar atenção são motivos recorrentes e significativos no filme nas formas de dispositivos narrativo e estético que aparecem oferecer uma representação da vida da classe média alta em Recife. Ainda assim, a interrupção abrupta mostra uma visão de mundo falha. A observação atenta do mundo não leva à completa cognição" (MARSH, 2015, p. 142)].

(III) estendendo o tópico anterior, como forma de alguma presença do passado no presente, a luta de classes foi lembrada por alguns (cf. DELMANTO, 2013; VASSOLER, 2013);

(IV) especificamente em relação à ênfase na classe média, tivemos algumas menções acerca:

- de suas diferentes nuances ou de sua caricatura (cf. ROHTER, 2012; VASSOLER, 2013);
- da perspectiva do diretor, que é procedente da classe média e que fala sobre ela mesma (cf. AZEVEDO, 2013; DELMANTO, 2013; LÓPEZ, 2014; LOURENÇO, 2013?, MASCAGNA, 2016; MENDONÇA, 2015; ROHTER, 2012; SOARES, 2012; SENS, 2015);
- e da ausência de perspectiva/desejo de mudança social por parte dessa classe (cf. CORDEIRO, 2013; NAGIB, 2013; ROHTER, 2012; TAVARES, 2014);

(V) a representatividade da narrativa em relação à situação atual das metrópoles latino-americanas (cf. DUCHESNE, 2013; LÓPEZ, 2014; ROHTER, 2012; SABOGAL, 2013) e seu destaque ou continuidade em relação a estéticas cinematográficas brasileiras prévias (cf. ARAÚJO, 2013; AZEVEDO, 2013; BARÓN, 2013; CORDEIRO, 2013; DELMANTO, 2013; DIAS, 2013; GESTER, 2014; MENDONÇA, 2015; ROHTER, 2012);

(VI) e, por fim, pudemos encontrar percepções que transitam entre o engano e a ambiguidade, o que deve ter a ver com o próprio "jogo"do *foco narrativo* a partir do *autor implícito* (cf. DELMANTO, 2013; ESCOREL, 2013; LOURENÇO, 2013?, NAGIB, 2013; NEOZEITGEIST, 2013?;SENS, 2015; VASSOLER, 2013).

Por fim, antes de passarmos a uma análise inicial do filme, destacamos, entre resenhas e artigos acadêmicos, o seguinte:

(I) a ideia de que o filme trabalharia entre o dado local e global (cf. GILIOTI, 2013);

(II) o elemento articulador entre esses dados seria uma perspectiva de classe média universitária, simpática à esquerda, em diálogo com um público que partilha da mesma visão (cf. GILIOTI, 2013); essa articulação seria formalizada pela incorporação da linguagem hollywoodiana de terror em conjunto com a linguagem do "cinema-arte" (cf. DRAPER, 2016) e mobilizaria o sentimento do medo, típico da classe média que receia ter suas propriedades subtraídas, às vezes, sem perceber a raiz histórica de seu receio; esse "terror materialista" – expressão cunhada por Draper (2016) –, poderia ser entendido como típico da perspectiva de uma classe média periférica (cf. PRYSTHON, 2013) que, por sua vez, se relaciona com a mencionada articulação entre o dado local e global;

(III) esse entendimento levar-nos-ia à construção de uma totalidade espacial, ainda que fosse o resultado de uma dada perspectiva que traria, às vezes, algo de um *voyeur*, ou ainda, algo de uma câmera de vigilância para a forma fílmica (cf. COSTA, 2015);

(IV) essa construção não comportaria, no entanto, explicitações, pelo contrário, de acordo com a percepção de Albano (2014), ela seria feita por meio de elipses, o que, para o autor, seria responsável por explicações sociológicas reducionistas (cf. ALBANO, 2014, p. 80);

(V) além disso, essa totalidade também poderia ser vista como um modo indireto de subalternizar as classes populares, isto é, de silenciá-las; como já dito, Souza (2013) observa esse silenciamento na relação entre os personagens da trama, mas pode se levantar a hipótese sobre se o mesmo não seria endossado pelo *autor implícito;*

(VI) e, por último, a simultaneidade de temporalidades, já discutida, de algum modo, pela imprensa e que recuperamos, com alguma ressalva, pelo ponto de vista espacial apresentado por Marsh (2015), que argumenta no sentido da existência de camadas narrativas: uma superficial, referente aos corriqueiros episódios cotidianos da classe média e, outra, latente, da histórica tensão entre a elite e os mais pobres (cf. MARSH, 2015, p. 141).

Capítulo 2 – Uma releitura de *O som ao redor:* considerações teóricas e análise

Análise sem correlata discussão teórica pode se tornar pouco relevante; por sua vez, referências teóricas, sem um objeto de análise podem se esvaziar. Por esse motivo, ainda que este capítulo tenha duas partes, "considerações teóricas" e "análise da introdução do filme", nenhuma delas será desenvolvida como não implicada na outra. Na parte dedicada às considerações teóricas, buscamos situar uma concepção de *autor*, *autor implícito*, *narrador*, *ponto de vista* e *foco narrativo* com que possamos lidar no decorrer da análise. Na parte dedicada a essa primeira investida na análise, nos limitaremos apenas à observação detalhada da introdução do filme.Visando à facilitação da leitura, a divisão foi feita, portanto, mais para indicar qual atividade se concentra em cada parte do capítulo do que para circunscrever, com exclusividade, a atividade teórica ou a análise.

1.2.1. Considerações teóricas prévias sobre os estudos das narrativas literária e cinematográfica: autor, autor implícito, narrador, ponto de vista e foco narrativo

A introdução do filme condensa indiretamente boa parte dos elementos da trama narrativa. Diferentemente de um registro em que os eventos são sequenciados numa ordem em que seja possível depreender minimamente uma transformação, a introdução de *O som* parece ter a intenção de fazer uma apresentação sócio-espaço-temporal para as ações a serem narradas. Essa introdução híbrida – considerada como parte integrante da narrativa fictícia, mas com apelo à linguagem documental – pode nos fazer lembrar de uma dicotomia muito tradicional dos estudos da narrativa. Refiro-me ao par "mostrar" e "narrar" (LEITE, 1999 [1985]).

A distinção, segundo Leite, já era feita na antiguidade clássica. Nas filosofias platônica e aristotélica, encontramos menções à distinção entre a imitação e a narração (LEITE, 1999 [1985], p. 7-8), mas o que pode nos interessar mais está na distinção proposta por Henry James entre o final do século XIX e início do século XX. Em sua exposição do que seria entendido como verossimilhança, o autor defende que o *narrador* deve equilibrar o narrar (*telling*), ação que permitiria perceber a voz de alguém contando a história, com o mostrar (*showing*), ato de iludir o interlocutor com a sensação de que os eventos aconteceriam naturalmente de um dado modo e não de outro. Essa transição do "narrar" para o "mostrar", para James, seria mediada pela percepção de algum personagem que funcionaria como um "refletor" (LEITE, 1999 [1985], p. 13). Sendo ainda mais radical, Lubbock acreditava que as

obras seriam mais verossímeis quanto mais mostrassem os eventos ao invés de os narrar (LEITE, 1999 [1985], p. 14), o que criaria a impressão de que não há um *ponto de vista* a editar os fatos, mas apenas os fatos. Ressalve-se que, segundo leitura feita por Cevasco (1985), o autor admite a possibilidade da existência de um "centro de visão" (CEVASCO, 1985, p. 31) próximo a algum personagem, sem prejuízo ao realismo da narrativa, assim como já pensado por James com a noção de *personagem refletor*.

Essas discussões são relevantes para nosso propósito visto que elas, em associação com as ideias do formalismo russo (que privilegiariam o "narrar", isto é, a intervenção explícita de uma instância narrativa organizadora) formaram boa parte daquilo que entendemos atualmente como narrativa cinematográfica (XAVIER, 1997, p. 127). Em sua forma hollywoodiana clássica, ela assumiu, no entanto, a transparência como preocupação estética básica (algo rejeitado pelo formalismo) e, em sua versão nova hollywoodiana, já com influência da estética russa, abriu maior espaço para a crítica social (KELLNER, 2004, p. 213), uma vez que o espectador era chamado a participar de uma reflexão. A propósito, é importante constar que a nova Hollywood se formou a partir da influência do cinema europeu de meados do século XX e que, ao menos, no caso francês, o cinema da *nouvelle vague* fez parte de um movimento estético que contemplava também a literatura. O *nouveau roman,* nos informa Leite (1985, p. 62), traria também o mostrar à moda cinemática, mas, ao contrário da concepção de uma narrativa transparente, típica do estilo hollywoodiano clássico e já teorizada em James, Lubbock e Friedman[31], admitiria a noção de uma montagem mais explícita.

Em ensaio escrito por Nathalie Sarraute (1956 [1950]), que pertencia ao movimento literário do *nouveau roman*, a autora cita Stendhal para descrever, seguindo as palavras de Raymond Williams (1977), a "estrutura de sentimento"[32] de seu tempo: "*le genie du soupçon*

---

[31]Em seu estudo "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico" (2002 [1967]), Friedman compõe um contínuo onde ele dispõe toda uma tipologia do que ele chama de ponto de vista. A tipologia varia daquilo que seria o máximo "narrar", o autor onisciente intruso, até o máximo "mostrar", a câmera. Se seguirmos essa conceituação, estaríamos aceitando que a narrativa feita pela câmera seja neutra. Esta inadequação também foi notada por Leite (1999 [1985], p. 62).

[32]Raymond Williams propõe estudar manifestações artísticas a partir de sua materialidade e, pensando nessa materialidade, afirma: "*we are talking about characteristic elements of impulse, restraint, and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships; not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought* […]" (WILLIAMS, 1977, p. 132) [Tradução nossa: "nós estamos falando sobre elementos característicos de ímpeto, freio e tônus; especificamente elementos afetivos de consciência e de relações; não de sentimento contra o pensamento, mas de pensamento sentido e sentimento pensado [...]" (WILLIAMS, 1977, p. 132)]. É assim que o autor chega à seguinte definição para "estrutura de sentimento": "*For structures of feeling can be defined as social experiences in solution, as distinct from other social semantic formations which have been precipitated and are more evidently and more immediately available. Not all art, by any means, relates to a contemporary structure of feeling. The effective formations of most actual art relate to already manifest social*

est venu au monde" (SARRAUTE, 1956 [1950], p. 59), traduzindo para o português, "o gênio da suspeita veio ao mundo". Sarraute se refere à falta de autenticidade da narrativa feita nos moldes conservadores de James e Lubbock que, mesmo tendo a consciência mediada por algum personagem, seria desprovida da experiência, de fato, vivida em sua época e, portanto, passível da desconfiança do leitor (SARRAUTE, 1956 [1950], p. 66). Segundo ela

> por um movimento análogo ao da pintura, o romance – que só a aderência obstinada a técnicas ultrapassadas faz passar por uma arte menor – continua com meios que são, para ele, uma via exclusiva; deixa para outras artes – e especialmente para o cinema – o que não lhe pertence como próprio. Como a fotografia ocupa e faz frutificar o território que a pintura dispensou, o cinema recolhe e aperfeiçoa o que o romance lhe abandona (SARRAUTE, 1956 [1950], p. 75-76, tradução nossa)[33].

A tradição formalizada pelos dois autores de língua inglesa, James e Lubbock, inicialmente mencionados, teria sido assumida, portanto, no início do século XX, pelo cinema com o objetivo de criar narrativas para o fácil entretenimento (SARRAUTE, 1956 [1950], p. 76). No entanto, essa continuidade tem fôlego curto, visto que à época da escrita do ensaio "*L'ère du soupçon*" (1956 [1950]), Sarraute já nota alterações nas propostas de narrativa fílmica:

> entretanto, parece que o cinema, por sua vez, está sob ameaça. Atingiu-o, a 'suspeita' de que sofre o romance. Caso contrário, como explicar a preocupação que, seguindo os romancistas, alguns diretores experimentam, o que os pressiona a fazer filmes em primeira pessoa, introduzindo o olho de uma testemunha ou a voz de um narrador? (SARRAUTE, 1956 [1950], p. 76, tradução nossa)[34].

Seguindo a influência direta da *nouvelle vague* ou indireta, via nova Hollywood, o filme pernambucano em questão claramente apresenta resistência a essa dicotomia trabalhada por James e Lubbock. Seu "narrar" é aparentemente rarefeito com os acontecimentos

---

formations, dominant or residual, and it is primarily to emergent formations (though often in the form of modification or disturbance in older forms) that the structure of feeling, as solution, relates" (WILLIAMS, 1977, p. 133-134) [Tradução nossa: "por estruturas de sentimento, podem ser entendidas como experiências sociais em solução, distintas de outras formações semânticas e sociais que se precipitam e são mais evidente e imediatamente disponíveis. Não é toda a arte, de modo algum, que se relaciona com uma estrutura de sentimento contemporânea. As formações efetivas de boa parte da arte contemporânea se relacionam com formações sociais já-manifestas, dominantes e residuais, e é principalmente a formações emergentes (embora frequentemente na forma de modificação e perturbação de formas mais velhas) que a estrutura de sentimento, como solução, diz respeito)" (WILLIAMS, 1977, p. 133-134)].

[33]Tradução nossa de: « *par un mouvement analogue à celui de la peinture, le roman que seul l'attachement obstiné à des techniques périmées fait passer pour un art mineur, poursuit avec des moyens qui ne sont qu'à lui une voie qui ne peut être que la sienne ; il laisse à d'autres arts – et notamment au cinéma – ce qui ne lui appartient pas en propre. Comme la photographie occupe et fait fructifier les terres qu'a délaissés la peinture, le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman* » (SARRAUTE, 1956 [1950], p. 75-76).

[34] Tradução nossa de: « *cependant, il semble que le cinéma est menacé à son tour. Le 'soupçon' dont souffre le roman, le gagne. Sinon, comment expliquer cette inquiétude qu'à la suite des romanciers certains metteurs en scène éprouvent, et qui les pousse à faire des films à la première personne en y introduisant l'œil d'un témoin ou la voix d'un narrateur ?* » (SARRAUTE, 1956 [1950], p. 76).

fracamente encadeados e ações que, a princípio, pouco se relacionam umas com as outras, mas seu "mostrar" também não é muito convincente devido às diversas intervenções do *narrador*. Temos, assim, um "mostrar" que não é invisível, mas que se faz sentir e se oferece como algo incômodo, perturbador, principalmente pela trilha sonora[35] que funcionaria como uma espécie de comentadora das imagens.

Figura 05 – Última foto em preto e branco da série apresentada na introdução

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[36].

Além disso, outra inadequação encontrada não só nos críticos norte-americano e britânico, mas em boa parte dos estudos consultados sobre narrativa é a visão do "problema técnico do narrador" (cf. LEITE, 1999 [1985]) como sendo algo que diria respeito apenas ao mundo interno das narrativas e não ao contexto sócio-histórico que as constitui. Essa percepção se torna ainda mais clara ao tratarmos de *O som,* uma vez que seu próprio referente é o impasse histórico brasileiro de uma história de exploração e injustiça que busca se mostrar superada por meio do apagamento do passado. O presente do filme é aquele em que todos teriam as mesmas oportunidades para "começar do zero" e viver os benefícios oferecidos pelos bens consumíveis, convicção constantemente perturbada, porém, pelo que o próprio presente mostra: uma sociedade injusta em que os mais abastados e aqueles das camadas médias – que se miram nesses primeiros – temem a perda de espaço ou, no caso das camadas médias, da suposta possibilidade de conquistá-lo. Tanto uns quanto outros lutam com afinco

[35]Importante lembrar que por trilha sonora se inclui tanto as músicas quanto todos os efeitos sonoros presentes no filme.
[36]Cf. episódio IA na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

contra qualquer remoto vislumbre, considerado sempre como um risco, da tomada desse mesmo espaço por parte dos menos privilegiados.

Na introdução do filme, antes da exibição de fotografias em preto e branco, ouvem-se sons de grilos e pássaros, logo abafados pelo motor de um veículo, provocando uma mudança no cenário rural, e aparentemente se distanciando dele. A exibição das fotos (cf. figuras 05, 07 e 08, p. 50, 62 e 63, respectivamente), acompanhada da massa sonora crescente, a lembrar uma marcha, desemboca repentinamente em cenas de um condomínio de classe média (cf. figura 06, p. 52), em que a marcação do tempo da música se confunde com o de um bate-estacas que, ao redor, executaria a fundação de uma construção. Outros ruídos se misturam e se avolumam, como o de uma esmerilhadeira manejada por um serralheiro a instalar uma grade protetora numa janela. O disparate solicita do espectador o estabelecimento de alguma relação entre as fotos e o condomínio para que algum sentido seja produzido. A oposição de ruídos rurais e fotografias antigas ao *playground* de um condomínio urbano, cercado de sons do meio em que se encontra, têm, no entanto, uma cadência semelhante. Portanto, as rupturas sonoras e a descontinuidade imagética, orientadas pela oposição entre o rural e urbano, apresentam alguma base de continuidade sonora, ainda que ambos os espaços sejam produzidos por sons peculiares ao redor. Desse modo, as quebras e as descontinuidades sugerem rupturas que tomam lugar na continuidade da narração de uma parte da história do país (pelo todo?). A tensão aumenta pelos sucessivos cortes. Tudo aquilo que, no tempo presente do filme, possa esboçar o estabelecimento de relações de causa e efeito é eliminado. A despeito do passado e das narrativas constituídas, o presente da introdução do filme emperra numa exibição que parece não oferecer saída alguma. A unidade parece estar em outro lugar. Aquilo que põe a narrativa em movimento no presente da imagem, apartando cuidadosamente os fragmentos apresentados para que possam, talvez, figurar um ao lado do outro, parece ser também o risco da dissolução do próprio modo do filme se construir, repleto de cortes que frustram nossas expectativas de saber causas e consequências de ações cruciais. Além disso, caso fossem dadas as respostas para essas lacunas, a narrativa poderia cair na inverossimilhança, já que raramente se dá a ver em nosso cotidiano, a possível resolução. Logo, para que o filme exista, o impasse – que é histórico e, por isso também definidor do momento particular em que é mostrado – se mantém.

É a partir desse prólogo fílmico que nos é mostrado um determinado estado de coisas no passado, majoritariamente rural de Pernambuco, e no presente, dominado por torres de condomínios residenciais em certo bairro de classe média de Recife, mas que também não se distingue tanto de qualquer outra grande cidade brasileira (cf. Figura 11, p. 84). Como já dito,

um hiato entre as fotografias em preto e branco (cf. figuras 05, 07 e 08, p. 50, 62 e 63, respectivamente) e a agilidade da sequência colorida (cf. figura 06) é estabelecido, instigando o espectador a buscar por alguma ligação significativa entre as duas sequências, ou seja, desde a introdução, temos um movimento para um engajamento reflexivo do público com aquilo que se mostra e, ao mesmo tempo, se narra. Temos aí um efeito de sentido, mas a partir de quem ou de qual instância narrativa?

Figura 06 – Fotograma da primeira sequência colorida e em movimento do filme

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[37].

Restringindo-nos, até o momento, a esses dois segmentos, o das fotografias e o da gravação de cenas cotidianas de um condomínio, não teríamos propriamente uma narrativa e, portanto, nem um *narrador*; mas também, se viéssemos a perceber uma intenção nessa exibição, esta também não poderia ser vista como objetiva, imanente, mas, como sendo produzida por um exibidor. É nesse ponto que os estudos de Wayne Booth (1996 [1961]) podem nos trazer um dado útil para a análise. O crítico distingue do *autor empírico* de uma dada narrativa, uma figura textual implícita, articuladora, chamada de *autor implícito*. Esta instância, responsável pela formação da relação entre *narrador*, personagens e leitor em narrativas, atua a partir do que alguns entendem como sendo o *ponto de vista* ou o *foco narrativo*.

Nos estudos feitos por Cevasco (1985), encontramos dados relevantes sobre esse assunto. Primeiramente, chama a atenção uma questão terminológica entre as línguas portuguesa e inglesa: enquanto que, na crítica inglesa, é mais comum o uso do termo *point of*

[37]Cf. episódio IB na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

view, em língua portuguesa, as referências oscilam entre os dois termos (*ponto de vista* e *foco narrativo*). Entre os diferentes autores de língua inglesa que trabalham com a noção de *ponto de vista*, Cevasco também nota uma diferença de sentido. Por exemplo, para Lubbock, essa noção se aproxima mais de um "método"; para Friedman[38], de uma "forma" (CEVASCO, 1985, p. 24). Quanto ao *foco*, a autora encontra, em língua inglesa, uma única menção em Brooks e Warren[39] (CEVASCO, 1985, p. 25). Leite afirma serem eles os primeiros a utilizarem o termo *focus of narration* (LEITE, 1999 [1985], p. 89), entendido como aquilo que "tem a ver com quem conta a história" (BROOKS; WARREN[40], apud. CEVASCO, 1985, p. 25, tradução nossa)[41]. Dos críticos em língua portuguesa, Cevasco cita Alfredo Carvalho[42] e Maria Lucia Dall Farra[43] (CEVASCO, 1985, p. 26). Ambos preferem o termo *foco narrativo* a *ponto de vista*. Carvalho veria vantagem no termo, pois conciliaria a ideia de um ponto do qual parte a história narrada com as marcas deixadas por um *narrador*, ambas as características pertencentes ao plano mais explícito da narrativa (CEVASCO, 1985, p. 25-26). Já Dall Farra faz uma lista de doze modos distintos de se compreender o *foco* e, para ela, devemos levar em conta todos eles para apreender o fenômeno (CEVASCO, 1985, p. 26). Mesmo assim, Cevasco se dedica à questão do *ponto de vista* para estudar a obra literária de Graham Greene em sua dissertação, pois estaria mais de acordo com seus objetivos e seu viés teórico uma vez que a expressão lhe pareceu sugerir "melhor que *foco narrativo*, a ligação desse aspecto formal com o problema da atitude do autor e sua cosmovisão" (CEVASCO, 1985, p. 26). Como fica claro, sua atenção se concentra no "autor", naquele que emite a narrativa. Em outro trecho, ela afirma: "no romance, a forma como o autor narra [...] tem consequências a nível de significado, a nível do sentido que o autor dá a seu material" (CEVASCO, 1985, p. 27). Por outro lado, consultando Leite (1999 [1985]), a percepção é outra. Para ela, "*foco narrativo*" pode ser tratado como sinônimo de "*ponto de vista*" (LEITE, 1999 [1985], p. 89).

---

[38]Cf. FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction". In: STEVICK, Philip (ed.). **The theory of the novel.** Nova Iorque: The Free Press, 1967, p. 88-108.
[39]Cf. BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert. **Understanding Fiction.** New York: Appleton Century Crofts, 1971.
[40]Cf. BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert. **Understanding Fiction.** New York: Appleton Century Crofts, 1971.
[41]Tradução nossa de: "*The focus of narration has to do with who tells the story*" (BROOKS; WARREN, apud. CEVASCO, 1985, p. 25).
[42]Cf. CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência.** São Paulo: Pioneira, 1981.
[43]Cf. DALL FARRA, Maria Lucia. **O discurso à procura do discurso.** Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1973.

Ao passarmos a discussão para os estudos da narrativa fílmica, a questão se torna ainda mais controversa, vista a ausência recorrente no cinema de um *narrador*, entendido como "a voz que narra os acontecimentos" (LEITE, 1999 [1985], p. 90), isto é, ao associarmos o *narrador* com o emprego da linguagem verbal. Gaudreault e Jost, ao comentarem a preferência de Bordwell a se referir à "narração" (no cinema) como sendo o que esses dois autores entendem como sendo o "narrador", questionam:

> para que enfatizar, ainda mais, a abstração da narração ao nomeá-la como "narração" ao invés de "narrador" num primeiro momento e, depois, distanciá-la ainda mais da instância autoral, do autor empiricamente manifesto, do autor concreto, se é somente para, com um impulso de volta do pêndulo, garantir a esta instância abstrata algumas características que só poderiam ser aplicáveis a um autor concreto? (GAUDREAULT; JOST, 2004, p. 62, tradução nossa)[44].

Pelo que se vê, Bordwell seria cauteloso o suficiente em evitar o uso do termo "narrador" (comumente associado a produções literárias) para a instância organizativa de uma narração fílmica, mas também seria, a nosso ver, pouco preciso ao nomear o mecanismo narrativo central – quer dizer, o *autor implícito* que cria um *narrador* audiovisual – com o nome da ação feita por esse *narrador*, quer dizer, a própria narração. Também deixa a desejar a compreensão de Gaudreault e Jost (2004) que não distinguem o *autor empírico* do *implícito*.

Xavier (1997), ao lidar com essa questão, retoma o que Bazin chama de "montagem invisível" no cinema e diz que

> como essa instância [a da narração em terceira pessoa] não é literalmente uma voz (como na literatura), sendo, ao contrário, a integração dos recursos específicos de produção da imagem e do som (o significante no cinema é 'sincrético', envolvendo muitos suportes), mais recentemente, uma polêmica se estabeleceu entre os teóricos quanto à validade do conceito de narrador no cinema quando aplicado às formas de integração do filme clássico, dado o privilégio que este confere ao efeito de transparência. O terreno da polêmica é o da operacionalidade do conceito e a recusa em usá-lo vem de críticos que admitem a presença de um discurso narrativo, mas não percebem vantagem no uso do termo narrador […] tais críticos recusam, inclusive, a nomeação da instância mediadora implicada no processo" (XAVIER, 1997, p. 129).

Como se vê, em sua argumentação, Xavier admite a existência de uma mediação e tende a vê-la como sendo um *narrador*. Entretanto, diferentemente de Gaudreault e Jost (2004), ele não associa o *narrador* ao *autor empírico* que, inclusive, no caso do cinema, nem tem como ser atribuído a uma única pessoa, visto se tratar de uma produção coletiva. Desse

---

[44]Tradução nossa de: "*What use is to emphasize further the abstraction of narration, by naming it 'narration' rather than 'narrator', in a first movement, and thus distance it even more from the authorial instance, the manifest empirical author, the concrete author, if it is only, with a swing back of the pendulum, to grant this abstract instance with some characteristics, which could only apply to a concrete author?*" (GAUDREAULT; JOST, 2004, p. 62).

modo, o *narrador* é associado a uma instância mediadora entre os diferentes recursos fílmicos necessários para que a narrativa exista e está, portanto, implicado no processo.

Ao lidar também com essa questão da organização da narrativa fílmica, Kruger (2016) analisa o filme *Anticristo* de Lars von Trier a partir do que entende como sendo seu *foco narrativo*. Para ela, o *autor implícito* do filme, portador de um *ponto de vista* entendido como responsável por uma "avaliação do mundo" e portador de "um conjunto de valores primordiais" (KRUGER, 2016, p. 43), projeta, no filme analisado por ela, um *foco narrativo* próximo ao protagonista masculino, que não apresentaria o mesmo *ponto de vista* do *autor implícito*. Desta forma, o que a autora chama de *foco narrativo* se aproxima da noção de *ponto de vista* de Cevasco (1985) e diria respeito ao que Jerrold Levinson (KRUGER, 2016, p. 49) entenderia como sendo o *narrador* do filme, em oposição ao que ele chama de *implied filmmaker.* Essa categoria cunhada por Levinson (2006) não deve ser confundida, como salienta Kruger (2016), com o *autor implícito*. Se o *autor implícito* é uma instância subjacente que organiza a obra como um todo a partir tanto de ações conscientes quanto de ações inconscientes, o *implied filmmaker* seria a manifestação concreta daquilo que nos traria explicitamente o que há de mais consciente na ação do *autor implícito*, que não necessariamente aponta para o mesmo sentido do *narrador*. O que se configura, no entanto, como uma percepção atenta à natureza da linguagem audiovisual acaba por não convencer em termos de compreensão da estrutura narrativa em jogo. Se, por um lado, Levinson teria razão ao notar a heterogeneidade da manifestação linguageira, por outro, ao distinguir duas vozes, a do *narrador* e a do *implied filmmaker,* sua argumentação parece não se mostrar consistente o bastante. A diferença, segundo o autor, estaria nos níveis de atuação. Enquanto que o *narrador* estaria envolvido exclusivamente com o mundo ficcional – isto é, diegético –, o *implied filmmaker* comentaria esse mundo – em nível extra-diegético – (LEVINSON, 2006, p. 181-182). Para demonstrar isso, o autor propõe funções narrativas e não-narrativas da música empregada em filmes. Entre as últimas, consta, por exemplo, a de articular formalmente a narrativa e a de criar uma ilusão de realidade que impediria o público de notar os artifícios usados para narrar (cf. LEVINSON, 2006), mas como compreender tais funções como **não** sendo narrativas, se são relevantes exatamente para a construção narrativa? O autor chega a reconhecer casos ambíguos em que a música empregada diria respeito tanto ao *narrador* quanto ao *implied filmmaker* (LEVINSON, 2006, p. 171), mas, para evitar imprecisões excessivas quanto a esse fenômeno, nos referiremos apenas a *narrador* para as ocorrências que Levinson entende como sendo atribuíveis ao *narrador* e/ou ao *implied filmmaker.*

Retomando os conceitos mencionados até aqui, aos quais são atribuídos a produção de uma narrativa, tivemos o *autor empírico*, o *autor implícito*, o *narrador*, o *ponto de vista* e o *foco narrativo*, todos eles objetos de definições relativamente flutuantes. Diante da instabilidade dos conceitos e visando à análise de um filme particular, segundo uma visão teórica específica, a da crítica cultural, cabe propor uma organização desses conceitos própria aos objetivos desta dissertação, pensando especialmente no caso do cinema.

Vejamos, em primeiro lugar, a noção de *autor empírico*. Na crítica de cinema, essa categoria nem sempre foi considerada como nos informa o panorama feito por Naremore (2004). Ela surgirá a partir de uma analogia com os romances. Se eles seriam feitos por escritores, os diretores seriam os criadores do filme, ainda que, como afirmado acima, para que um filme seja realidade, toda uma equipe precisa ser mobilizada. Segundo Naremore, o silêncio em torno de quem dirigia filmes durante as primeiras décadas do século XX em Hollywood é notável (NAREMORE, 2004, p. 9). O movimento que dá origem à promoção dos diretores a "autores" teve sua origem na França no fim da década de 40 com um grupo de cineastas que formariam a geração conhecida posteriormente como *nouvelle vague* (NAREMORE, 2004, p. 10) e já apresentada, aqui, nas referências feitas a Nathalie Sarraute (1956 [1950]). Um de seus integrantes, Alexandre Astruc, escreveria, em 1948, que deveríamos falar "metaforicamente da câmera como uma caneta, a tela como um pedaço de papel e o diretor como um autor" (NAREMORE, 2004, p.10-11, tradução nossa)[45]. Esse movimento seria chamado de *politique des auteurs*, que funcionava a partir da autopromoção de um grupo de cineastas (entre eles, Truffaut, Godard e Rivette) como um modo de estabelecer uma nova estética audiovisual em meio à hegemonia hollywoodiana clássica (NAREMORE, 2004, p. 11). Naremore acredita que, já passadas muitas décadas tanto deste movimento quanto da "morte do autor", defendida por Foucault, é chegada a hora de reconhecer o que ele acredita serem contribuições da corrente "autorista". Seriam elas: (I) "o autor é tão real quanto (ou tão ilusório e 'fetichizado') quanto o dinheiro e o aparato mecânico por trás do cinema"; (II) "o estudo dos autores é útil porque nos possibilita diferenciar filmes mais precisamente"; e (III) "ao contrário do que Foucault sugere em seu ensaio famoso sobre

---

[45]Naremore explica a proposta vanguardista da *nouvelle vague* da seguinte maneira: "*Their* [pertencente aos diretores da Nouvelle Vague] *call for a 'personal' cinema was inspired to some extent by Alexandre Astruc's 1948 essay, 'The Birth of a New* Avant-Garde*:* La Camera-Stylo*", published in the socialist film journal L'*Écran Français, *which spoke metaphorically of the camera as a pen, the screen as a piece of paper, and the director as an author*" (NAREMORE, 2004, p.10-11) [Tradução nossa completa: "O apelo deles [dos diretores da *nouvelle vague*] para um cinema 'pessoal' foi inspirado, em certa medida, num ensaio de 1948 escrito por Alexandre Astruc, 'O nascimento da nova vanguarda: a câmera-caneta', publicado no periódico socialista de cinema, *L'Écran Français* ("A tela francesa"), que falava metaforicamente da câmera como uma caneta, a tela como um pedaço de papel e o diretor como um autor" (NAREMORE, 2004, p.10-11)].

a ideia de autor, é realmente muito importante, para nós, saber quem está falando" (NAREMORE, 2004, p. 22, tradução nossa)[46]. Em todos esses itens, encontramos uma regularidade: a visão de autoria muito mais ligada à pessoa do que à figura textual defendida por Booth (1996 [1961]).

Em nossa análise, não nos interessa o diretor Kleber Mendonça Filho em si, tampouco a "aura" criada ao redor dele principalmente pela crítica publicada na imprensa conforme apresentada anteriormente. Será muito mais relevante para estudar o filme, concentrarmo-nos no que diz Booth (1996 [1961]) a respeito do *autor implícito* que cria as "normas" internas da narrativa, ligadas a certos valores que, em sintonia com os de seu tempo, atingiria a verossimilhança. Como Cevasco (1985) observa, temos aí uma mudança em relação a críticos anteriores como Lubbock e Friedman, que apostavam no realismo mimético das obras. Em Booth, a busca é transferida para a transmissão de valores (CEVASCO, 1985, p. 40). Assim sendo, o público ideal (o leitor projetado) é aquele que compreende as normas e seus valores e se projeta como o "público implícito" da obra. Como Booth afirma, "de acordo com o ponto de vista do autor, uma leitura bem sucedida de seu livro reduzirá a zero a distância entre as normas essenciais de seu *autor implícito* e as normas do leitor esperado" (BOOTH, 1996 [1961], p. 181, tradução nossa)[47]. Seguindo esses termos, portanto, como exercício crítico, nossa tarefa será não necessariamente a de aderir a essas normas, mas de compreendê-las dentro da conjuntura histórica que as originou.

Ainda no que diz respeito a esses valores, encontramos aí uma outra categoria: o *ponto de vista*. Como já dito, Cevasco (1985) elenca duas acepções para o termo: Lubbock[48] o considerava como um método narrativo, Friedman[49] o via como a forma da narrativa em si (p. 24). Em Booth (1996 [1961]), como acabamos de ver, o *ponto de vista* se associa aos valores,

---

[46]Tradução nossa das três contribuições elencadas por Naremore: *"The residual 'auteur theory' in its various manifestations still affects our view of film theory, and it still has lessons to teach us – among them, the three I have listed below: 1. The author is just as real (or as illusory and fetishized) as the money and the mechanical apparatus behind the cinema […]. 2. The study of authors is useful because it enables us to differentiate films more precisely […]. 3. Contrary to what Foucault suggests in his famous essay on the idea of the author, it is very important indeed for us to know who is speaking […]"*(NAREMORE, 2004, p.22) [Tradução nossa completa: "A 'teoria do autor' residual em suas diversas manifestações ainda afeta nossa visão da teoria fílmica e ainda tem lições a nos ensinar – entre elas, as três que listo na sequência: 1. O autor é tão real (ou tão ilusório e fetichizado) quanto o dinheiro e o aparato mecânico atrás do cinema [...]. 2. O estudo dos autores é útil porque nos possibilita diferenciar filmes mais precisamente [...]. 3. Ao contrário de Foucault, que sugere em seu famoso ensaio sobre a ideia de autor, é realmente muito importante para nós saber quem está falando [...]" (NAREMORE, 2004, p.22)] .

[47]Tradução nossa de: "*From the author's viewpoint, a successful reading of his book will reduce to zero the distance between the essential norms of his author and the norms of the postulated reader*" (BOOTH, 1996 [1961], p. 181).

[48]Cf. LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção.** São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

[49]Cf.FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction". In: STEVICK, Philip (ed.). **The theory of the novel.** Nova Iorque: The Free Press, 1967, p. 88-108.

o que parece ser mais útil para os nossos propósitos. No entanto, em Xavier (2003), encontramos uma definição que nos parece ainda mais precisa para o cinema. Ele considera dois sentidos para a expressão *ponto de vista*: o primeiro se relaciona com as escolhas formais que marcam um *ponto de vista* espacial para a produção audiovisual; o segundo é ligado ao âmbito da valoração, assim como já previsto em Booth (1996 [1961]) e conceituado em Kruger (2016). De certa forma, a definição de Cevasco (1985) considera os dois sentidos propostos por Xavier (2003, p. 86-87), mas, neste último, o aspecto espacial parece muito mais claro e aplicável à leitura de *O som*. Ambos os sentidos previstos por Xavier se concretizam não pelo *autor implícito*, mas pelo *narrador* audiovisual, instância a articular explicitamente a narrativa de modo mais ou menos opaco, quer dizer, com uma complexidade variável.

Nesse sentido, o *narrador* estaria sempre presente, diferentemente do que está previsto em Friedman (2002 [1967]). Com a intenção de argumentarmos nesse sentido, consultamos Casetti e Di Chio (1996 [1990]), mais próximos da argumentação estruturalista de Genette[50] e que propunham que os filmes devessem ser analisados assim como textos verbais (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 11). Se um filme é um texto, ele serve para a comunicação e, se há comunicação, há um emissor e um receptor (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p.12). Levar em consideração essa relação num filme como *O som*, que constantemente requer de seu público uma postura participativa para completar as lacunas criadas, tem sua relevância. Atribuindo a figura extratextual do emissor ao coletivo que cria o filme e a do receptor ao público real que vê o filme, os autores distinguem dois agentes linguageiros: o destinador e o destinatário, respectivamente. Eles compreendem dois níveis: no primeiro, temos o *autor implícito* a dar a lógica da narrativa e o *leitor/espectador implícito* a dar a chave de leitura (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 226); no segundo, temos o *narrador*, relacionado à materialização textual (distinguida em seis "subfiguras") da narrativa, que coloca o *narratário* em um dado lugar no processo comunicativo, isto é, a figura do *narratário* (distinguida em quatro "sub-figuras") seria o papel a ser desempenhado pelo *leitor/espectador implícito* que irá guiar a compreensão do receptor real (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990] , p. 228-230).

E, finalmente, chegamos ao último conceito, o de *foco narrativo*. Seu uso não será entendido como sinônimo de *ponto de vista* – atribuído a cada uma das figuras explicitadas acima –, nem como meramente uma tipologia a rotular a forma constitutiva das narrativas,

---

[50]GENETTE, G. **Figures III.** Paris: Seuil, 1972.

nem tampouco como fenômeno relacionado apenas ao plano da produção da trama. Para compreendê-lo, além da discussão teórica empreendida pelos autores já comentados, levamos em consideração o que consta no dicionário *Houaiss* (2009). O termo *foco* é definido em cinco acepções. A primeira sob a rubrica da física, as três seguintes como derivação por sentido figurado da primeira e uma última sob a rubrica da medicina. As quatro últimas se caracterizam por serem especificações da primeira, que é a mais genérica delas e que nos rende uma imagem de interesse. Segundo o dicionário, *foco* significa, primeiramente, "qualquer ponto para o qual converge, ou do qual diverge, um feixe de ondas eletromagnéticas ou sonoras ou um feixe de raios luminosos" (HOUAISS, 2009). Em associação livre com o fenômeno da linguagem, "foco", portanto, poderia ser entendido, antes de tudo, como um jogo entre exterior e interior, o que, nesse caso, ganha um sentido bem preciso: o "foco" seria constituído pela relação entre a forma que lhe é atribuída do exterior (e que resulta na figura do *autor implícito*) e, ao mesmo tempo, o que essa forma atribui, como leituras possíveis, ao exterior (resultando na figura do *leitor implícito*). Esse jogo entre interior e exterior também se exemplifica pela etimologia da palavra. Do latim, *focus* deu origem também à palavra "fogo", aquilo que ilumina (HOUAISS, 2009). Isto é, uma dada narrativa não só ilumina uma porção do que lhe é exterior como também é iluminada por ele. Seria, portanto, nessa interação, que o *foco narrativo* se formaria; ele não é imanente à obra, nem está fora dela, por exemplo, na figura do *autor empírico*, como se este ocupasse o centro e a essência do *foco*. Nesse processo dinâmico de produção de um "*foco*" e de sua reverberação na produção de sentidos como obra que é dita e (se) diz, a câmera, assim como todo o aparato técnico relacionado à produção de um filme, define um *ponto de vista* que pede, por seu turno, uma resposta. Esse seu caráter relacional (isto é, o *foco* e não apenas o *ponto de vista*), atravessado pela história de sua constituição, estabelece o formato da experiência contemporânea da leitura. Mesmo com esse estabelecimento, nem *autor*, nem *leitor implícitos* podem ter a si atribuídos, de forma isolada, exaustiva e precisa, todos os sentidos que possam atuar na leitura da obra, considerada a relação entre seu exterior e seu interior. Para a operacionalização da análise, consideramos, portanto, que, no *foco narrativo,* se produzem, na figura do destinador, duas instâncias: a do *autor implícito* e a do *narrador*; e, na figura do destinatário, duas outras instâncias: a do *leitor/espectador implícito* e a do *narratário*, as quais, em conjunto, se definem pelo caráter relacional definidor do próprio

foco[51]. Acompanhemos, momento a momento, a introdução de *O som* para que fiquem mais claras as distinções até aqui apresentadas.

1.2.2 Análise do foco narrativo na introdução de **O som ao redor:** *fundamentos*

De início, os elementos oferecidos pelo *narrador* são mínimos: tela preta, dedicatória e créditos. Desde o começo, não se busca esconder a intervenção de um destinador (categoria a contemplar o *autor implícito* e o *narrador*) que, num primeiro momento, por meio de sugestões sonoras, busca envolver seu destinatário (*leitor/espectador implícito* e *narratário*). Ouvem-se, então, pássaros, grilos, talvez um galo. Instala-se, assim, um espaço rural por meio de uma paisagem sonora. Então, ouvimos um veículo motorizado (um caminhão? Uma escavadeira?). Sonoramente, ele se aproxima, chega a quase silenciar os ruídos da natureza e, na sequência, se distancia. Entretanto, o veículo deixa um rastro no som: uma pulsação artificial ecoa e se mistura aos sons rurais e do motor. A transformação gera uma tensão a sugerir aos espectadores um mal-estar. Na sequência, no plano visual, são informados os nomes dos atores, em caixa alta, e de seus respectivos personagens, em caixa baixa. Com isso, o *narrador* anuncia que estamos prestes a acompanhar uma história fictícia e que, ao que parece, é hierarquicamente menor em relação à realidade. No plano sonoro, como um possível comentário sobre a lista apresentada e como desdobramento do mal-estar gerado pela pulsação da primeira sequência, segue-se para a composição musical de Serge Gainsbourg, *"Cadavres en série"*[52], cadáveres em série. A peça é uma espécie de colagem com duas partes bem distintas: uma primeira sequência melódica com instrumentos de sopro, em compasso binário, a lembrar uma anunciação fúnebre e uma segunda sequência rítmica percussiva, em compasso quaternário[53]. Entretanto, para os créditos dos atores e personagens, apenas a

---

[51] Neste trabalho, as menções ao *autor implícito*, ao *narrador*, ao *leitor/espectador implícito* e ao *narratário*, referem-se, portanto, ao **caráter móvel** das posições ocupadas, já no interior da obra, pelo *narrador* e pelo *narratário*. A **mobilidade** é dada pela relação entre *autor* e *leitor/espectador implícitos*, que interpretam essas posições desde a exterioridade da obra. Dando por fixado esse entendimento dos movimentos que constituem o *foco narrativo* – divergentes (a partir do *autor implícito*) e convergentes, mas nem sempre coincidentes (a partir do *leitor/espectador implícito*) –, só retomaremos a relação e a posição dessas figuras em momentos em que a análise exigir.

[52] Essa música faz parte da trilha sonora do filme *Le Pacha* (Georges Lautner, 1968), filme ítalo-francês que narra uma história de vingança.

[53] Uma sequência de percussão muito semelhante, se não idêntica, pode ser encontrada também na trilha de *Le Pacha* (Georges Lautner, 1968) sob o nome de "Batucada *meurtrière*". No filme brasileiro *A Grande Cidade: as aventuras de Luzia e de seus três amigos chegados de longe* (Cacá Diegues, 1966), a mesma sequência pode ser ouvida, ainda que não haja atribuição de título nem de autoria para ela nos créditos. Nesse filme, a sequência sonora mencionada é o tema principal do personagem Jasão, um vaqueiro nordestino que vive do crime no Rio de Janeiro. Quando o personagem está prestes a atacar, a música é executada.

anunciação fúnebre é tocada. A tela na cor preta, comumente atribuída ao luto, comportando os escritos em branco, e o tom melancólico do fragmento sonoro podem indicar que se está falando de uma realidade agonizante. A propósito, por parte dos personagens, é notável, durante o filme, a falta de emoção – em boa parte das situações, encontram-se apáticos, "semi-mortos". Essa traço já foi notado por alguns críticos mencionados na Parte I, Capítulo 1, como em Escorel (2013). Já em Silva (2015), a referência a esse ritmo narrativo é feita como sendo o de "um clima de 'modorra' (popularizada por Gilberto Freyre como a hora da sesta em Pernambuco)" (SILVA, 2015, p. 112).

O padrão sonoro, então, se altera bruscamente, assim como o plano visual. Bumbos retumbam. A tela torna ao preto absoluto. Criam-se as condições necessárias para o efeito de suspense. Rufos, em timbre grave, formam a base percussiva num *moto perpétuo*[54] em andamento lento, isto é, por toda a duração desta sequência musical, não há nenhuma alteração em sua estrutura rítimica. Sobre essa base, o primeiro grupo percussivo a se sobrepor é aquele dos timbres mais agudos. Por fim, entram os instrumentos de timbre médio a avolumar ainda mais a massa sonora. Cada instrumento (como a castanhola, o chocalho, o pandeiro, a conga e o bongô), tanto no grupo dos agudos quanto no dos médios, apresenta uma célula rítmica específica, sem destoar da base. O padrão rítmico da música, portanto, permanece o mesmo, mas o volume sobe na mesma proporção que a expectativa do público à espera de que algo impactante ocorra e marque uma mudança no padrão apresentado.

Sobre a questão da expectativa do público, é bom lembrar que ela se pauta na experiência de sua vida cotidiana (de classe média) e, particularmente, na familiarização com convenções da linguagem audiovisual (BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 116), em especial, as do estilo hegemônico, hollywoodiano. Entretanto, a montagem que acabamos de apresentar já deixa claro que não se trata de uma linguagem apaziguadora à moda norte-americana: a progressão musical associada a uma série de fotografias em preto e branco instiga mais uma vez o público a estabelecer alguma relação entre os planos. É a primeira vez que o espectador toma contato com imagens, mas diferentemente do que se está habituado em filmes, elas não estão em movimento. Nelas, vemos grandes propriedades rurais, pessoas humildes e trabalhadores do campo, enfim, imagens com alusões a um imaginário de um passado indistinto de nosso país que vaga da vida pública ao cotidiano privado, entre o

---

[54]Também conhecido como "moto continuo", é entendido como "um movimento contínuo, a repetição constante de uma figura musical particular ou de um grupo de figuras (STAINER; BARRET, 2009 [1876], p. 297) [Tradução nossa de: "*Moto continuo: continuous motion, the constant repetition of a particular musical figure or group of figures"* (STAINER; BARRET, 2009 [1876], p. 297)].

período colonial escravocrata até o início dos anos 60, época das Ligas Camponesas no Nordeste e do registro das imagens, como enfatiza Rabello (2015)[55] – cf. figuras 05, 07 e 08, p. 50, 62 e 63, respectivamente).

Figura 07 – Imagem de uma sede de fazenda apresentada na introdução do filme

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[56].

Retornando, então, para os primeiros segundos do filme, nota-se que, desde o início do longa-metragem, uma narrativa é sugerida por meio dos sons. Observemos aquele início anterior à marcha fúnebre: uma história genérica nos é contada. Trata-se da deturpação de um meio natural devido à chegada de um elemento "civilizador". Essa é uma história tornada presente para o público. Não é posta como um relato do passado remoto, mas marcada em nosso presente, uma vez que a marca da mudança se dá pelo som de um veículo motorizado (ao que parece, haveria a reprodução no presente de uma base pretérita). Esses primeiros segundos lançam os princípios formais da narrativa que, associados a conhecimentos prévios do espectador, apontam para um percurso histórico vago que marca a intervenção do homem no espaço em que vive.

Analisemos os dois planos simultâneos em ação nesse início: no visual, dados expressos verbalmente – intervenção explícita; no sonoro, uma história é construída, aparentemente por meio de um registro diegético (com uma pequena intervenção sonora pulsante), mas que se mostra, na sequência, como sendo todo extradiegético, isto é, resultado

---

[55] "[…] nalgumas delas [das fotos iniciais], senão todas, parecem ter como referente a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), criada por Celso Furtado em 1959, a pedido de Juscelino Kubitschek" (RABELLO, 2015, p. 164).

[56]Cf. episódio IA na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

igualmente da intervenção do *autor implícito* via *narrador*, já que não há sincronia com o plano visual e, quando ele é aberto para imagens propriamente, o som já será outro e a imagem será fotografada e não registrada em movimento. De todo modo, um clima de suspense surge e é nessa sensação criada que o título do filme nos é apresentado. É uma síntese da experiência até então oferecida, envolvendo *narrador* e *narratário*: o som ao redor. O veículo, com sua carga simbólica, perturba sonoramente a situação de equilíbrio inicial e nos leva à sugestão de morte com *Cadavres en série.* A transformação dessa última peça em uma marcha, cujo volume crescente nos dá a ideia de aproximação, tal qual o veículo que se aproximou, nos indica talvez uma espécie de resposta à morte e à perturbação da ordem inicial.

Figura 08 – Trabalhadores rurais em foto apresentada na introdução do filme

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[57].

A execução da marcha crescente coincide com a exibição das primeiras fotografias e, como bem notou Dias (2013), a primeira delas é a de uma cerca, delimitação de um espaço privado como seguimento da agonia de uma (um tipo de) vida, como a trilha sonora de Gainsbourg sugere. Não há como não lembrar da história contada no filme que subjaz ao longo de todo o enredo[58]e só surge explicitamente em seu desfecho quando Clodoaldo revela sua identidade, anunciando ser o filho de um proprietário de terras, provavelmente pequeno, morto a mando do grande proprietário Francisco. Além disso, a inserção dos instrumentos

[57]Cf. episódio IA na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.
[58]Recupero aqui a distinção feita entre "história" e "enredo" feita por Bordwell e Thompson (2013 [2010]).“O termo *enredo* é usado para descrever tudo que está presente de maneira visível e audível no filme a que assistimos" (BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 147). Já a "história" diria respeito a toda a ação diegética, não necessariamente representada (BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 147).

percussivos de timbre médio pode ser entendida como uma metáfora para os próprios núcleos de personagens de classe média a preencher a trama em suas específicas espacialidades e temporalidades (como será defendido na Parte II deste trabalho) que não instauram uma base rítimica na narrativa, mas, ao contrário, seguem aquela surgida pela tensão histórica entre as classes mais baixa e mais alta. Ao que parece, o arranjo sonoro posto pelo *narrador* traz consigo sentidos mobilizados pelo *autor implícito* que propõe um sentido de leitura para o *narratário*: um *foco narrativo*. É importante lembrar que o *foco narrativo* se constitui justamente pela indicação de algum sentido para a leitura, articulado a partir da relação entre, por um lado, o *autor implícito* e seu duplo, o *narrador*; e, por outro, o *leitor implícito* e seu duplo, o *narratário*.

A marcha crescente se desfaz, do mesmo modo que o desfecho do filme deixa em aberto se a vingança se concretizou ou não; também assim, num nível de leitura mais amplo e histórico, indicado por Rabello (2015), como se desfez o projeto de país aludido pelas imagens da época da Sudene quando Celso Furtado "considerava indispensável integrar os setores atrasados do país ao modelo avançado, no esforço por superar o que se considerava tanto o dualismo interno do país quanto sua condição periférica no concerto das nações" (RABELLO, 2015, p. 164).

Há, ainda, que se considerar outro aspecto dessa dissipação do desfecho, que irá reverberar pelo filme com a suspensão das cenas assim que chegam a um alto ponto de tensão: o *ponto de vista* que guia as escolhas feitas pelo *narrador* é simultaneamente a expressão de um desejo e de uma ameaça, seja num nível de leitura mais transparente, seja num mais opaco. Em produções hollywoodianas, num nível mais transparente, fica muito claro o desejo como motor a impulsionar a trama. Bordwell e Thompson sintetizam: "uma personagem quer alguma coisa". Isto é: "O desejo estabelece um objetivo e o percurso do desenvolvimento da narrativa muito provavelmente será o processo de alcançar esse objetivo" (BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 179). No entanto, uma vez que *O som* não se caracteriza meramente como uma produção para a indústria do entretenimento, ele também se estrutura a partir da ameaça, atravancando explicitamente o desenvolvimento da trama. A mesma cadência que nos leva à expectativa de uma experiência envolvente de causa e consequência linear rumo ao retorno à situação de equilíbrio inicial é o ritmo que trai essa expectativa e mantém a tensão, com variações, por meio dos cortes que inibem os desfechos repetidas vezes. No caso da trilha dos primeiros minutos do filme até aqui discutidos, tivemos, como elementos tensivos, o pulsar artificial, a marcha fúnebre e a percussão (e logo na sequência, o bate-estaca e o uivo no início da primeira parte do filme). A resolução desejada

dessa tensão sonoramente instalada significaria também a ameaça da dissolução do próprio *ponto de vista* do *autor implícito* que, por sua vez, revela, nesse procedimento de frustração repentina do tensionamento, a intenção de por o *leitor/espectador implícito* numa posição reflexiva ao criar um contraste entre um movimento narrativo convencional e sua visão do que seria uma forma narrativa autêntica para a contemporaneidade brasileira.

Em determinada passagem de Bordwell e Thompson (2013 [2010]), os autores distinguem, na materialidade da linguagem audiovisual, dois tipos de *ponto de vista*, o óptico e o sonoro (BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 169). Como a perspectiva desses autores se aproxima muito da própria perspectiva dos filmes por eles analisados, quer dizer, das produções hegemônicas norte-americanas, a dimensão considerada é a da proximidade do *ponto de vista* narrativo com uma determinada percepção subjetiva de algum personagem, algo próximo do que é defendido por James e Lubbock, e que, por sua vez, envolve o espectador de modo não reflexivo (quando muito, encaminham para algum lugar comum da crítica social). No caso de *O som*, as estratégias do *narrador* se encontram entre uma estética convencional e outra, mais "autoral", crítica, como distinguem muitos críticos de cinema e acadêmicos, mencionados no capítulo anterior. Pensando nessa posição intermediária, que ficará cada vez mais clara à medida que avançarmos no desenrolar do filme, poderíamos considerar viável uma compreensão dupla do *ponto de vista* do *autor implícito*. Por um lado, sendo mais amplo do que o do *narrador*. Basta pensarmos no caráter genérico dessa história sonora contada pelo *narrador*, mas que é, para o *autor implícito*, como um antecipador da própria trama. Por outro, sendo tão restrito quanto o do *narrador*, haja vista a posição de classe escolhida e partilhada pelo *narratário* e *leitor/espectador implícito* esperado. No filme, ainda que tenhamos a definição de protagonistas individualizados, a subjetividade deles é, em certa medida, esvaziada pela recorrência das experiências que ecoam nos esquetes com personagens relativamente soltos em relação aos núcleos principais, mas que se relacionam com esses núcleos pelo comportamento comum de classe. Essa generalização da experiência, possivelmente proposital, por outro lado, acaba por ter uma consequência possivelmente impensada: o silenciamento de outras perspectivas de classe que também influiriam no narrado.

Ainda seguindo os apontamentos feitos por Bordwell e Thompson, a forma fílmica é entendida como um sistema (BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 109), percepção também compartilhada nesta dissertação, ainda que, diferentemente dos autores, entendamos

esse sistema como dado a partir de uma relação com o público, atravessada pela história[59]. Essa perspectiva permite ver o sistema como "um instrumento indispensável para revelar aqueles centros lógicos e ideológicos que um texto particular histórico falha em perceber ou, ao contrário, busca desesperadamente reprimir" (JAMESON, 2002 [1981], p. 34)[60]. Portanto, voltando a Bordwell e Thompson (2013 [2010]), é possível distinguir um padrão básico para narrativas cinematográficas que se pauta na produção de padrões de variação, o que teria a ver com o já observado na trilha sonora dos primeiros minutos do filme de Mendonça Filho. Além da *similaridade*, da *repetição*, da *diferença* e da *variação* (elementos-chave para a criação de paralelismos), a *função*, o *desenvolvimento* e a *unidade/não-unidade* são princípios gerais considerados na elaboração cinematográfica (cf. BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 127). Quando pensamos na *função*, levamos em conta a motivação do elemento em relação a outros (BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 128). Por exemplo, o som do veículo motorizado só ganha sentido e função ao quebrar a ordem rural estabelecida e deixar como rastro uma pulsação. Já o *desenvolvimento* tem a ver com a progressão dos elementos na trama e a constituição de um padrão narrativo, de uma *unidade* que, para os autores, nem sempre é perfeita (BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 134-138). Já sobre *similaridade* e *repetição*, por um lado, e *diferença* e *variação*, por outro, podemos dizer que se permanecêssemos apenas no primeiro par, teríamos, em *O som,* a "cena sonora" inicial restrita à situação de equilíbrio em que se ouvem ruídos de pássaros e insetos. Não teríamos, portanto, a produção de uma narrativa, mas a construção de uma "cena sonora" estável, já que, ao menos de um *ponto de vista* estrutural, uma narrativa é "uma cadeia de eventos

---

[59] O termo "história", neste trabalho, é entendido como aquilo que se manifesta no *inconsciente político*. Segundo Jameson (2002 [1981]), "[...] a História é aquilo que machuca, ela é aquilo que nega o desejo e põe limites inexoráveis tanto para a práxis individual quanto para a coletiva, cujas 'espertezas' se transformam num revés ameaçador e irônico em relação à intenção explícita" (JAMESON, 2002 [1981], p.88) [Tradução nossa de: "*History is what hurts, it is what refuses desire and sets inexorable limits to individual as well as collective praxis, which its 'ruses' turn into grisly and ironic reversals of their overt intention*" (JAMESON, 2002 [1981], p. 88)]. Para mais informações sobre essa discussão, conferir, parte I, capítulo 2, p. 74, e parte II, capítulo 2, p. 169. É importante também notar que utilizamos "história" no sentido daquilo que diz respeito a toda a ação diegética, não necessariamente representada nas narrativas cinematográficas (cf. BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 147).

[60]Para Jameson, os estudos semióticos greimasianos são muito importantes para o pensamento dialético, desde que lidos a partir de uma perspectiva histórica. O trecho citado e traduzido acima faz parte da seguinte passagem: *"Thus, by means of a radically historicizing reappropriation, the ideal of logical closure which initially seemed incompatible with dialectical thinking, now proves to be an indispensable instrument for revealing those logical and ideological centers a particular historical text fails to realize, or on the contrary seeks desperately to repress"* (JAMESON, 2002 [1981], p. 34) [Tradução nossa completa: "Logo, por meio de uma reapropriação radicalmente historicizante, o ideal do fechamento lógico que inicialmente parecia incompatível com o pensamento dialético, agora se prova como um instrumento indispensável para revelar aqueles centros ideológicos e lógicos que um texto situado historicamente falha em perceber ou, ao contrário, busca desesperadamente reprimir" (JAMESON, 2002 [1981], p. 34)].

ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço" (BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 144).

Retomando: quando, no filme, se introduz o veículo, quer dizer, o elemento urbano, temos uma quebra que gera uma pulsação regular, mesmo que ainda acompanhada da "cena rural". Desse ponto, somos levados a uma marcha fúnebre; constitui-se uma nova quebra, em que ainda ressoa vagamente a "cena" inicial. Então, instaura-se outra mudança: de uma marcha fúnebre para uma marcha acompanhada de imagens de uma época em que era possível acreditar na mudança social. O arranjo cresce e, mais uma vez, temos um novo corte. O que parece termos aí, portanto, é um jogo de criação de expectativa e redirecionamento da mesma de modo a criar um padrão de variação no filme.

Essa regularidade também é encontrada na transição da peça de Gainsbourg para os sons da parte seguinte à exibição das fotos. Mesmo estando em outra situação, a cadência da música tem sua continuidade no monótono bate-estaca que ressoa. A passagem entre essas duas situações nos mostra um traço formal a se repetir no filme: a simultaneidade entre a continuidade de algum elemento e sua interrupção com irrupção do novo (seguindo sempre, porém, o padrão organizativo do velho).

No momento em que já se apresenta a última fotografia (cf. figura 05, p. 50), a sobreposição de instrumentos é máxima. O exibidor das imagens (tal como um *narrador*) parece indicar que estamos próximos a um clímax, já levando em conta a experiência prévia cinematográfica nos moldes hollywoodianos. No entanto, um corte tanto no plano visual quanto no sonoro ocorre. Da paralisia das fotografias em preto e branco, vamos para o colorido de uma cena ágil de crianças brincando num condomínio (cf. figura 06, p. 52), onde se escutam ruídos de construção civil, conferindo continuidade, ainda que em chave monótona, ao compasso sonoro dos bumbos que até então se escutava.

A câmera acompanha um menino de bicicleta e uma menina de patins. Mais uma vez, são poucos os elementos sonoros, estabelecendo uma sequência paralela com o padrão sonoro construído até aqui. Logo em seguida, no entanto, os sons, conforme o padrão visto, crescem. Inicia-se por sons diegéticos: o bate-estacas e o ruído de crianças brincando que se torna mais volumoso quando a menina de patins adentra a quadra do condomínio (cf. figura 04, p. 33). O ruído aumenta com a reverberação de um som artificial extradiegético, posto pelo *narrador*, e o de uma esmerilhadeira, som diegético, mas de fonte ainda invisível para os espectadores. O som extradiegético e a esmerilhadeira tem seu volume aumentado, enquanto que o do bate-estaca e das crianças é mantido pelo *narrador* (cf. figura 10, p. 70). O mal-estar é patente. Se pensarmos na noção de *variação* no que tange à construção espacial, notamos a mudança

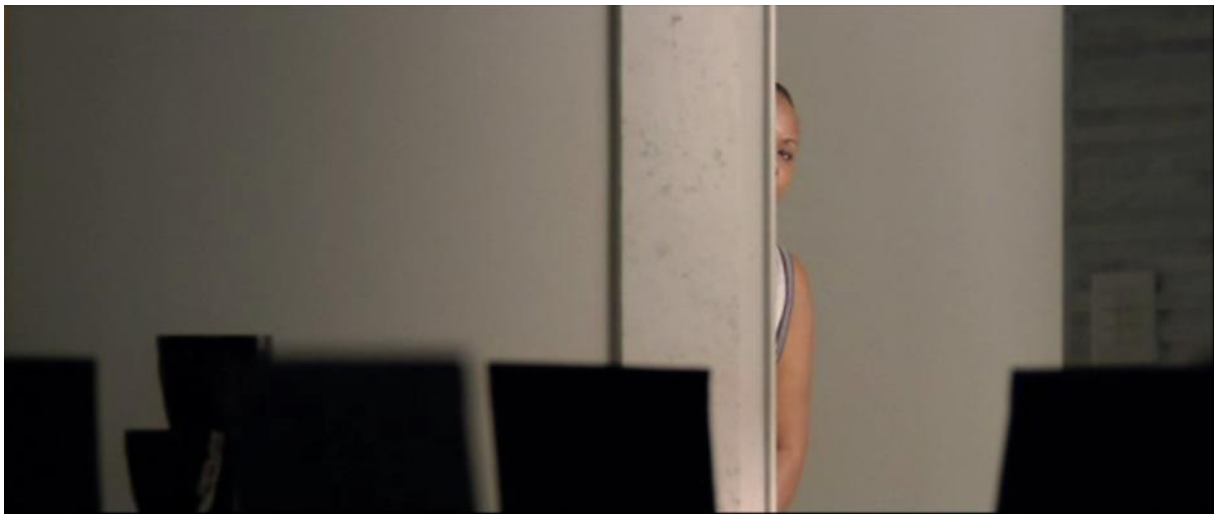
brusca do amplo espaço rural – marcado também pelo tempo pretérito registrado pelas fotografias (cf. figuras 05, 07 e 08, p. 50, 62 e 63, respectivamente) – para o espaço circunscrito da área de lazer de um condomínio. As fotos evocam espaços cheios de história ao ritmo do batuque afro-brasileiro. Ressalta-se, nesse ponto, que a relação com a escravidão fica muito mais clara a partir do som ouvido do que apenas pelas imagens mostradas. São traços como esses que vão indicando a presença de um sentido, nem sempre tão explícito, da relação a ser construída entre *autor* e *leitor/espectador implícitos*. Com a mudança da cena para o condomínio, temos um aparente esvaziamento da profundidade histórica da situação que é comprimida metaforicamente ao som do bate-estaca. Esse esvaziamento, lido como ausência de uma utopia transformadora, já está em Nagib (2013). Relembrando o que Gilioti, num passo adiante, diz: a manipulação do som seria a estratégia responsável para o alargamento do horizonte histórico daquilo que é mostrado pela imagem (cf. GILIOTI, 2013, p. 11).

Sobre essa estratégia, concordamos que o som e a imagem podem ter esses efeitos, mas, como já dito no capítulo anterior, não só. Se tomarmos o som do bate-estaca e o enquadramento da empregada de Dinho entreouvindo a discussão entre ele e seu primo João na primeira parte do filme (cf. figura 09, p. 69), teremos encontrado exemplos de situações opostas àquelas previstas por Gilioti, isto é, da dimensão sonora comprimindo sentidos e da dimensão visual, ampliando. A cadência monótona da batida evoca um estado uniforme, estável tal qual o *status quo*. Por outro lado, a empregada que se ausenta da sala, durante a discussão do patrão, o espia, evocando a presença da mulher escrava e de sua posição ambígua na família do senhor, entre ser considerada como um objeto externo, mas também como pessoa que participa ativamente da vida particular de seu dono (cf. FREYRE, 1992 [1933]). A favor da afirmação de Gilioti, vale registrar, no entanto, que a testemunha ocular é também testemunha auditiva. Ou seja, a própria imagem faz pensar que a empregada não só vê, mas também ouve, a discussão de seu patrão com João. E a cena completa, que ela vê e parece ouvir como música, partilhando o testemunho com o espectador, permite, a este último, o alargamento do horizonte histórico do entrevero.

Voltando à montagem fílmica entre as fotos e a sequência do condomínio: a própria montagem da introdução aponta lacunas a serem preenchidas pelo *destinatário*. Se for considerada uma expectativa de causa e consequência, espera-se que ele pense, de algum modo, na relação de como a situação dos trabalhadores rurais levou àquela do condomínio. Entretanto, em termos do empréstimo da acepção de "*foco*" vinda da Física e de sua aplicação à noção de *foco narrativo* é como se a incompletude do "raio" divergente do *destinador* (em

movimento centrífugo na direção do *destinatário*) pedisse um correspondente "raio" convergente como acabamento da parte do *destinatário* (em movimento centrípeto à situação posta no plano da produção e reconhecida como presente no plano da recepção). Logo, não se trata, simplesmente, de dois momentos separados em que, numa relação linear, o primeiro seria causa e o segundo consequência. O encontro promovido pelo *foco narrativo* produz, pelo contrário, em termos formais, ao lançar a produção como incompletude e a recepção como incerta convergência, a sobrevivência do passado (no caso, a situação dos trabalhadores rurais) no presente (a vida de camadas médias urbanas); o passado é, portanto, presença e não anterioridade. Na Figura 09, em que a imagem de um olho a espreitar informa o espectador sobre a presença de Cleide, empregada doméstica, como testemunha do desentendimento entre seu patrão e João, há, ainda, no olho em destaque, um movimento voltado ao outro lado da face – que não aparece nessa tomada – produzindo o efeito de uma piscadela, talvez uma pequena vingança de Cleide – outro modo do *autor implícito* conectar-se com o *leitor/espectador implícito*.

Figura 09 – Cleide entreouve discussão de seu patrão com João



Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[61].

A técnica utilizada para envolver o espectador na introdução do filme também diz respeito ao tempo e ao espaço que constam como "ponto de chegada". O tempo é aquele contemporâneo ao público atual. No espaço, encontramos símbolos do cotidiano da classe média: carros numa garagem, grades protegendo a propriedade privada, o espaço constrito destinado ao lazer e à empregada doméstica. A câmera vem no rastro de crianças, prováveis

[61]Cf. episódio 1S na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

moradoras do condomínio onde estão e filhas de algum patrão ou de alguém pertencente à mesma classe social que emprega as babás apresentadas nessa área circunscrita. O *narrador*, ao chegar à quadra com a garota,vai aos poucos passando pelas crianças em direção às empregadas. Esse olhar da câmera, acompanhado de todo o ruído ao redor e parecendo dirigir-se a uma de suas fontes sonoras, indica que algo não vai bem, ainda que, apenas pela imagem mostrada, os personagens pareçam não notar nada de errado. As crianças, cercadas pelas grades do condomínio, ao contrário, se mostram curiosas ao ver um homem do outro lado da rua, também cercado por grades, a instalar novas grades em uma janela (cf. figura 10).

Figura 10 – Crianças observam instalação de grades em quadra de condomínio

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[62].

Vale também notar que as empregadas mostradas não são todas negras, o que não permitiria um paralelo simplista com o regime escravocrata do Brasil colonial. Inclusive, ao consultar o diário de viagem do inglês Henry Koster (1816), que viajou pelo nordeste do país já no fim do período colonial, encontramos referências a trabalhadores pobres e livres, que não eram exclusivamente negros, e proprietários de plantações de cana-de-açúcar, que não eram necessariamente brancos[63]. Essas nuances ganham destaque no olhar do *narrador*. As

---

[62]Cf. episódio IB na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

[63]*"To the South, beyond the wood through which I passed in coming to* Jaguaribe, *are the lands of* Paulistas; *and to the West and North West are excellent cane lands, belonging to a religious lay of brotherhood of free negroes of* Olinda, *which were tenanted by and subdivided among a great number of persons of low rank, whites, mulattos, and blacks"* (KOSTER, 1816, p. 215) [Tradução nossa: "Ao sul, depois da mata pela qual eu passei, vindo de Jaguaribe, estão as terras dos Paulistas; e a oeste e noroeste, há excelentes plantações de cana-de-açúcar, pertencentes a uma comunidade religiosa de leigos negros livres de Olinda, ocupadas e subdivididas com um grande número de pessoas pertencentes a classes mais baixas: brancos, mulatos e negros" (KOSTER, 1816, p. 215)]. Ou também em outro trecho, ao esclarecer o leitor a quem ele se refere pelo termo*"free people",* isto é,

empregadas não são apenas negras e as patroas, como descobriremos já na primeira parte do filme, não são todas brancas. A relação proposta, pelo que se vê, está mais ligada a posições sociais e de um movimento histórico do campo para a cidade e vice-versa, não descartando relações de poder que se conservam sob a normalidade com que os personagens lidam com o cotidiano presente.

O som a embalar a situação cotidiana comenta a descontração das crianças brincando e das empregadas conversando umas com as outras. O aumento do volume do som extradiegético e o da esmerilhadeira atormentam o espectador como se fossem ecos da inquietação subjacente dos pais daquelas crianças a justificar a presença ostensiva das grades. A cadência do bate-estaca comprime uma porção de um terreno vizinho[64]. Do mesmo modo, simbolicamente, a luta pelo bem estar coletivo, evocada pelas fotos da introdução, é apagada pouco a pouco pela naturalização experimentada pelos personagens diante de uma situação de tensão social. O *foco* proposto não explicita a miséria e as injustiças decorrentes dela, resta apenas uma ameaça virtual. A trama se desenvolve a partir dessa virtualidade e cabe ao *leitor/espectador implícito* refletir sobre ela para não se restringir só a ela, isto é, para ir além daquilo que é proposto, em níveis mais transparentes, pela dimensão do *autor implícito*.

Após o clímax sonoro do momento em que as crianças observam a instalação das grades, um novo corte ocorre e o que se segue é uma sequência de cenas pautadas pela batida monótona do bate-estaca. São quadros cotidianos de um bairro de classe média: da vista de

---

"pessoas livres": "[…] *I do not include the planters of large property, for their acquirements are often times considerable; and the Indians too are quite separate, owing to their degraded state; however I include the white persons of small property: it is surprising, though extremely pleasing, to see how little difference is made between a white man, a mulatto, and a creole negro, if all are equally poor and if all have been born free. I say surprising, because in the English, French, and Dutch colonies, the distinction is so decidedly marked; and among Spaniards, lines are even struck between the several shades of colour"* (KOSTER, 1816, p. 317) [Tradução nossa: "[...] eu não incluo os proprietários das grandes propriedades, já que suas aquisições são frequentemente consideráveis; e os indígenas são também bem separados devido ao estado de degradação deles; entretanto, eu incluo os brancos, donos de pequenas propriedades: é surpreendente, e até extremamente prazeroso, ver a pouca diferença que é feita entre um branco, um mulato e um negro se todos forem igualmente pobres e se todos nasceram livres. Eu digo surpreendente porque nas colônias inglesas, francesas e holandesas, a distinção é certamente muito mais marcada; e entre os espanhóis, limites são ainda postos entre as diferentes tonalidades de pele" (KOSTER, 1816, p. 317)].

[64]Ao analisar a estética do filme, Sens (2015) observa uma proximidade da linguagem do *narrador* com a do "noticiário sensacionalista". De fato, o filme, por vezes, adota esse tom. Curiosamente as técnicas próprias da comunicação midiática, usualmente empregadas para alienar o público, são utilizadas – se estabelecido o *foco* esperado em relação ao *autor implícito* – para indicar sentidos sociais não percebidos pelos personagens nas situações por eles vividas. Afirma-se que "os sinais que o diretor nos oferece, portanto, nem sempre são confiáveis. Ele tem um controle temporário de parcialidade, análogo ao controle permanente e diário da mídia. O noticiário sensacionalista age como fomentador de uma neurose crescente assim como a escolha do enquadramento, da trilha sonora e do foco das cenas descritas anteriormente [entre elas, a das crianças que observam a instalação de grades] geram a expectativa do público. O som é, dentro do filme, um elemento de invasão e medo para a classe média" (SENS, 2015).

um apartamento, leem-se mensagens sentimentais escritas sobre o asfalto; da rua, torres são vistas; novo bumbo e somos levados a espiar um casal de adolescentes aos beijos num canto entre muros cercados e janelas engradadas. É assim que vai sendo demarcado o espaço físico e social da narrativa. O procedimento de construção do espaço visualizado é semelhante àquele empregado no uso dos sons. Se o *narrador* faz um registro sonoro daquilo que está ao seu redor (o que não exclui sua edição) e também o cria na forma extradiegética, o plano visual também é registrado de modo a imprimir um comentário. Os planos geralmente dão ênfase às linhas retas e às grades que compõem o espaço. Além disso, a montagem, como já mencionado, privilegia sequências cortadas que nos impedem sistematicamente de ter acesso ao princípio e ao desfecho de uma situação em tensão crescente. A recorrência vai aos poucos levando à banalização da tensão. Um padrão é criado e se relaciona à naturalização da tensão social por parte dos personagens apresentados no *playground*, assim como por uma possível *posição narratária* que não se distancia criticamente. Torna-se uma espécie de armadilha em que o próprio *foco* pode ter a forma daquilo que se narra e critica.

Os diferentes quadros mostrados dão a impressão de que estamos lidando com um *narrador* onipresente, capaz de observar tudo e todos, assim como os sons que invadem os espaços indistintamente. Essa é a leitura aproximada de alguns críticos já discutidos, mas, para a apreciação crítica do *foco narrativo* a ser estabelecido, é necessário ter em mente: os sons e espaços registrados não são aleatórios e os únicos possíveis; todos dizem respeito a um mesmo cotidiano que abarca nuances de um único estrato social médio, e não de toda a sociedade brasileira.

A estabilidade sonora durante as cenas cotidianas, dessa sequência após os acontecimentos do *playground,* leva o público a um novo padrão de expectativas: o da mera exibição de situações corriqueiras. Entretanto, quando menos se espera, a batida repentina de um carro tensiona novamente a trama e simultaneamente a sequência é cortada. Vejamos que, quando esperávamos que algo acontecesse, principalmente devido ao crescente da trilha sonora, nada de muito relevante acontecia e, quando a sequência se mostrava estável, sensação garantida pela batida monótona e cadenciada do bate-estacas, tivemos um evento marcante. Esse recurso se filia aos filmes hollywoodianos dos gêneros de terror e suspense (cf. DRAPER, 2016) e a importância de levarmos isso em consideração está no fato de esse conhecimento estar muito difundido no público do cinema em geral, fazendo com que ele crie determinadas expectativas diante de uma certa narrativa. É com base nisso, entre outras estratégias, que o *narrador* dialoga com o público que vê suas expectativas frustradas. As lacunas deixadas precisam ser preenchidas de modo a se pensar num fenômeno social, dado

estranho ao gênero originalmente comercial como já dito por Prysthon (2013, p. 73)[65]. Nada sabemos sobre os motivos, as pessoas envolvidas e as consequências do acidente. Num novo corte abrupto, a câmera permanece fixa, mas vê-se que anoiteceu e que os carros sumiram. É desse modo que termina a introdução dessa narrativa e descobrimos que estamos para iniciar a primeira parte do filme, "Parte I – Cães de Guarda", embalada inicialmente pelos uivos de um cão. Se a sequência de imagens parece não trazer um fio condutor para a narrativa, basta atentarmos aos sons: ainda marcando aquela pulsação iniciada por aquele "veículo sonoro" dos primeiros segundos do longa-metragem. A tensão entre o desejo de uma dada narrativa e a ameaça que ela representa para o *autor* e o *leitor/espectador implícito* resiste.

O que se propõe, dessa forma, é que o *autor implícito* (cf. BOOTH, 1996 [1961]) seja uma categoria a compreender um contínuo a transitar entre a consciência – o âmbito da intenção (manifesta no âmbito do *implied filmmaker* de Levinson) – e a inconsciência – o âmbito do *inconsciente político* (cf. JAMESON, 2002 [1981]). O movimento contraditório observado é formalizado pelo *narrador* que, por sua vez, projeta um *narratário*. Espera-se deste último a compreensão das intenções do *autor implícito* na forma de um *leitor/espectador implícito.* No entanto, o processo de estabelecimento de um *foco narrativo* não se restringe ao nível mais consciente. O *destinatário* pode buscar níveis mais opacos da linguagem a fim de estabelecer uma relação dialógica como aquela proposta por Voloshinov[66] (cf. WILLIAMS, 1977, p. 35-36)[67]. Assim, o *inconsciente político* presente numa dada obra

---

[65]A falta aparente de causalidade é, segundo Souto (2012), responsável pelo estranhamento exatamente pelo fato das relações de causa e consequência serem muito explícitas em Hollywood. O cinema brasileiro contemporâneo de terror destacar-se-ia por não trazer causas muito bem explicadas ou completamente misteriosas, algo a lembrar o cinema hollywoodiano clássico. "No entanto, o horror disseminado e indecifrável não constitui a regra da produção comercial dos dias atuais. Não é raro que médicos, especialistas ou cientistas ganhem uma cena do roteiro apenas para que descrevam para os personagens leigos - e, obviamente, para o espectador - o funcionamento dos monstros/coisas/criaturas/alienígenas/fenômenos paranormais ou sobrenaturais, muitas vezes com o auxílio de recursos visuais, como telas com gráficos, estatísticas, ilustrações da atuação e do padrão de avanço ou reprodução do ser/acontecimento em questão" (Souto, 2012, p. 57).

[66]VOLOŜINOV, V. N. **Marxism and the Philosophy of Language.** New York, 1973.

[67]"*Much of his* [do Voloshinov] *effort went to recovering the full emphasis on language as activity, as practical consciousness, which had been weakened and in effect denied by its specialization to a closed 'individual consciousness' or 'inner psyche'. The strength of this tradition was still its insistence on the active production of meanings, as distinct from the alternative assumption of a closed system. Voloŝinov argued that meaning was necessarily a social action, dependent on a social relationship. But to understand this depended on recovering a full sense of 'social', as distinct both from the idealist reduction of the social to an inherited, ready-made product, an 'inert crust', beyond which all creativity was individual, and from the objectivist projection of the social into a formal system, now autonomous and governed only by its internal laws, within which, and solely according to which, meanings were produced. Each sense, at root, depends on the same error: of separating the social from individual meaningful activity (though the rival positions then* [na época em que Voloshinov propunha seu argumento] *valued the separated elements differently)"* (WILLIAMS, 1977, p. 35-36) [Tradução nossa: "Muito dos esforços dele [de Voloshinov] se dirigiram à restauração completa da ênfase na linguagem como atividade, como consciência prática, que tinha sido enfraquecida e, com efeito, negada por sua especialização a uma 'consciência individual' fechada ou a uma "psique interna". A força desta tradição estava

não deve ser entendido como algo abstrato, mas como dado na materialidade linguageira, em nível mais consciente, ainda que não seja explicitamente levado em consideração na construção de um *foco narrativo*. O importante é que, em termos mais amplos, o entendamos como uma característica fundamental da linguagem. Ainda consultando Williams (1977, p. 28-29), encontramos uma citação de interesse em *A ideologia alemã* de Marx e Engels (cf. 2007 [1845-1846]):

> A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem *é* a consciência real, prática, que existe para os outros homens e que, portanto, também existe para mim mesmo; e a linguagem nasce, tal como a consciência, do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens (MARX; ENGELS, 2007 [1845-1846], p. 34-35).

A noção de relação, portanto, vai se delineando como sendo muito relevante para esse estudo. Ao apresentar sua narrativa, o *narrador* de *O som* cria a figura de um *narratário* que vê o *narrador* como se fosse a própria história, no sentido exposto por Jameson (2002 [1981]) como "aquilo que machuca, que nega o desejo e impõe limites inexoráveis tanto para o indivíduo quanto para a práxis coletiva" (JAMESON, 2002 [1981], p. 88, tradução nossa)[68].

---

ainda em sua insistência na produção ativa de significados, distintas da hipótese alternativa de um sistema fechado. Voloshinov argumentava que o significado era necessariamente uma ação social, dependente de uma relação social. No entanto, para entender isso, depende-se da recuperação do sentido completo de 'social', distinto tanto da redução idealista do social, da ideia de um produto pronto, apenas recebido, uma espécie de 'casca inerte' em que toda a criatividade seria individual quanto da projeção reducionista do social num sistema formal, agora autônomo e governado apenas por suas leis internas nas quais, e apenas por elas, os significados seriam produzidos. Cada sentido, em sua origem, depende do mesmo erro: de separar o social da atividade significativa do indivíduo (ainda que posições rivais valorizassem na época [em que Voloshinov propunha seu argumento] os elementos separados diferentemente" (WILLIAMS, 1977, p. 35-36)].

[68] A citação é uma tradução de um trecho da seguinte passagem: *"History is therefore the experience of Necessity, and it is this alone which can forestall its thematization or reification as a mere object of representation or as one master code among many others. Necessity is not in that sense a type of content, but rather the inexorable form of events; it is therefore a narrative category in the enlarged sense of some properly narrative political unconscious which has been argued here, a retextualization of History which does not propose the latter as some new representation or 'vision', some new content, but as the formal effects of what Althusser, following Spinoza, calls an 'absent cause'. Conceived in this sense, History is what hurts, it is what refuses desire and sets inexorable limits to individual as well as collective praxis, which its 'ruses' turn into grisly and ironic reversals of their overt intention. But this History can be apprehended only through its effects, and never directly as some reified force. This is indeed the ultimate sense in which History as ground and untranscendable horizon needs no particular theoretical justification: we may be sure that its alienating necessities will not forget us, however much we prefer to ignore them"* (JAMESON, 2002 [1981], p. 87-88).[Tradução nossa: "A História é, portanto, a experiência da Necessidade, e é isso sozinho que pode evitar sua tematização ou reificação como um mero objeto de representação ou como um código mestre entre muitos outros. A Necessidade não é, nesse sentido, um tipo de conteúdo, mas sim, a forma inexorável dos eventos; é, portanto, a categoria narrativa, num sentido alargado de certo *inconsciente político* propriamente narrativo, que tem sido defendida aqui, uma retextualização da História que não a propõe como uma nova representação ou 'visão', um novo conteúdo, mas sim, como os efeitos formais daquilo que Althusser, seguindo Spinoza, chama de "causa ausente". Concebida nesse sentido, a História é aquilo que machuca, ela é aquilo que nega o desejo e põe limites inexoráveis tanto para a práxis individual quanto para a coletiva, cujas 'espertezas' se transformam num revés ameaçador e irônico em relação à sua intenção explícita. Entretanto, esta História pode ser apreendida apenas por meio de seus efeitos e nunca diretamente como uma força reificada. Este é realmente o sentido por excelência no

Entretanto, o próprio *autor implícito* que cria esse *narrador* também está sujeito à história. Tomemos, como exemplo, aquela característica, já mencionada, do filme de criar situações tensas que se dissolvem sem trazer uma resolução para a tensão ou aquela outra característica de instaurar tensões repentinas sem que haja motivação aparente. Segundo Draper (2016), o traço de filmes de suspense hollywoodiano que era usado para conflitos individuais passa, no cinema brasileiro contemporâneo, como um elemento de expressão da posição da classe média perante as desigualdades sociais e raciais, chamado, por ele, de *materialist horror*. Nesse ponto, vale lembrar a proposta de Jameson (2002 [1981], p. 33-34) em ver a obra como um sistema e entender que aquilo que se encontra ausente não pode, por algum motivo, ser dito, ou seja, a forma de suspense do filme, entendida como *materialist horror*, tem a intenção de fazer as vezes da história, mas é, em si, ideológica já que naturaliza a experiência de classe e pode impedir que ela seja entendida de outras formas (aquelas fora do sistema que a obra representa).

O movimento feito em direção ao *inconsciente político*, que constitui o *autor implícito,* retira a narrativa de sua individualidade e a coloca numa história maior, coletiva: "A asserção de um *inconsciente político* propõe que empreendamos exatamente aquela análise final e exploremos os múltiplos caminhos que levam ao desmascaramento de artefatos culturais como atos socialmente simbólicos" (JAMESON, 2002 [1981], p. 5, tradução nossa)[69].

Num raciocínio paralelo, na tradição crítica brasileira, podemos também pensar naquilo que defende Roberto Schwarz ao estudar objetos culturais nacionais, considerando o lugar deles no contexto ocidental capitalista. A profundidade de sua leitura só é alcançada quando se chega à "forma objetiva" (cf. SCHWARZ, 1999, p. 41)[70]: do dado local, o global pode ser compreendido, assim como aludido na introdução do presente trabalho; de forma semelhante, seguindo Jameson, a profundidade da leitura só surge quando uma narrativa específica é colocada como integrante de uma história social. No filme aqui estudado, o som em sua cadência frustrada ou em sua capacidade de nos tomar de assalto e a configuração

---

qual a História, como chão e horizonte intranscendente não precisa de nenhuma justificativa teórica: nós podemos ter a certeza de que suas necessidades alienantes não nos esquecerão, ainda que nós preferíssemos esquecê-las" (JAMESON, 2002 [1981], p. 87-88)].

[69]Tradução nossa de:*"The assertion of a political unconscious proposes that we undertake just such a final analysis and explore the multiple paths that lead to the unmasking of cultural artifacts as socially symbolic acts"* (JAMESON, 2002 [1981], p.5).

[70] "A forma de que falamos aqui é inteiramente *objetiva,* com o que queremos dizer que se antepõe às intenções subjetivas, das personagens ou do autor, as quais no âmbito dela são apenas *matéria* sem autoridade especial, que não significa diretamente, ou que só significa por intermédio da configuração que a redefine" (SCHWARZ, 1999, p. 41).

espacial do olhar constantemente entrecortado por obstáculos, grades, muros e ângulos agudos, elementos todos a construir a tensão crônica da trama, condensariam a dinâmica do próprio desenvolvimento do país constantemente obstruído por interesses de sua elite conjugados com os da ordem econômica mundial[71]. A força interna que impulsiona a narrativa é a mesma que a sabota. É algo que nos faz lembrar daquilo que Schwarz via como sendo a característica básica da literatura russa do século XIX e que se relacionava com a obra de Machado de Assis: "[…] o progresso é uma desgraça e o atraso, uma vergonha" (SCHWARZ, 2012 [1977], p. 28). O desenvolvimento da trama leva à vingança pessoal de Clodoaldo, o desfecho visto como possível, que está longe de realmente resolver a tensão social estruturante de *O som*. Ao contrário, ela dá o fôlego final para o corte decisivo e a entrada da última cena a justapor o som do estouro das bombas com o de hipotéticos tiros[72].

Concentrando-nos na materialidade da linguagem fílmica, retomamos uma reflexão feita por Hauser (1998 [1951]) a respeito do cinema para concluirmos o traçado do exercício de crítica a ser realizado pela análise e discussão de *O som* na segunda parte deste trabalho:

> A real espacialização do tempo no cinema só ocorre, porém, quando se põe em execução a simultaneidade de tramas paralelas. É a experiência da simultaneidade de acontecimentos diferentes e espacialmente separados o que põe o auditório naquela situação de suspensão que se move entre o espaço e o tempo e reclama as categorias de ambas as ordens para si mesma. É a simultânea proximidade e afastamento das coisas – sua mútua proximidade no tempo e seu mútuo afastamento no espaço – o que constitui o elemento espaço-temporal, a bidimensionalidade do tempo, que é o meio real do cinema e a categoria básica de sua imagem do mundo (HAUSER, (1998 [1951], p. 503, tradução nossa)[73].

---

[71]Ao revisar a história brasileira da primeira metade do século XX, Schwarz diz: "Nascido na conjunção de mercado interno e industrialização, o ciclo desenvolvimentista adquiriu certo alento de epopeia patriótica a partir da construção de Brasília; o seu ponto de chegada seria a sociedade nacional integrada, livre dos estigmas coloniais e equiparada aos países adiantados. É um fato que nas próprias elites existia a convicção de que essa trajetória incluiria momentos de fricção com os interesses norte-americanos. Ocorre entretanto que no início dos anos 60 se foi firmando mais outra convicção, esta explosiva, segundo a qual a firmeza do anti-imperialismo dependia de uma modificação na correlação de forças entre as classes sociais dentro do próprio país. O nacionalismo só alcançaria os seus objetivos se fosse impulsionado pelo acirramento da luta de classes. Começava a radicalização social que seria cortada em 64 pelo golpe militar" (SCHWARZ, 1999, p. 157).

[72]Curiosamente, o som que atribuímos às bombas e ao tiro é um produto cinematográfico, sem correspondente exato no mundo real como ele quer fazer o público crer. Não se trata de um mero registro, mas de uma produção do *narrador* como observa Lima e Migliano: "Tal semelhança [a do som da explosão da bomba e do tiro] é uma fabricação do filme, muito frequente no cinema contemporâneo. Embora o estampido de um tiro produza frequências predominantemente agudas, de um modo geral, os filmes tendem a reforçar as frequências graves, por vezes utilizando o sistema *subwoofer* das salas de cinema, que permitem que sons graves imperceptíveis para o ouvido sejam sentidos corporalmente (fazendo o peito vibrar ou mesmo eriçando os pêlos do braço). […] Em *O som ao redor*, os graves são enfatizados de forma reiterada, quando ouvimos as bombas, quando a bola estoura, quando os carros colidem, e até quando entra a música. É por isso que nós espectadores percebemos o som da bomba e do tiro como sendo semelhantes, embora se tratem de sons com qualidades muito diferentes" (2013, p. 201).

[73]Tradução nossa de: "*La real espacialización del tempo en el cine no ocurre, sin embargo, hasta que no se pone en ejecución la simultaneidad de tramas paralelas. Es la experiencia de la simultaneidad de acontecimientos diferentes y espacialmente separados lo que pone al auditorio en aquella situación de suspensión que se mueve entre el espacio y el tiempo y reclama las categorías de ambos órdenes para sí misma. Es la simultánea*

Para que a linguagem cinematográfica dê conta de formalizar o modo pelo qual experimentamos o tempo inconscientemente, o plano mais consciente espacializa o tempo. Na introdução aqui analisada, pudemos identificar três "tramas", todas elas postas em relação por meio do som: a do meio rural deturpado pelo veículo que termina numa marcha fúnebre; a das fotos da Sudene ao som da marcha crescente; e a do condomínio no compasso do bate-estaca. O som tem a função, como a do tempo, de aproximar espaços distintos. O mesmo acontece no desfecho com a passagem da cena da vingança de Clodoaldo e de seu irmão para a cena da "vingança" da família de Bia: os estouros as aproximam. Essa forma de simultaneidade criada pelo *autor implícito* só se relaciona com o tempo ordenado por relações causais quando o *leitor/espectador implícito* estabelece um diálogo com a história do país. Nesse diálogo, o espectador se depara com as contradições que se espacializam (e se tornam visíveis) na trama e que lhe solicitam uma narrativa fabular que dê coerência à equivocidade com que toma contato. Nesse sentido, pode-se dizer que as contradições (do que se foi e do que é) que são postas na trama como espacialização de acontecimentos históricos e/ou ficcionais correspondem à equivocidade como duplo desafio a ser superado na recepção do filme: impor uma ordenação temporal que produza uma fábula coerente – leitura mais transparente do filme – e que, ao mesmo tempo, invista na busca da sua opacidade, articulando acontecimentos aparentemente desligados numa dimensão que tome a história do país como materializada em efeitos de equivocidade, mas ainda assim, podendo ser percebidos como quase documentais em função de recursos descritivos e/ou alegóricos. Resta-nos, portanto, investigar, na parte que se segue, mais detalhadamente a práxis equívoca no estabelecimento de um *foco narrativo* em *O som* por meio das práticas equívocas de produção do espaço e do tempo narrativo.

---

cercanía y lejanía de las cosas – su mutua cercanía en el tiempo y su mutuo alejamiento en el espacio – lo que constituye el elemento espacio-temporal, la bidimensionalidad del tiempo, que es el medio real del cine y la categoría básica de su imagen del mundo" (HAUSER, 1998 [1951], p. 503).

PARTE 2 – LUZ, CÂMERA, AÇÃO! – ESPAÇO, TEMPO E PRÁXIS

Capítulo 1 – Práticas equívocas de produção do espaço narrativo

2.1.1 Espaço narrativo em O som ao redor: *primeiras indicações*

A compreensão do *foco narrativo* como as possibilidades sócio-historicamente dadas de **relação** entre o que determinado texto propõe e lhe é proposto como leitura, impõe uma concepção particular das dimensões espacial e temporal da narrativa. Deixam de ser concebidos como postos apenas pelo *narrador* e organizados pelo *autor implícito* para serem vistos como produto da **relação** linguageira que envolve, também, o *narratário* e o *leitor/espectador implícito*; estes últimos, por sua vez, respondem a um *autor implícito* cuja manifestação consciente traz em si o *inconsciente político*.Trocando em miúdos, a *produção do espaço*[74] e a *prática do tempo*[75]na narrativa não é apenas formal, atribuível à figura do *narrador*, nem, tampouco, atribuível apenas à relação, formalmente marcada, entre o *narrador* e o *narratário*; levar em conta a *produção do espaço* e a *prática do tempo* na narrativa impõe considerar, além da relação *narrador/narratário*, a relação entre o *autor implícito* e o *leitor/espectador implícito*, figuras que, na obra, dão caráter social, histórico e ideológico às dimensões espacial e temporal. É, também, nesse sentido, que a relação entre *autor implícito* e *leitor/espectador implícito* põe em circulação na obra o que Jameson chama de *inconsciente político* (cf. JAMESON, 2002 [1981]).

As dimensões espacial e temporal da narrativa parecem revelar um aspecto da linguagem em geral, o da equivocidade do sentido, sempre que se considera o sentido como ligado não só a aspectos estritamente formais, mas também a determinações sociais, históricas e ideológicas. Desse ponto de vista, sentido unívoco só caberia a uma visão ingênua que desvinculasse o texto de seu processo histórico de significação (da sua produção à sua leitura). Na leitura que propomos de *O som,* buscamos explorar a ideia de que a construção narrativa se define pela equivocidade. Isto não significa, naturalmente, que se possa atribuir ao filme qualquer sentido, assim como não se pode atribuir qualquer sentido a um determinado texto. Pelo contrário, o ponto de partida é a obra na sociedade e na história, onde ela vai ganhar especificidade e ter regulada a atribuição de sentidos.

---

[74]A respeito da noção de *produção do espaço*, conferir, mais adiante, p. 83, noção que tomamos emprestada de Henri Lefebvre (2000 [1974]).
[75]A respeito da *prática do tempo,* conferir, mais adiante, p. 152-153, noção que tomamos emprestada de Alban Bensa (1997).

Portanto, para que possamos investigar, em *O som,* a emergência do *inconsciente político* numa narrativa que se mostra como manifestação consciente, é preciso considerar, antes de mais nada, o caráter equívoco do *foco narrativo* estabelecido. É o que pretendemos ao examinar aspectos formais que compõem o espaço, o tempo e a ação da narrativa. Começando pelo que há de mais concreto na ação da própria produção de *O som,* buscaremos possíveis linhas de força na produção do espaço que possam se relacionar com a dimensão temporal. Essa vinculação entre espaço e tempo deve, assim, lançar as bases para o estabelecimento de um *foco narrativo* e da sua equivocidade, características que pretendemos mostrar no desenvolvimento das análises.

Para o estudo da produção do espaço narrativo, retomo brevemente o que Casetti e Di Chio (1996 [1990]) e Bordwell e Thompson (2013 [2010]) dizem a respeito do espaço cinematográfico. A percepção de Hauser (1998 [1951]), já discutida no capítulo anterior (cf., aqui mesmo, p. 76), também será retomada e uma nova referência teórica será introduzida: a de Henri Lefebvre (2000 [1974]). É principalmente com as ideias presentes nessas referências teóricas que proponho uma análise da produção do espaço no filme de Mendonça Filho com vistas à compreensão da equivocidade do *foco narrativo* a ser estabelecido.

Casetti e Di Chio (1996 [1990]) distinguem três eixos constitutivos do espaço cinematográfico: (I) o espaço *in* e *off* – quer dizer, o espaço captado pela câmera e aquele que não é*;* (II) o espaço estático e dinâmico – compreendendo quatro cruzamentos entre: o espaço narrativo que apresenta ou não movimento e o espaço captado pela câmera de modo parado ou em movimento; e (III) o espaço orgânico e inorgânico – isto é, que traz ou não senso de uma formação unitária (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 139-151). Já Bordwell e Thompson (2013 [2010]) se limitam a falar em "espaço de campo" e "espaço fora de campo" (BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], 141), que se aproxima do primeiro eixo distinguido pelos dois primeiros autores. Sobre o eixo do espaço *in* e *off* e sua relação com a dimensão sonora, Casetti e Di Chio (1996 [1990]) associam a presença de sons cuja fonte é invisível à dimensão *off*. Tais sons marcam presença no espaço *in,* mas trazem dados pertencentes ao que está fora do quadro, isto é, os autores observam a importância do arranjo sonoro para o estabelecimento de relações espaciais não só daquilo que é mostrado pela câmera, mas também em relação àquilo que está fora desse olhar (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 141)[76]. Sendo assim, ao que parece, esses vínculos podem ser responsáveis pelo

[76]Sobre o papel do som que não seja intradiegético no cinema, conferir o trabalho de Ben Winters (2010). O autor argumenta que a música não ouvida pelos personagens não se encontraria em um plano não-diegético, de onde comentaria a ação diegética, mas emanaria do próprio espaço fictício. Ele seria um âmbito adicional ao

estabelecimento de sentidos que podem se repetir ao longo de todo o filme, o que, de um *ponto de vista* mais descritivo da estrutura fílmica, foi notado por Bordwell e Thompson (2013 [2010]) quando afirmaram que "o espaço pode se tornar a base para um padrão de enredo" (BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 163).

Antes de averiguar essas observações teóricas pela análise de *O som*, relembremos o que Hauser (1998 [1951]) já tinha dito sobre o espaço cinematográfico. Para o autor, espaço e tempo estão articulados de modo a sentirmos o tempo por meio de sua manifestação espacial (HAUSER, 1998 [1951], p. 503). Essa junção espaço-tempo é o que configura a mobilidade, entendida como essencial para o cinema (HAUSER, 1998 [1951], p. 503). Quer dizer, ao averiguarmos o som, como indicado por Casetti e Di Chio (1996 [1990]), como elemento de espacialização entre aquilo que está dentro e fora do quadro apresentado pelo *narrador*, levaremos em conta a propriedade cinematográfica de trazer para a simultaneidade as ações que acontecem em lugares distintos.

Essa prática de produção de uma determinada espacialidade nos leva às ideias de Lefebvre (2000 [1974]). O autor parte da ideia de que o espaço vivido pelo ser humano não é dado pela natureza, mas, sim, produzido por meio de práticas sociais (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 26). Segundo ele, enquanto a natureza cria o valor de uso do espaço, a atividade humana produz o valor de troca, sendo esse último, de fato, o espaço vivido por nós em sociedade (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 85). No entanto, a produção do espaço não é entendida como a produção de mais uma coisa entre outras coisas, ele é uma coisa que abarca as demais e é afetado por elas (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 88). O espaço produzido, nas sociedades capitalistas, distribui os objetos de um dado modo, formando-os também, de acordo com os interesses do capital global (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 70-71). É, pensando nisso, que Lefebvre faz uma distinção entre o discurso sobre o espaço – quer dizer, a descrição sobre o que há no espaço – e o estudo da forma do espaço – que envolve a compreensão de que ele é constituído pelos objetos que contém e, ao mesmo tempo, pela forma que ele impõe a esses objetos (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 14). De modo semelhante, os estudos da narrativa podem ser distinguidos entre aqueles que se concentram no que seria chamado de temas e fábula da história e aqueles que se dedicam ao estudo de sua trama, de sua forma, como meio de compreender seu conteúdo, também entendido como parte da forma (ainda que também haja diferentes modos de se compreender o que é forma como, por

---

diegético (e não externo), um âmbito extradiegético. A vantagem dessa visão estaria no fato de que a música extradiegética passaria a ser vista como mais ativa na constituição da diegese do que se ela fosse vista como algo de fora, extraficcional.

exemplo, o do estruturalismo francês, citado na introdução desta dissertação). No caso da vertente crítica dos Estudos Culturais, a forma é compreendida tal como definida por Adorno, quer dizer, como sendo "conteúdo sócio histórico decantado" (CEVASCO, 2005, p. 59).

Voltando à concepção de espaço de Lefebvre (2000 [1974]), identificam-se três níveis espaciais que "se imbricam, aquele da reprodução biológica (a família) – aquele da reprodução da força de trabalho (a classe trabalhadora como tal) – aquele da reprodução das relações sociais de produção [...]" (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 41-42, tradução nossa)[77].

Figura 11 – Vista de um bairro recifense de classe média

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[78].

Assim, para que fiquem mais claras as distinções apresentadas até aqui e as ideias de superposição e interpenetração de espaços, observemos uma breve sequência de *O som*. Logo no início da primeira parte, ainda quando o *narrador* se ocupa em dar os primeiros elementos dos espaços narrativos em formação, temos um plano em que vemos o horizonte de um bairro recifense de classe média – completamente tomado por altos prédios num relativo caos (cf. figura 11), em que, no entanto, certo padrão de qualidade e certo estilo marcam, insistentemente, a forma que tomam os valores da classe social em questão. O som é o do silêncio (o que não significa a ausência total de som, mas, sim, a falta de sons distinguíveis). Em conformidade com a paralisação sugerida pelo som, o espaço é estático e a câmera, fixa. A fragmentação do olhar também fica clara uma vez que, pela falta de movimento da câmera,

---

[77]Tradução nossa de: "*Trois niveau s'imbriquent, celui de la reproduction biologique (la famille) – celui de la reproduction de la force de travail (la classe ouvrière comme telle) – celui de la reproduction des rapports sociaux de production [...]*" (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 41-42).

[78]Cf. episódio 1B na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

a perceção do espectador fica restringida a um único enquadramento, sem maiores informações sobre o que se encontra ao redor. Mais adiante, descobriremos que se trata de uma paisagem recifense. No entanto, a julgar pelos elementos do campo, não há nenhum elemento espacial (algum marco histórico ou alguma praia, por exemplo) que possa ser identificado como específico de Recife. As torres apenas apontam para a ideia de estarmos vendo alguma grande cidade. É ainda por uma ideia genérica semelhante que vamos para a cena seguinte. Trata-se de um plano muito parecido, mas que ao invés de ser composto por prédios de classe média e média alta, vemos uma mesa tomada por garrafas de cerveja, copos, taças, cinzeiros, petiscos (cf. figura 12).

Figura 12 – Primeira vista, parte interna, do apartamento de João

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[79].

Os elementos fornecidos pelo *narrador* sugerem que uma festa deve ter ocorrido no local e mais: os objetos, suas marcas e a sua disposição (de fim de festa) na mesa dão a medida exata de que o espaço *é constituído pelos objetos que ele contém*. No caso, a mesa e, por extensão, a sala e o apartamento como um todo são a forma com que, normalmente, se identifica um ambiente de classe média, outro modo de dizer que a forma dada à síntese feita na mesa de fim de festa tem um *conteúdo sócio-histórico decantado*. Alguns elementos da cena nos indicam isso: há garrafas de vinho, a cerveja é *Stella Artois* e de alguma outra marca *gourmet* – indicando a existência de consumidores com alto poder aquisitivo; a mesa e o aparador são de vidro – tendência contemporânea nas lojas de decoração; os quadros, ao

[79]Cf. episódio 1B na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

fundo, são de um pôster do filme *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) – considerado pertencente a um circuito de espectadores "esclarecidos" ou, como se diz, de um público *cult* – e de uma fotografia antiga ou de um desenho de ruas de alguma capital europeia (provavelmente Paris, indicando gosto por arquitetura e urbanismo). Entretanto, tudo isso são apenas hipóteses nessa altura da trama. Muito da própria extensão da sala é deixada em *off*. Essa limitação, também associada à imagem estática em câmera fixa, dá continuidade à paralisia da cena anterior. A junção das duas cenas, conferindo continuidade, do meio externo para o interno, é conseguida, entre os elementos audíveis, graças ao efeito de simultaneidade realçado por um "vácuo" sonoro, presente em ambos os lugares.

Esse é o quadro apresentado pelo *narrador*. Com o acúmulo de ações e elementos ainda a serem apresentados tais como o dono do apartamento ser corretor imobiliário e herdeiro de um grande proprietário de terras e ter um relacionamento afetivo pouco convincente, o *autor implícito* parece querer dizer mais com os poucos elementos que ofereceu até o ponto descrito aqui. Não se trata apenas de uma constatação, mas da construção de um quadro de valores do próprio *autor implícito* e de uma forma da experiência dos próprios personagens, tal como prevista por Bordwell e Thompson (2013 [2010], p. 163) ao afirmarem que o espaço diegético reproduz a forma da própria trama. Explicando melhor: ao pensarmos a partir dos níveis espaciais identificados por Lefebvre (2000 [1974]), temos basicamente as relações familiares e de trabalho (o terceiro nível, correspondente à reprodução das relações sociais de produção pode ser entendido, segundo o próprio autor, como a associação dos dois anteriores). A vacuidade sonora parece ter papel importante, pois acompanha o caráter estático de elementos espaciais, como o do horizonte cercado de prédios, por um lado, e de outros símbolos do consumo da classe média alta, por outro.

Nessa construção de um quadro de valores pelo *autor implícito* e de uma forma de experiência dos personagens, a relação entre vacuidade sonora e elementos espaciais estáticos, por um lado, associadas aos níveis espaciais de Lefebvre, por outro, podem permitir o aprofundamento da leitura. No âmbito das **relações familiares**, proposto por Lefebvre, os prédios sugerem a presença de famílias pertencentes à classe média. A vacuidade sonora só faz repercutir a falta de expectativa e ganha ainda mais destaque porque o silêncio vem após a sequência que apresenta Bia às voltas com os latidos do cão da casa vizinha à dela, já aí num matiz diferente de classe média, representada pela camada protegida por grades e cães de guarda. À medida que a camada mais bem posicionada da classe média ganha visibilidade, chama a atenção a padronização e o achatamento dos espaços privados. Em espaços assim, não é de esperar que algo nos surpreenda ou que crie alguma expectativa que não seja a da

mesmice. É concretamente a manifestação de uma vida sem horizonte, uma vida em função do consumo que inclui o consumo de um espaço, mas, num outro vetor, é também a consumição das pessoas pelo próprio tipo de produção do espaço.

No tocante à **dimensão do trabalho** como produtora de espaço, tal como proposta por Lefebvre, a exploração pelo mercado imobiliário, fonte da renda de João, envolve a construção contínua de novas torres, projetadas para serem o território da classe média contemporânea, levando sempre à produção em série, mas com valor de troca do que é mostrado como novidade (novos espaços), que domina e orça o desejo da classe média de se alçar a posições mais altas, deixando a porta aberta aos reais produtores de espaço ligados à especulação imobiliária. Nesse movimento de produção do espaço, estabelece-se o valor simbólico atribuído ao mesmo.

Numa **associação da dimensão familiar com a dimensão do trabalho** na produção do espaço, ainda na perspectiva de Lefebvre, o uso simbólico do espaço também se manifesta pelo isolamento no interior dos apartamentos. A quantidade de garrafas de cerveja e vinho sugere não apenas o consumo de bebidas alcoólicas, mas o seu uso como recurso para descontração e sociabilidade. Nesse meio, a partir do qual o olhar do *narrador* se posiciona, é tamanha a padronização e a frieza que o álcool parece ser uma das soluções encontradas para "estar" em outro espaço, talvez menos vazio no que diz respeito às relações sociais. Essa necessidade está ligada também ao "descanso", numa tentativa de dilatação do espaço familiar, sentido como contrapartida ao espaço do trabalho cotidiano, o qual produz, no entanto, também o espaço do lazer como parte da reprodução das relações sociais de produção.

Além disso, considerando novamente Lefebvre (2000 [1974]) sobre formas espaciais verticais, encontramos que "o vertical e a altura sempre manifestaram espacialmente a presença de um poder capaz de violência" (p. 117)[80]. Essa observação traz uma conotação muito específica no contexto brasileiro. Apesar da calmaria, da solidez dos prédios e da embriaguez dos moradores indicada pelas garrafas, algo de violento emana da existência desses espaços (assim como vai se tornando cada vez mais claro, ao longo da trama, desde a introdução analisada no capítulo anterior até o desfecho literalmente explosivo) – quer dizer, a forma espacial diegética (dada pelos elementos espaciais que compõem a cena ficcional) está ligada à forma da narrativa (à própria estruturação do filme) e vice-versa (cf. BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 163). Entretanto, "o espaço não diz tudo. Ele diz sobretudo o

---

[80]Tradução nossa de: « *Le vertical et la hauteur manifestèrent toujours spatialement la présence d'un pouvoir capable de violence* » (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 117).

interdito (o inter-dito)" (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 167)[81]. Buscar o que está dito entre os elementos que compõem o espaço, eis nosso trabalho.

Pretendemos abordar um espaço que "não seja nem 'sujeito', nem 'objeto', mas uma realidade social, quer dizer, um conjunto de relações e de formas"[82] (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 138) e, para isso, precisamos observar atentamente o que é posto pelo *narrador* para que compreendamos o *autor implícito* da obra e dele reflitamos sobre o *inconsciente político* que o forma. Esse parece ser o caminho para compreendermos a equivocidade existente no estabelecimento de um *foco narrativo* para *O som,* especialmente no que tange a produção do espaço narrativo, aspecto privilegiado do filme produzido em *CinemaScope* – tecnologia que permite maior largura da imagem projetada na tela de exibição. Ou seja, a escolha por esse formato já indica uma preferência pela exploração acentuada do âmbito espacial do filme[83]. Observar as práticas sociais representadas nos leva a perceber, como já dito na introdução, a heterogeneidade da classe média e, portanto, para estudarmos o espaço narrativo, é interessante respeitarmos, na análise, seus matizes de modo a compreender a visão oferecida sobre ela a partir dos diferentes núcleos de personagens e das relações que estabelecem uns com os outros para que, só então, compreendamos a relação do *foco narrativo* com a equivocidade do espaço produzido.

2.1.2. O espaço doméstico contemporâneo e práticas de consumo: desejo e medo

Comecemos com o primeiro núcleo apresentado na primeira parte do filme: o de Bia e sua família. Bia é uma dona de casa que vive entre os afazeres domésticos, o cuidado com os dois filhos, as noites insones (devido aos uivos insistentes de um cão) ao lado de um marido que dorme profundamente – já que passa praticamente o dia todo ausente, provavelmente devido ao trabalho – e os breves momentos de prazer e relaxamento propiciados pelo consumo de cigarros e aparelhos eletroeletrônicos. Poderíamos dizer, a partir desses dados fornecidos pelo *narrador*, que Bia pertence a um estrato social médio mais próximo das classes populares. Vejamos que, ainda que ela conte com a ajuda de Francisca, sua empregada,

---

[81]Sobre o significado das formas espaciais, Lefebvre diz: *"Mais le message du pouvoir est toujours embrouillé, volontairement. Il se dissimule. L'espace ne dit pas tout. Il dit surtout l'interdit (l'inter-dit)"* (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 167).

[82]Tradução nossa de um trecho de: *"Ainsi s'évoque une longue histoire de l'espace, bien que cet espace ne soit ni un 'sujet', ni un 'objet', mais une realité sociale, c'est à dire un ensemble de relations et de formes"* (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 137-138).

[83]Esta observação foi feita pelo crítico de cinema Heitor Augusto em curso ministrado sobre a história do cinema pernambucano e *O som ao redor* em outubro de 2014, no SESC-SP Ipiranga.

em boa parte do tempo, é ela mesma que coloca a roupa para lavar e cuida dos filhos (diferentemente do que aconteceria em estratos mais altos em que as empregadas chegariam, por exemplo, a levar os filhos do patrão para a escola). Além disso, o episódio de agressão física com a irmã e vizinha, Betânia, devido à diferença de algumas polegadas entre as TVs compradas por elas, denota quanto a aquisição de um eletrônico banal significa para elas em termos de estabelecimento de um *status* social superior àquele de onde provavelmente vieram. Betânia sente ódio por Bia ter comprado uma televisão maior (ou por ela ter um marido que tenha uma ocupação mais bem remunerada?). Bia, por sua vez, mostra contentamento com esse fato ao lançar um olhar firme para a irmã e, num outro gesto que indica sua procedência social, jogar o cabelo para trás. No núcleo da família de João, por exemplo, tal disputa seria impensável, uma vez que a condição financeira dos herdeiros das propriedades de Francisco é muito mais estável.

Além da aquisição de bens, o uso que Bia faz deles também tem sua peculiaridade. O aspirador de pó é usado para aspirar a fumaça do cigarro de maconha que ela fuma. A máquina de lavar não é só usada com o fim originalmente designado, mas também como um vibrador para masturbação. Há algo que se aproxima das típicas "gambiarras" que, por falta de algum recurso adequado, busca substitutos provisórios.

São essas basicamente as ações mostradas da personagem para além de seu "duelo" com o cão. Vale notar, porém, que essas ações são bastante explícitas e, por isso, permitem compor, com relativa facilidade, um perfil e uma posição social para Bia. A esses indícios mais transparentes, opõem-se, porém, outros, mais opacos, regulados pela posição narrativa da personagem, definida pelo *autor implícito*. Observemos mais detalhadamente o modo pelo qual Bia é apresentada naquilo que diz respeito às relações espaciais para que possamos avançar no entendimento do *foco narrativo* proposto nesta dissertação para a trama de *O som*.

O percurso desta personagem, assim como dos demais, está fundamentado num conflito espacial, na ameaça à propriedade e à própria vida, em suma, no medo diante da presença, no mesmo espaço, de representantes de estratos sociais submetidos à subalternidade. Mais do que a concretização de episódios violentos, é a possibilidade virtual de algo acontecer que faz com que cada núcleo viva esse conflito a seu modo. No caso do núcleo de Bia, a experiência se dá pela proteção por grades e cães de guarda. Para Bia e sua família, o temor parece girar em torno do risco de perda de bens como um carro ou aparelhos eletroeletrônicos, mais do que bens, símbolos exatamente de sua ascensão social. Inclusive o primeiro ato de "libertação" pensado por eles, a partir do momento que o trabalho dos recém-chegados guardas-noturnos começa, é voltar a ter um rádio no carro, como descobrimos numa conversa

no jantar em família que ocorre logo no início da segunda parte do filme. Como se vê, a sensação de liberdade da família é instaurada exatamente por meio do cerceamento de seus movimentos pelo espaço: seja pelo monitoramento da rua, seja pelas ostensivas grades que reforçam as portas e janelas da casa, seja, finalmente, pelo transtorno dos latidos, insuportável nessa altura das conquistas asseguradas por alguma ascensão social.

Figura 13 – Bia se masturba com a máquina de lavar

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[84].

Bia, movida pelo ideal do *American Dream*, teria todas as condições para ser feliz: é casada, mãe de dois filhos (uma menina e um menino), tem acesso aos bens de consumo da classe média (carro, televisão de 40 polegadas, *home theater* e até um inibidor sonoro de latidos chamado *barkfree*) e é auxiliada por uma empregada (provavelmente uma faxineira que lhe serve esporadicamente) para fazer parte do serviço doméstico. Pode se dedicar aos filhos, ao lazer e ao consumo de bens. Entretanto, desde o início da narrativa, ela não parece estar satisfeita na sua condição de dona de casa. Assim que se inicia a primeira parte, após sermos lançados numa rua de algum bairro de classe média no meio da noite, Bia aparece deitada com o marido. A câmera, posicionada acima dos personagens, os enquadra de modo a conferir destaque para seus rostos. O marido dorme. Bia olha, impaciente, para cima e para o marido enquanto os reiterados uivos de um cão da vizinhança parecem ser a expressão do sentimento de insatisfação da própria personagem. Na cena seguinte, em plena madrugada, Bia se encontra na copa, fumando. A câmera se posiciona entre dois ambientes domésticos: a

[84]Cf. episódio 1W na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

sala e a copa[85] - o primeiro completamente escuro com a janela duplamente gradeada ao fundo; o segundo, com apenas uma luminária, é onde se encontra Bia, fumando, sozinha. O arranjo da câmera denota algo de melancólico e solitário, reverberando a ausência do marido, que dorme, e a insatisfação da mulher.

Figura 14 – Bia espia, com seus filhos, o cachorro dopado por ela

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[86].

Quando o filho de Bia a surpreende, de passagem pelo cômodo, a câmera focaliza apenas a copa, dando maior destaque à ação que ali ocorre: um diálogo entre mãe e filho. Chama a atenção como o filho vê e nos apresenta a própria mãe. Descobrimos pela fala dele que não é a primeira vez que Bia está insone, mas, que se trata de um fato cotidiano. Tanto é rotineiro que o próprio filho sugere que ela tome o tranquilizante habitual. A alternativa apresentada pelo filho denota que, no fim das contas, para ele (e talvez para o marido), o problema estaria apenas nela e não em sua solidão acompanhada, cujo mal estar se disfarça no

[85] Segundo José Luiz Passos (Universidade da Califórnia, Los Angeles – UCLA), a própria arquitetura do apartamento da família de Bia traria a memória da arquitetura colonial com seus arcos e tijolos à vista. Aquilo que seria visto como de bom gosto pela classe média brasileira, muitas vezes, são fragmentos de um tempo aludido nostalgicamente (um tempo que ofereceria um refúgio na "vida simples do campo" em oposição à "vida fútil e egoísta" da cidade), mas que traz em si a divisão social estável de uma época em que havia, por um lado, uma elite proprietária de terras e, por outro, trabalhadores escravizados, desprovidos de sua humanidade. Ideia semelhante está também na decoração de seu apartamento. Vê-se, na parede, na ocasião da entrega da TV de 40 polegadas, um quadro quase abstrato onde é possível distinguir a diversidade étnica brasileira por meio de pedaços de corpos: um branco, outro negro e um indígena – a alusão é festiva posto o colorido do quadro, a despeito da referência à história violenta da sociedade brasileira (cf. figura 42, p. 168). Essas observações foram feitas em aula do curso de pós-graduação "Doces, monstros, modernos: o futuro em ruínas", ministrado pelo professor da UCLA, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em agosto de 2013.

[86] Cf. episódio 1C na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

incômodo causado pelo animal ou pelo seu dono que não toma nenhuma providência para calá-lo.

De todo modo, seja pelo viés do riso ou do estranhamento, temos, aí, um tratamento recorrente do *narrador* para com a personagem em muitos outros episódios inusitados como: o do enquadramento de Bia quando está prestes a cortar um bife e segura a faca do mesmo modo como assassinos seguram uma faca em filmes de terror (cf. figura 15); o da dissipação da fumaça do cigarro pelo aspirador de pó tal como se fosse sua alma que estivesse saindo pela boca (cf. figura 18, p. 96); do ataque repentino da irmã por inveja; ou dos gemidos de Bia que se confundem com os vocais de uma canção ("Charles Anjo 45", cantada por Jorge Ben Jor), quando seus filhos a massageiam. Seu estado, que lembra o de um zumbi, é ainda mais eloquente porque compõe uma cena (com os filhos massageando-a) que se segue a um fato corriqueiro, vivido por ela como uma tragédia: a perda de um aparelho eletrônico usado para inibir latidos. Ao mesmo tempo que o riso irrompe nessas situações, é a custo de alguma perplexidade que ele se impõe.

Figura 15 – Bia prepara bife com sonífero para o cachorro do vizinho

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[87].

Além disso, a personagem ocupa frequentemente todo o espaço da tela. Suas experiências e sentimentos parecem ser absolutos e sem relação com os demais núcleos de ação (como exemplo, cf. figuras 13 e 19, p. 90 e p. 97, respectivamente). Ainda que o *narrador* a aproxime de outros fios narrativos no final da trama, os diversos episódios cotidianos, como os descritos acima, dificilmente são recuperados, ficam apenas como dados

[87]Cf. episódio 1ª na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

da composição da personagem, produzindo, no destaque que ela ganha, a percepção de sua excentricidade, mas não apenas como humor, pois é reveladora do absurdo da sua vida cotidiana. Essa caracterização da personagem não se altera de uma parte do filme para outra.

A exemplo da primeira parte do filme, o núcleo de Bia abre também a segunda parte dessa narrativa. A copa de sua casa é sugerida por meio do som. Ouvimos ruídos de talheres, de um líquido sendo despejado, de mastigação. Tudo indica que estamos em meio a um jantar e, quando a imagem aparece, as expectativas são confirmadas: trata-se de um jantar em família. É nesse momento que Bia e seu marido conversam sobre os novos seguranças, como uma ressonância da conversa de Francisco com seu neto João na cena anterior, a última da primeira parte do filme. Em ambas as conversas, o que predomina é a desconfiança, bastante comum, entre os diferentes estratos da classe média. No caso, a desconfiança de que os guardas tenham alguma relação com alguma organização criminosa, suspeita que se acrescenta ao incômodo da presença permanente (mas desejada) da vigilância (o que será manifesto mais adiante no sonho da filha de Bia com a misteriosa invasão de homens no quintal da casa). Se para Francisco, a presença dos vigias representa segurança, mas também uma ameaça a seu poder local – em princípio, explicitada pela ação dos guardas contra a prática de Dinho, seu neto e arrombador de carros da rua –, para o casal de classe média, representa, ao mesmo tempo, desconfiança e certeza da possibilidade de restauração da liberdade, simbolizada pela instalação de um aparelho de som no carro. Chama a atenção a alternância de humor de Bia, sob o pano de fundo do cotidiano que precisa conservar e que lhe pesa. Após aquela troca verbal no jantar, o silêncio se instala na mesa, o que leva Bia a sentir certo desconforto, interrompido pela volta dos uivos do cachorro num misto de alívio e irritação. Desde a madrugada anterior, o cachorro não esboçava reação após ter ingerido o remédio e a volta do cão pelo seu uivo no espaço doméstico de Bia pode ser compreendida numa via de mão dupla. O mesmo silêncio do espaço externo à personagem conseguido durante todo o dia, representando, portanto, um alívio, era também fonte de inquietação pelo temor de ter feito mais mal do que o desejado. A volta dos uivos significava a recuperação do cão, o que também trazia, até certo ponto, um alívio. Já internamente à personagem, esse mesmo silêncio conseguido representava um problema, já que deixava exposto, para ela mesma, que seu mal-estar não era propriamente causado pelo cão e a volta dos uivos significava também a sensação reconfortante de voltar à normalidade, ainda que permanentemente incômoda. Entretanto, todas essas percepções, a que o *autor implícito* busca dar destaque, passam ao largo dos familiares de Bia, o que reforça o seu isolamento.

Figura 16 – Bia e sua família, jantando

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[88].

Ao fim da sequência, a câmera se afasta e temos uma visão novamente cortada do espaço, entre copa e sala de estar (cf. figura 16, p. 95). E o que vemos no cômodo vizinho é um jantar fino aparecendo na TV[89]. "Realidade" e imagem parecem se complementar em desnível. Assim como a discussão de Bia e seu marido ecoou a conversa do grande proprietário Francisco com seu neto João, o próprio ato do jantar em família de classe média rima, em chave menor, com os jantares da classe alta. A partir dessas indicações, portanto, já podemos traçar o modo pelo qual o *narrador* introduz a personagem para o conflito no espaço.

Por meio das relações de que Bia participa, seu espaço é ambíguo. Se por um lado, ela parece estar mais próxima das classes mais populares devido às "gambiarras" com as quais ela convive diariamente (e também a detalhes como, por exemplo, da figura 17, p. 96, em que é possível ver parte do banheiro de Bia com azulejos velhos, quebrados e sem espaço adequado para os cosméticos que enchem o peitoril da janela – bem diferente do *design* do apartamento de João, por exemplo), por outro, tem acesso a bens consumíveis que já a colocaria num patamar social superior. No entanto, aquilo que, para ela e sua família, é uma conquista no espaço social, só pode se realizar por meio da restrição da circulação dela e de

---

[88]Cf. episódio 2ª na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

[89]Cena do filme *Amigos de Risco* (Daniel Bandeira, 2007). Segundo reportagem do *Jornal do Commercio* de Recife, publicada em novembro de 2015, a única cópia do longa tinha sido extraviada em 2008. Ou seja, na época do lançamento de *O som* (2012), o acesso ao filme de Bandeira era restrito a pessoas ligadas a Simio Filmes, produtora do filme (cf. notícia "Após extravio de original, Amigos de Risco reestreia no Recife em digital", 2015). A propósito da *brodagem* presente no âmbito da produção audiovisual pernambucana, conferir SILVA, 2015.

Figura 17 – Bia toma banho

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[90].

seus familiares pelos espaços públicos. A ascensão se concretiza no espaço doméstico e aquilo que escapa a esse meio acaba por representar uma ameaça. A construção da personagem feita pelo *narrador* visa um *narratário* que a veja entre cômica e simpática, mas não podemos esquecer de seu caráter igualmente responsável pela manutenção do *status quo* no que tange à hierarquia social brasileira que remonta, com outras perversidades, aos tempos coloniais, incluindo sobretudo o episódio em que Bia repreende e humilha sua empregada ao ter sua neurose cíclica rompida – a de ser atormentada e de atormentar o cão da casa vizinha (cf., aqui mesmo, p. 19).

Continuemos a observar mais detalhadamente o modo pelo qual a personagem exerce a "liberdade" que lhe cabe dentro do espaço reproduzido por suas relações familiares e de trabalho para que possamos adentrar em outros aspectos desse espaço.

Vimos, com Rabello (2015), a retomada do projeto de reforma agrária que estava no horizonte de expectativas sociais no início dos anos 60 e como ele foi massacrado pelo golpe militar, sendo o filme de Mendonça Filho um produto tardio desse episódio histórico, quer dizer, uma manifestação cultural contemporânea desse massacre. Ainda nesse sentido, poderíamos ver uma particularidade desse episódio histórico no modo como o espaço de Bia é produzido. Os mesmos anos 60 também foram marcados por uma grande liberação nos costumes, definida posteriormente pela tríade "sexo, drogas e *rock'n'roll*"[91]. Ao que parece,

[90]Cf. episódio 1R na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.
[91]Cf. reportagem de Deister (2008).

as ações da personagem reproduziriam a tríade no espaço doméstico, no entanto, não de modo libertador, mas de modo a manter a ordem, atitude um dia combatida por essa mesma tríade[92].

Após ser agredida por Betânia, aparentemente por provocar inveja ao comprar uma televisão maior que a de irmã, Bia se encontra com os nervos à flor da pele. Liga para seu marido, provavelmente no trabalho, para relatar o acontecido. Entre retratos familiares, emoldurados por decoração mimosa, Bia fuma um cigarro e diz "estar puta". Pede para que seu marido chegue mais cedo, o que deixa entender que o marido realmente não é muito presente e, logo após a ligação, ajeita seu aspirador de pó. Em sentido mais convencional, é de esperar que tal ação se justifique pela necessidade de fazer faxina na casa, mas não é isso o que acontece na sequência. Ao passar em frente ao quarto dos filhos, a menina, que mexia numa câmera fotográfica, já percebe a intenção da mãe e se impacienta: "ai mãe, tem que fumar aqui?".

Figura 18 – Bia fuma maconha e dissipa a fumaça no aspirador de pó

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[93].

A mãe dá pouca importância à repreensão da filha e fala para ambos os filhos se arrumarem para a aula de inglês – indicador de classe social. Dito isso, Bia se tranca no quarto de onde se pode ouvir uma vizinha conversando. Bia observa as possíveis marcas deixadas em seu rosto devido à briga e acende um cigarro, mas desta vez, trata-se de um cigarro de maconha. Bia liga o aspirador e solta a fumaça no receptor do aparelho que se encontra na janela. Ao que parece, é o modo encontrado por Bia para fumar a erva de modo a não deixar

[92]No âmbito estético, algo semelhante ocorreu quando o cinema da Nova Hollywood passou a encenar esse lema, isto é, a tríade passou a ser apenas um tema ao invés de uma forma.
[93]Cf. episódio 1N na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

marcas no ambiente doméstico, talvez indesejadas naquele contexto. O ruído que, para os vizinhos, poderia significar apenas que alguém estivesse fazendo faxina, ganha, para seus filhos, novo significado. A imagem da fumaça sendo sugada pelo aspirador guarda semelhança com o modo pelo qual a alma geralmente é representada no cinema convencional hollywoodiano, quer dizer, numa espécie de fumaça branca. A imagem acaba por trazer esse sentido metafórico: o eletrodoméstico estaria sugando a própria existência da personagem. A ação de fumar que teria, numa ação transgressora, o sentido de buscar um espaço alternativo àquele do cotidiano ganha a função oposta em sua versão domesticada: leva a personagem ainda mais para dentro daquilo que ela busca fugir, isto é, do achatamento de perspectivas, próprio da vida de consumo levada pela classe média. Isso é reiterado na cena seguinte em que a personagem aparece.

Figura 19 – Bia ouve *Crazy little thing called love* do grupo *Queen*

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[94].

Após fumar, Bia se encontra no sofá e liga um aparelho de som ou um *home theater.* Não é possível saber. A câmera é fixa num *close* no rosto da personagem que abatida, guarda apenas uma vaga expressão no rosto. O som é alto, tal como o do aspirador de pó, e o que se ouve é *Crazy little thing called love* do grupo *Queen* (cf. figura 19). Logo que a música se inicia, Bia aumenta o volume e o cão volta a uivar. Independentemente de suas ações e tentativas de alçar outro espaço, Bia não escapa das relações sociais que reproduz e a que está assujeitada. O incômodo de sua posição no espaço, seja físico (próxima de uma casa guardada por cachorro), seja social, permanece. A imobilidade do olhar do *narrador* reforça essa ideia

[94]Cf. episódio 1R na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

ao enquadrar Bia num *close.* O próximo momento em que Bia receberá tratamento semelhante pelo *narrador* será ao se masturbar com a máquina de lavar (cf. figura 13, p. 90). Nesse episódio, Bia baixa as cortinas da lavanderia e traz a máquina para mais perto. O sentido da ação é ainda uma incógnita. A câmera fecha no rosto da personagem que se aproxima pouco a pouco da máquina. Seu olhar é fixo no vórtice no início da fase de centrifugação. Mais uma vez, a cena é tomada pelo barulho e, ao se aproximar de um possível orgasmo, há um corte (procedimento cinematográfico que, como visto no segundo capítulo da primeira parte, já consta na introdução do filme e pauta a estrutura da narrativa como um todo).

É notável que em todos esses momentos o som alto seja uma constante. Mesmo em outros episódios como o do consumo da maconha na madrugada, quando Bia acaba vendo um garoto negro andando pelo telhado das casas, o consumo é acompanhado por sons extradiegéticos. O *autor implícito* está constantemente associando o entorpecimento da personagem, ligado ao consumo de droga, a algum som, seja intra ou extradiegético. De um *ponto de vista* espacial, esses sons têm a função de especificar o espaço social reproduzido pela personagem que se caracteriza pela alienação dos processos que produzem o espaço pelo qual ela circula. Ao longo do filme, os episódios de "anestesia" vão se marcando: *Queen* em alto volume está lá para sustar Bia de seu cotidiano; a maconha para acalmá-la e o aspirador para manter longe de sua casa o cheiro indesejado. Entretanto, os anestésicos não são uma exclusividade da personagem em questão. Podemos citar outros epidódios do filme como a empresária do esquete, que mesmo supostamente se reequilibrando com o tratamento por meio de acupuntura com grãos de mostarda na orelha, não percebe que o guardador de carros queria ajudá-la; o episódio das dezenas de garrafas que embriagaram João e seus amigos é outro caso (cf. análise, aqui mesmo, na p. 85); também podemos citar o entorpecimento pela imagem quando os guardas-noturnos se entretêm com um vídeo de um assassinato real de outro guarda-noturno. Em todos os casos, os personagens deixam de perceber as relações objetivas postas pelo espaço produzido historicamente e reproduzido por suas ações.

Especificamente no caso de Bia, esse processo se dá pela constituição do espaço doméstico entre a busca pela satisfação dos próprios desejos e o medo do que possa ocorrer caso eles sejam satisfeitos. O clímax desse processo acontece na última cena do filme. Logo após a revelação da identidade de Clodoaldo e de seu irmão a Francisco, temos um corte e, do apartamento de Francisco, somos transportados para a varanda da casa de Bia. Ela solta fogos de artifício que estouram, dando, no plano sonoro, continuidade à sequência anterior, isto é, aos tiros que não vemos, mas imaginamos. Do mesmo modo, mais uma vez, Bia se encontra em um meio saturado sonoramente. Busca com um som anular outro que seja inevitável. O

motor do aspirador abafa a conversa da vizinha; *Queens* em alto volume*, barkfree* e bombas buscam abafar os latidos. É curioso notar que esses sons tendem a ser regulares ou a não gerar reação marcante da personagem, como é o caso da música. Com Bordwell e Thompson (2013 [2010], p.133), vimos que é necessária a variação (a instabilidade) e a diferença para que uma história se forme. A mera repetição de um padrão não tece uma trama, ou seja, em termos narrativos, poderíamos dizer que Bia tende a apelar para recursos "não-narrativos" para lidar com os problemas do cotidiano. A aposta vai para o isolamento da personagem, patente no modo como o *narrador* a põe em cena por meio de *closes*, ou, como já dissemos, a ação da personagem se encaminha para um espaço doméstico aprisionador num ciclo de busca pela autossatisfação que afasta a personagem da percepção das reais condições de produção do espaço que, no entanto, não a isenta de participar ativamente na produção desse mesmo espaço.

Para cada explosão de bomba, há um breve congelamento da imagem até a última explosão cujo congelamento é definitivo e acaba por nos remeter ao formato da fotografia (cf. figura 37, p. 148), exatamente o modo pelo qual o filme abre seu plano visual em sua introdução. A imobilidade imposta pelo *narrador* com o efeito de "*flashes*", por meio de congelamento da tela, sugere a associação com fotos, o que, no filme, poderia ser remetido às fotos iniciais. Essa associação poderia indicar a permanência de pendências históricas que ainda não encontraram solução. Essa permanência pode também se relacionar com o percurso individual da personagem, partindo do que o universo diegético nos oferece (como, por exemplo, o recurso sonoro estabilizador e a repetida falta da exibição de desfecho para momentos de tensão).

Assim como no início da primeira parte, o tranquilizante não é oferecido apenas ao cão, mas também ingerido pela dona de casa, os estouros não agridem só o animal, mas também agride a própria família e ela mesma. A despeito de todas as vicissitudes da personagem, sua relação com o cão e com os demais elementos que compõem seu espaço não se altera. Observe-se que a despeito da falta de alguma mudança significativa na condição da personagem, o *narrador* a coloca em uma posição decisiva na trama de *O som* e é essa posição que permite lançar um novo olhar sobre as atitudes de Bia. A decisão de estourar bombas para atormentar o cachorro é dela. O que ela não imagina é que, na vizinhança, um assassinato está prestes a acontecer e que sua ação terá papel decisivo em acobertar um crime que, em si, é a perpetuação das relações arcaicas de domínio da terra. Isto é, observamos que o filme faz referências à formação do Brasil, fundado na disputa de terra e na exploração de mão-de-obra escrava.

A desigualdade social profunda que se fixou no Brasil, associada às novas lógicas do consumo atual provocou a paranoia na qual os personagens se encontram. Bia teve seus desejos convertidos em mercadorias cuja fruição se limita ao espaço privado, privado inclusive de sua própria família (e dela mesma) como reiterado pelos diversos *closes* em situações em que ela se encontra solitária, em momentos de hipotética fruição. Desde o tranquilizante até as bombas, Bia, encontra, involuntariamente, meios de se alienar dos processos de produção do espaço em que vive (e que são fonte de sua infelicidade) e, por efeito dessa alienação, contribui para a sensação de que os conflitos pelo espaço, tipicamente brasileiros, não existam mais, que são "coisas do passado". A domesticação de seus desejos tem impacto maior do que afetar apenas sua vida e a de seus familiares. Ela reverbera, profundamente, no meio social.

2.1.3 Espaço de poder do homem cordial contemporâneo

O segundo núcleo apresentado ao espectador é o de João, um dos herdeiros do proprietário de terras Francisco. Assim como já aludido anteriormente, João pertenceria a um estrato médio superior àquele ocupado por Bia. Curiosamente, do *ponto de vista* das edificações, também subimos: enquanto Bia mora num sobrado, João está em algum andar de um alto prédio, fruto provável dos empreendimentos da família. Além disso, até a primeira metade da primeira parte, a história narrada parece ser apenas sobre Bia e João. O *narrador* intercala episódios dos dois núcleos com outros avulsos que, de fato, apenas reiteram comportamentos e ações dos personagens em questão (refiro-me principalmente aos seguintes episódios: o da apresentação de um apartamento para uma possível cliente de João; o do garoto que joga a bola no condomínio visitado por João e tem dificuldade em consegui-la de volta; e o da mulher que sai do *spa* e tem seu carro riscado por um guardador de carro (em represália ao modo como ele tinha sido tratado por ela) [95] . Esse arranjo ganha progressivamente um novo significado com o aparecimento de Clodoaldo e os demais guardas-noturnos. Se, num primeiro momento, a chegada deles parece compor só mais um episódio passageiro entre outros, com o reiterado aparecimento desses personagens, eles vão pouco a pouco, ocupando o espaço narrativo até se revelarem como protagonistas centrais da trama nos últimos segundos do longa-metragem.

---

[95]Cf. "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação (p. 22) para uma relação completa dos episódios do filme na ordem em que aparecem.

Concentrando nossas atenções no modo como o espaço é constituído em torno de João, propomos observá-lo, primeiramente, em seu ambiente doméstico, particularmente, em sua relação com suas empregadas domésticas e a família delas. Na sequência, passaremos para uma breve análise de espaços anexos a esse, os quais têm, como constante, a relação familiar: a casa de infância da namorada Sofia, a casa de seu tio Anco, os apartamentos que João vende na rua "de sua família" e, por fim, a fazenda de seu avô.

De modo semelhante à apresentação de Bia, o primeiro olhar lançado sobre João vem de cima para baixo. João também se encontra deitado, mas diferentemente da primeira personagem, dorme no tapete da sala com a namorada. Ambos estão nus, bem distantes da insatisfação de Bia ou do sono profundo de seu marido. O mero ruído da chave abrindo a porta é o suficiente para acordar João, em alarme. A câmera abre para a sala como um todo, dando ao espectador uma visão mais completa do ambiente e, logo em seguida, vira levemente para a direita, nos oferecendo a possibilidade de saber a origem do som: uma senhora negra entra com duas crianças pela porta da área de serviço. Mariá, a senhora mencionada, se espanta com a bagunça na cozinha. Aflito por estar prestes a se envolver numa situação embaraçosa, João não hesita em lançar uma ordem: "Mariá, fica aí!". Ela se contém, o que não a impede de flagrar o casal nu, correndo para o quarto e achar graça nisso.

Já nesse episódio e nos seguintes relacionados a esse como os do café da manhã na cozinha e na lavanderia (momento em que o patrão come enquanto as empregadas trabalham) e das netas de Mariá espalhadas pela casa (assistindo programas de qualidade duvidosa ou deitadas na própria cama de João) podemos observar as bases do espaço reproduzido por João, ainda que pareça que ele esteja produzindo um novo espaço, distante daquele consolidado pelo patriarcalismo colonial. João parece estabelecer uma relação mais próxima com a empregada Mariá e com sua filha, Maria, também empregada da casa e mãe de duas meninas. Essa proximidade, inclusive, pode ser lida como uma reação – em algum nível, contrária – de João à sua família, que tem em Francisco seu representante maior. Ele afirma à Sofia que detesta seu trabalho de corretor imobiliário, profissão provavelmente prestigiada numa família de proprietários de terras e imóveis. O tratamento que dispensa aos empregados, contrapõe-se, também, àquele que se observa na casa de seu primo Dinho e de seu avô Francisco, em que as empregadas são tratadas com imperativos ríspidos, completamente distintos do modo como Mariá e Maria são tratadas por João.

Mesmo assim, João não deixa de reproduzir uma estrutura rural arcaica, fundante do meio urbano. A propósito, vale lembrar Holanda (1996 [1936]) ao analisar a figura do homem cordial brasileiro. Para defini-lo, o autor inicia sua argumentação distinguindo os papéis muito

distintos do Estado e da família nas sociedades clássicas, mostrando como esses papéis passam a se misturar na tradição romântica (HOLANDA, 1996 [1936], p. 141). No caso brasileiro, a formação da elite intelectual urbana tinha, antes de tudo, uma base na estrutura patriarcal das grandes propriedades de terra, quer dizer, o próprio poder público se constituiu pelo privado (HOLANDA, 1996 [1936], p. 145). Sendo assim, "[...] as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós" (HOLANDA, 1996 [1936], p. 146). A consequência disso é o surgimento do "homem cordial" que tem em sua cortesia não um modo de produzir relações sociais que apontem para um bem comum, mas para o escamoteamento desse fim, garantindo a permanência do bem particular (HOLANDA, 1996 [1936], p. 147).

Figura 20 – Mariá trabalha enquanto João toma café da manhã com Sofia

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[96].

Voltando à sequência em que João toma café com Sofia, enquanto Mariá trabalha, somos informados de que a empregada já se dedica a cuidar da casa de João desde quando ele era criança. A permanência dela na casa, assim como a de sua filha, apenas reforçam as permanências do Brasil colonial no momento presente dos personagens, assim como aludido por algumas resenhas e artigos acadêmicos já discutidos (cf. Parte 1, Capítulo 1, p. 29). Num dado enquadramento, próximo a João, durante o café da manhã, é possível ver Mariá trabalhando (cf. figura 20). Ela está de frente para o fogão e a câmera a registra de costas, privilegiando a estampa de sua camiseta. Lê-se: *America's Downhill – World Cup.* Com isso, o *narrador* abre caminho para algumas leituras, dentre elas, na chave da cordialidade manifestada por João, aquela que diria que provavelmente essa camiseta pudesse ser algum

[96]Cf. episódio 1D na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

presente ou doação do patrão à empregada. A camiseta branca com a estampa quadrada lembra o modelo de camiseta distribuído em eventos, modelo este que não tem pretensão de servir como uma roupa a ser usada após o evento, a não ser que sirva para situações despretensiosas como o do trabalho doméstico. A hipótese do presente (no caso, vindo do exterior) condensaria a prática do homem cordial: a gentileza feita carregaria em si a conveniência de se desfazer de uma peça de roupa indesejada e, ainda, enredar aquela que lhe é subordinada por meio de um agrado seja por fornecer uma peça de roupa que será útil para o trabalho cotidiano, seja por se tratar de um presente estrangeiro – o que bastaria, pelo senso comum, para transformar a camiseta em algo superior a qualquer camiseta semelhante, mas nacional.

Todavia, ainda que João se esforce em negar a desigualdade inerente à sua posição em relação à de suas empregadas, o desconforto persiste. A propósito, como parte integrante dessa negação, o neto de Francisco chega a comentar com Sofia que não gostaria de continuar como corretor, contribuindo ainda mais para a especulação imobiliária e padronização da paisagem recifense. Esse incômodo é construído de modo contundente pelo *narrador* na cena, muito emblemática, em que um *close* é feito na expressão séria do rapaz enquanto ele toma banho de cachoeira na fazenda do avô. Repentinamente ela se tinge de vermelho tal como se fosse o sangue de todos os injustiçados que garantem o seu status atual. A culpa sentida pelo personagem levá-lo-ia a tentar propor outro tipo de relação. A questão é que essa "nova" relação não traz novidade alguma ao pensarmos na presença dos escravos domésticos (cf. FREYRE, 1992 [1933]) ou na figura do "homem cordial" voltado para o bem particular (cf. HOLANDA, 1996 [1936]).

A projeção feita por João é, talvez, a de estar em pé de igualdade com suas empregadas, mas a própria distribuição no espaço doméstico desconfirma isso. Na cena do café da manhã, descrita acima, por exemplo, Mariá entra com as netas pela porta de serviço, não pela porta da frente, e mesmo que João busque não marcar diferenças sociais ao tomar café da manhã no mesmo lugar de trabalho das empregadas (que se concentra na cozinha e na lavanderia), a diferença se faz marcar nas práticas atribuídas a cada personagem, naturalizando essa distribuição e o espaço produzido para cada um deles. Enquanto João e a namorada comem, as empregadas trabalham e, ao menos na primeira cena matutina, as meninas ficam soltas pela casa. O *narrador* parece querer dizer, com os breves olhares lançados para as filhas de Maria, o quanto as garotas ficam expostas à indústria cultural e mais especificamente a determinados produtos que já as colocam numa posição marginalizada

Figura 21 – João flagra filho da empregada dormindo no sofá da sala

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[97].

e de passividade na sociedade. Num dado momento, estão assistindo a um programa de TV para crianças. O breve lance que nos é dado a ver do programa (uma mulher jovem dizendo "olá, amiguinho!") parece fazer referência aos programas infantis comuns nos anos de 1980 e 1990 que dispensavam tratamento comercial, perspicaz quanto ao produto que vendiam, produzindo (mau) gosto e desejo de consumo, não raro explorando comercialmente a erotização[98]como condutora da mensagem, nos gestos, nos tipos de coreografia propostos para as músicas e, em certos casos, pela própria letra de música. Noutro momento, o *narrador* nos mostra uma das garotas assistindo a uma animação pornô[99] (enquanto a avó limpa a sala, indiferente à televisão) e, na sequência, uma das garotas, deitada na cama do patrão, ouvindo uma música que vem da rua. A canção, pertencente ao gênero axé *music*, faz referências sexuais por meio de linguagem figurada[100].

Se a permissividade é um traço a acompanhar o tratamento com as garotas, o mesmo não pode ser dito do tratamento aparentemente descontraído de João com Sidcley, filho de Mariá. Ao nos mostrar o momento em que João surpreende Sidcley, filho de Mariá, dormindo em seu sofá, a câmera se posiciona atrás de João (cf. figura 21). A câmera não chega a

---

[97]Cf. episódio 1U na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.
[98]Não é novidade, na cultura popular, a transformação de conteúdos eróticos em brincadeiras infantis. As cantigas de roda são um exemplo disso (cf. CHACON, 1985).
[99]Trata-se de um fragmento de *Yansan* (Carlos Eduardo Nogueira, 2006).
[100]O cantor entoa "Ela dança coco e maracatu, também dança ciranda. Valoriza o cultural. Pega no meu coco, pega no meu cacho, pega na banana. Vou gozar tropical" ("Gozar tropical", composição de Claudio N e Carlos Montenegro e interpretada por Claudio N, 2010).

Figura 22 – Bia abre série de portões para receber televisão recém-comprada

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[101].

reproduzir a visão do personagem, mas, ainda que haja alguma distância, é a partir dele que a situação é registrada. *Ponto de vista* semelhante é o articulado em outro momento quando Bia recebe os entregadores do televisor recém-adquirido como se observa na figura 22. Essa posição da câmera contribui para a construção de um *narrador* que se aproxima desses estratos médios e busca afastar o *narratário* de certos personagens da classe média alta como Dinho e Francisco. No caso do primo de João, nota-se que sua primeira entrada em cena se dá a partir de uma câmera em posição próxima a João que se encontrava sentado na sala. Noutro momento, quando Dinho busca tirar satisfação com os guardas-noturnos após ter recebido um trote de Clodoaldo, o líder dos guardas, a câmera está com eles e é a partir desse *ponto de vista*, que vemos Dinho chegar. Quanto a Francisco, outro personagem da classe média alta, a situação não é diferente. A primeira vez que o personagem entra em cena é registrada a partir do *ponto de vista* dos guardas Clodoaldo e Fernando que o esperavam na cozinha do apartamento do proprietário. Quando o filme se encaminha para o desfecho, a câmera acompanha Clodoaldo e seu irmão até o apartamento de Francisco ao invés, por exemplo, de estar com Francisco no momento em que a campainha toca. Sendo assim, ainda que não haja nenhum personagem que possa ser apenas um "mocinho" ou "vilão", o *narrador* busca aproximar o *narratário* de núcleos pertencentes à classe média (como a Bia e sua família), média baixa (como os guardas-noturnos) ou ainda média alta que busca uma conciliação com as mais baixas (como é o caso de João).

[101]Cf. episódio 1L na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

Voltando ao episódio em que Sidcley dormia no sofá de João, o proprietário reage à cena, tratando o rapaz infantilmente (assim como Francisco fazia quando seus netos tinham sono na época em que João era criança, segundo o que o próprio neto conta para Sidcley). Esse tratamento dispensado ao filho da empregada parece se tratar apenas de uma brincadeira, mais um indício da aproximação de João com aqueles pertencentes a classes mais baixas. Entretanto, ao levarmos em conta quem são as pessoas envolvidas (o patrão e o filho da empregada), a inadequação da brincadeira postas a idade de Sidcley e a menção ao fazendeiro, o que paira é a diferença entre os dois homens (a autoridade do patrão e a subalternidade do filho da empregada) e a possível (e consequente) afronta sentida por João ao ver Sidcley num lugar que não lhe seria apropriado. Essa deve ter sido a mensagem entendida por Sidcley que prontamente coloca os sapatos e vai para a área de serviço. Enquanto isso, uma das netas de Mariá desenha na mesa de jantar (por ser criança, o patrão, talvez em sua posição patriarcal, ainda deva conceder o espaço comum, mas até quando?). Para Sidcley, esse "privilégio" infantil já passou e é na lavanderia onde João continua a conversa com o moço. Sidcley conta que está trabalhando à noite e que, por isso, sente muito sono durante o dia. Mais uma vez num movimento aparente de aproximação com os mais pobres, João diz já ter tido essa experiência à época em que morou na Alemanha, provavelmente como intercambista. O fato, como se vê, só reforça a hierarquia presente entre os personagens. Enquanto João tinha trabalhado na madrugada como *bartender* numa espécie de aventura em nome de uma suposta autonomia a ser adquirida (que possivelmente não foi desenvolvida em território brasileiro devido à proteção familiar excessiva), Sidcley o faz por uma questão de sobrevivência, por ser o mercado 24 horas o único lugar a tê-lo aceitado. Não se trata de uma escolha.

Nota-se, nessa divisão do espaço de João com Mariá e família, diferentes formas de sua produção, convergindo, porém, todas elas para o lugar central de João, centralidade de onde realmente parte seu aparente esforço de distribuição do espaço. Do ponto de vista do *foco narrativo* aqui proposto, os fragmentos isolados que delineiam o espaço de João compõem, na verdade, a continuidade do papel de proprietário em sua relação com os despossuídos. É com a percepção dessas marcações fragmentárias, como a da sua relação com o filho de Mariá, que o *autor implícito* fornece as condições para que o *leitor/espectador implícito* reponha a história e a sociedade brasileiras nessas relações lacunares de João. A característica mais particular de João – inclusive contrastando com os demais personagens do filme – é a de produzir ele próprio um espaço para os empregados. Nota-se, nessa produção, a necessidade (pessoal? ou, como pensamos, de classe social) de dissimular, sem eliminar, o que Bia, por exemplo, nega explicitamente ao apontar o espaço da cozinha para a sua

empregada – talvez, no caso de Bia, em razão do maior risco de perder o lugar de centralidade auto-atribuída, atestada não só pelo valor dado ao eletrônico avariado pela empregada, mas também por suas dificuldades de se situar espacialmente em relação à vizinhança (lembre-se o caso do latido do cachorro) e à própria irmã, com quem alimenta uma renhida competição quanto à posse de bens de consumo. A magnanimidade de João é, em contraste, por exemplo, com a grosseria de Bia, uma forma de preservar o próprio espaço sem deixar brechas para questionamentos – forma, também, de manifestar alguma culpa.

Entretanto, as relações familiares de João são variadas. Além da família de Mariá que ocupa a casa de João como se fosse dela parte, há outros personagens que circulam em torno de João e que trazem outras características para o espaço do personagem. São eles: sua namorada Sofia, seu tio Anco, os possíveis compradores das propriedades que já foram de Francisco, os moradores e o porteiro do prédio em que mora e o próprio Francisco. Falemos primeiramente de Sofia.

A personagem beira um estado avulso em *O som*. Não sabemos bem o motivo de sua estada em Recife, apenas que ela está lá por um tempo e que ela já tinha morado naquela rua quando criança. Ao saber disso, no primeiro café da manhã no apartamento de João, Mariá chega a insinuar que talvez Sofia seja irmã de João. Essa observação traz, mais uma vez, à tona a memória da grande família colonialesca e das relações patriarcais existentes, desde a colônia, que faziam do poder a senha para que o homem tivesse, comumente, filhos fora do casamento no entorno da propriedade.

Para além de seu relacionamento de ocasião com João, a relação de Sofia com a rua onde se passa a história se resume à casa de infância, antiga propriedade da família de João, já posta à venda para dar lugar a um novo empreendimento de uma construtora. Sofia se surpreende ao ouvir isso de seu namorado, mas não é apenas esse fato que a surpreende. Ao longo de toda a narrativa, Sofia é constantemente posta numa posição submissa ao patriarcalismo pulsante de João e sua família. Seu carro é arrombado por Dinho, rapaz de classe média alta e primo de João que tem, como espécie de *hobby,* roubar aparelhos de som de carros que estacionam na rua em que mora. Menos evidente, mas também passível de leitura é a posição submissa de Sofia no jogo representado pelo casal quando, no passeio pela fazenda de Francisco, entram num cinema em ruínas, João e Sofia brincam de estarem no cinema na época em que ele funcionava. Nesse jogo, é João quem vende e é Sofia quem compra o ingresso. Até mesmo a posição de Sofia em um dos enquadramentos do episódio do cinema reproduz a posição da personagem na relação com o namorado. Como se observa na figura 27 (p. 117), o *narrador* capta uma imagem levemente inclinada à esquerda, fazendo

com que João, a ocupar o lado direito da imagem, fique numa posição superior à moça (reproduzindo possivelmente a própria percepção que tem de si e dos outros). Entretanto, o papel de proprietário não é só imaginário para João. Como já dito, era a família de João a proprietária da casa onde Sofia guardava lembranças da infância. Por fim, ao visitarem a casa que está prestes a ser demolida, Sofia não consegue tocar sozinha, pela última vez, as estrelas adesivas que grudou no teto de seu quarto de infância. João a ergue e se seduz pelo corpo da moça a roçar seu rosto, indiferente ao momento vivido pela namorada. De fato, ainda que estejam no mesmo lugar, não estão no mesmo espaço. Para João, a casa é apenas mais um imóvel velho e indesejado que se transformará em volumosa quantia de dinheiro para a família. Para Sofia, é o espaço de sua infância, da época em que perdeu a mãe e foi morar com um tio. Presume-se, portanto, que o espaço era igualmente valioso para a moça, mas afetivamente falando. Essa incongruência do casal é um ponto a ser melhor observado. Para além de seus encontros ocasionais e pouco românticos, a própria configuração espacial captada pelo *narrador* reforça a separação existente entre os personagens. O crítico de cinema Heitor Augusto[102] observa, por exemplo, que ao se despedirem friamente após a primeira noite juntos, a câmera capta o casal separado por um tronco de árvore (cf. figura 23), separando-os na própria superfície imagética.

Figura 23 – João e Sofia se despedem

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[103].

[102]A observação aqui reproduzida foi feita em curso sobre a história do cinema pernambucano e *O som ao redor* pelo crítico de cinema Heitor Augusto, no SESC-Ipiranga, em outubro de 2014.
[103]Cf. episódio 1E na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

Outro espaço relacionado a João é o da casa de seu tio Anco, talvez o imóvel mais antigo dentre as ambientações em que a história narrada se desenvolve. Pelos comentários de Clodoaldo ao se apresentar a João e Anco, a casa é uma das únicas restantes na rua, tomada por prédios, e que não traz recursos ostensivos de segurança, ainda que haja uma câmera. É exatamente por meio dela que Clodoaldo nos é apresentado ao aparecer na pequena tela de um televisor na sala de jantar de Anco no momento em que ele relata ao sobrinho suas aventuras sexuais na época em que era jovem. A despeito do mundo real diegético que chega a Anco por meio de imagens em sua sala de jantar, o tio de João parece viver noutro espaço entre reminiscências do tempo passado. Para além dos casos amorosos e de sua casa, Anco surge, em sua primeira aparição no filme, dentro de um carro velho. Mais tarde, já na terceira parte do filme, ao cruzar a rua, Anco tem uma visão de como provavelmente teria sido aquela rua há trinta ou quarenta anos atrás: apenas com casas térreas de portões baixos, rua de terra e bem arborizada, cheia de carros coloridos (cf. figura 43, p. 172). Ainda que com essas particularidades, Anco se soma aos personagens que se relacionam com o espaço de modo simbólico. Fantasiar o passado é o modo pelo qual o personagem se situa no espaço de seu presente e é aquele que será, de certa forma, a referência de João, assim como Dinho teria em Francisco, o ascendente mais próximo no que diz respeito às relações sociais que estabelece: João, dando forma às fantasias nostálgicas de Anco no modo cordial como imagina resolver a distribuição do espaço, por exemplo, com as suas empregadas, em seu apartamento; e Dinho, exercendo, a seu modo, o mandonismo sem regras de Francisco, ao divertir-se com a prática de arrombar carros e roubar aparelhos de som. Se Anco viveu amores que parecem não ter rendido nenhuma relação duradoura, os elementos dados pelo filme indicam que João estaria indo pelo mesmo caminho. Enquanto Anco demonstra fascínio pelo seu próprio passado, a rejeição de João ao trabalho com o mercado imobiliário pode indicar alguma proximidade à posição do tio, ainda que numa chave mais cosmopolita como indicam o cartaz de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) – fantasiaria João o papel de mediador entre a classe trabalhadora e o mercado imobiliário? – e o croqui que se encontram sobre o aparador do apartamento do rapaz (cf. figura 12, p. 85).

Na atitude com aqueles que se encontram em estratos sociais inferiores, há, além das que adiantamos, outras semelhanças. Se, por um lado, ambos desconfiaram dos guardas quando eles se apresentaram, por outro, quando lhes é conveniente, buscam uma abordagem amigável com os subalternos. Para tentar descobrir quem teria arrombado o carro de Sofia, João ocupa a posição de camarada dos guardadores de carro da rua; durante o aniversário da sobrinha, Anco é cortês com os guardas-noturnos que faziam a vigilância.

Entretanto, a posição de João é constituída pelo poder e pela propriedade de seu avô e as relações vindas dessa origem se mostram particularmente notáveis no condomínio onde mora, no ambiente de trabalho e no "engenho", provável espaço de memórias de infância do personagem.

Comecemos por uma rápida análise de suas relações no condomínio em que mora. Num dos episódios mais notáveis do filme, João participa de uma reunião de condomínio em que os moradores discutem a permanência do porteiro no prédio. Os moradores, em sua maioria, são favoráveis à demissão por justa causa (Seu Agenor fora flagrado dormindo num sofá da área de convivência em horário de trabalho). João é o único que se opõe, justificando pelos anos todos durante os quais o empregado teria trabalhado bem. No entanto, assim como sua proximidade com a empregada, e seus familiares, encontra limites, sua defesa também não mostra muita resistência. Bastou Sofia ligar para que ele saísse da reunião. Nesse ponto, temos mais um detalhe que remete à ideia da grande família. Antes de sair, João é categórico ao dizer que é contra o desejo da maioria e, em sua fala, acaba utilizando um termo grosseiro. Logo em seguida, diz para uma senhora presente: "desculpa, tia". Quer dizer, ao que tudo indica, João não é o único parente de Francisco a contar com o amparo das posses do proprietário[104]. A impressão que se tem é de que os parentes de Francisco ocupam a rua como um todo, assim como a autoridade simbólica que ele teria nesse espaço.

Passando para o ambiente de trabalho, João teria a profissão "do momento" e no lugar "certo". Tudo lhe é muito conveniente (ao contrário, por exemplo, da situação de Sidcley, o filho de sua empregada Mariá). João é corretor de imóveis, em tempos de alta na especulação imobiliária, e vende e aluga imóveis na mesma rua onde mora e onde seu avô detém a maior parte das propriedades. Trata-se de um modo de ganhar dinheiro não sobre a produção de algo, mas sobre o dinheiro já pertencente a ele e à família. Quer dizer, em conformidade com a relação nova (e velha) que ele estabelece em sua casa com as empregadas, a profissão de João garante que as relações históricas de propriedade (relações velhas) se mantenham para o personagem dentro das condições novas às quais ele está sujeito no presente. Essas permanências também compõem o *design* "arrojado" dos prédios e apartamentos vendidos por João. Apresentam-se com muitas linhas retas e padrões quadriculados nos pisos e revestimentos tal como são os apartamentos de João, Dinho e Francisco (cf. figuras 24, 29 e

[104]A observação foi feita por José Luiz Passos, professor da Universidade da Califórnia – Los Angeles, em seu curso de pós-graduação "Doces, monstros, modernos: o futuro em ruínas", na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em agosto de 2013.

Figura 24 – João apresenta prédio a cliente

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[105].

45, p. 111, 122 e 176). As divisões grossas do rejunte chegam a lembrar as grades que envolvem esses espaços e a imobilidade dos personagens que se sentem impotentes como, por exemplo, a filha da cliente de João que não sabe o que fazer quando vê que um garoto, de um prédio vizinho, jogou, sem querer, sua bola dentro do novo condomínio. Fora desses espaços privados, o espaço é igualmente saturado e imobilizador. Como já havíamos visto na apresentação do núcleo de João, iniciado pela tomada do horizonte recifense repleto de prédios (cf. figura 11, p. 84), uma vista semelhante é oferecida a partir do apartamento que João apresenta a uma cliente (o que reforça a redoma em que vive João ao vender espaços que são réplicas de sua própria casa, que também é uma réplica de algum projeto arquitetônico contemporâneo, vendido como inovador e único). Entretanto, o prédio não é mal visto pela mulher que o visita (cf. figura 24). Ela diz que o espaço lembra o de uma fábrica (e isso parece ter sido um elogio). Nesse ponto, podemos lembrar novamente da personagem Bia que, em sua relação com os objetos, tornava-se praticamente uma extensão deles. Pensando nisso, nada mais adequado do que estocar objetos numa fábrica. A naturalização do tratamento da vida humana como coisa parece não só não causar estranhamento, mas ser vista como algo a ser desejado, ainda que as evidências mostrem o contrário (como é o caso da insatisfação permanente de Bia e do suicídio cometido no prédio visitado por João e sua cliente). E mais: o *design* moderno do apartamento não impede que a divisão do espaço continue a seguir a divisão do trabalho, e de classes sociais, ainda de acordo com a tradição arquitetônica da casa-

[105]Cf. episódio 1I na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

grande ao conferir um lugar, na própria casa, para acomodar os empregados, além de ser ele o menos confortável de todos. A própria cliente de João admite, impaciente, ao entrar no pequeno quarto de empregada do apartamento: "quente aqui!".

Figura 25 – Vista que João tem do topo do edifício *Castelo de Windsor*

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[106]

Contudo, a idealização do espaço doméstico contemporâneo da classe média alta não se resume ao apreço pelo projeto considerado alinhado às tendências contemporâneas mundiais que tirariam o cotidiano dessa classe do provincianismo e da pobreza brasileira. Os próprios nomes dos condomínios são também sinais da fetichização em curso. Num outro momento, o *narrador* faz questão que João diga o nome do condomínio em que se encontra: "Castelo de *Windsor*". Com isso, o *autor implícito* parece sinalizar por onde circula o desejo de pertencimento de pessoas como João: projetam-se para símbolos da aristocracia europeia ou do consumo norte-americano como vemos no letreiro de um prédio chamado *Boulevard Biscaine*, famosa via de Miami, quando João caminha na rua pacata onde mora, rumo à casa do tio. Entretanto, a realidade persiste e mostra surpreendentemente um fundo de verdade. De fato, os moradores desses prédios estão encastelados num mundo de facilidades consumíveis, protegidos da ameaça que a própria vida sugere, ameaça que, no entanto, a ostentação dos edifícios em que habitam só faz destacar (cf. figura 25).

Num dado momento, enquanto João apresenta a vista do "Castelo de *Windsor*" recifense para possíveis compradores, Francisco liga para o neto. Avô e neto conversam sobre a presença, para eles suspeita (oferecida, inicialmente, também para os espectadores, sob o

[106]Cf. episódio 1Y na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

mesmo ângulo de suspeição), dos guardas que estariam invadindo a rua, espaço onde tradicionalmente a família de Francisco exercia seu poder, mesmo que ilusório. Ao mesmo tempo que a conversa se desenvolve, o ângulo da câmera se desloca de João e passeia pelo horizonte visto do alto da torre. A primeira tomada nos revela, a distância, o mar; próximo a ele, muitos prédios altos e novos; e, atrás destes e mais próximo do prédio onde se encontra João, o que parece ser moradia popular (talvez uma favela) e um manguezal – provável trunfo para valorizar a vista dos prédios mais próximos, mas, no conjunto, uma presença que parece invadir o mundo supostamente civilizado da cidade (cf. figura 25, p. 112).

Num *zoom*, o *narrador* destaca a diferença da verticalidade das torres residenciais com a horizontalidade das moradias populares e rapidamente a câmera volta para onde está João e se concentra numa rosca no parapeito da cobertura em que ele se encontra. Quer dizer, a imagem de tamanha disparidade na constituição da própria malha urbana recifense teria como origem um ponto: o olhar de João – e a posição histórica que marca seu lugar (não só simbólico, mas material, que deve se reverter num sentimento de culpa). Enquanto isso, a conversa de João com seu avô se encaminha para um convite. Pelas réplicas do neto (não ouvimos o que Francisco diz), compreendemos que o avô o convida para visitar o "engenho". Assim como a menção ao castelo inglês, mesmo inadequada, busca alçar um status mais atraente para o espaço à venda, a lembrança da fazenda é o "ponto de fuga" histórico do espaço captado pelo *narrador*, cuja perspectiva é próxima a de João.

Morar no condomínio de luxo se mostra desejável, mas pode ser inseguro a depender da vizinhança. Ao mesmo tempo, estar no topo de uma dessas torres, bem longe das habitações populares, parece muito confortável. A despeito da percepção da injustiça social que João parece ter, nada se altera na constituição espacial. Ele continua no alto da torre. A menção ao "engenho" é o suficiente para a conexão com a história do país e para a conclusão da primeira parte do filme, que termina repentinamente com um corte audiovisual. O modo abrupto pelo qual essa parte termina é mais um sinal da lacuna que parece esperar por uma resposta do *narratário* segundo as intenções do *narrador*. A sensação de algo não resolvido permanece. Tanto essa sensação volta quanto a prometida visita ao "engenho" acontece no início da terceira parte da narrativa.

Na chegada de João com sua namorada à fazenda, chama a atenção a centralidade, na tela, da figura patriarcal de Francisco à espera do casal (cf. figura 46, p. 182). De fato, estão prestes a entrar nos domínios em que a tradição colonial não se reveste de formas contemporâneas, mas, da perspectiva de João, nostalgicamente, de remissões a um tempo de fartura, união familiar e simplicidade, que já estariam ausentes no meio urbano. O almoço em

família é registrado da sala de estar, de modo a mostrar retratos de familiares nas paredes (cf. figuras 02, 46 e 47, p. 19, 182 e 197). O peso da tradição familiar parece amparar Francisco em sua posição de patriarca, cujo poder, no ambiente urbano, parece já não ser muito expressivo como ele mesmo admite a Clodoaldo quando o guarda se apresenta ao grande proprietário. O enquadramento do *narrador* (cf. figura 02, p. 19) traz alguma semelhança com o jantar na casa de Bia (cf. figura 16, p. 94). Isso nos permite estabelecer um paralelo entre as duas situações. Como comentamos, no caso de Bia, a dona de casa parece se mirar em modelos, provavelmente os veiculados pela mídia, particularmente, pela TV, num simulacro bastante mal acabado do estilo de vida da classe alta e média alta. Essas classes, por sua vez, teriam encontrado sua referência na tradição colonial, o que provoca mudanças em sua representação atual, de modo que a imagem cinematográfica ora é marcada pela falta (a escravidão, por exemplo, é uma delas), constituindo formas lacunares para o preenchimento por parte de certo tipo de espectador, ora é explícita. Um contraste bastante ilustrativo, no caso do almoço de Francisco com o casal, pode ser estabalecido com a famosa tela de Jean-Baptiste Debret (1827), "Jantar brasileiro" (cf. figura 26, p. 115). Nela, um casal branco janta em torno de uma mesa farta, enquanto escravos negros ficam a postos para servir seus donos e duas crianças negras nuas recebem da mulher branca alguma comida e a comem no chão. Se a situação retratada traz alguma semelhança com o cotidiano de João que pode contar com o serviço de duas empregadas domésticas e é indulgente com as filhas de Maria, há uma diferença fundamental entre a cena do almoço na fazenda e a tela de Debret: na primeira, a ausência de trabalhadores domésticos é notável. Em nenhum momento da visita de João ao "engenho", são vistos empregados, o que é estranho se pensarmos que, na cidade, tanto o avô quanto o neto têm à disposição duas empregadas domésticas. Sob o olhar do *narrador*, o sumiço dos empregados domésticos no meio rural é um dado a ser considerado, como já discutido na introdução deste trabalho. A presença interditada dessas figuras no meio rural traz, ainda uma vez, à tona o assunto constrangedor (e ameaçador) da vassalagem que permanece, na composição do personagem João, sob a forma da sujeição mitigada de certos trabalhos como o doméstico, traço marcante da posição social ocupada por ele. Vale notar, ainda, que o ambiente em que a cena ocorre é a sala de jantar. A propósito, boa parte das cenas em ambiente doméstico acontece ou na sala de jantar ou na cozinha ou, ainda, na lavanderia, todos eles espaços de trabalho, sendo poucas as cenas em quartos ou em salas de estar. Por isso, é ainda mais curiosa a ausência tanto dos trabalhadores domésticos no almoço, quanto de outros trabalhadores na visita à fazenda. Um sinal, talvez, da decadência daquele

Figura 26 – “Jantar brasileiro”, tela de Jean-Baptiste Debret (1827)

Fonte:<http://3.bp.blogspot.com/-_gbSllND7bM/TpVoKzTPedI/AAAAAAAAHU/QWZ6FA_G3Xc/s1600/JantarBrasil.jpg>. Acesso em: 02 de abril de 2017.

modo de vida rural, já indiciado na introdução do filme, quando o ruído e a partida de um carro parecem anunciar o distanciamento de um modo de vida em favor de outro.

Entretanto, a presença etérea dos empregados marca o percurso de João e Sofia pela fazenda. Numa criação ambígua entre realidade e sonho, acompanhamos cinco momentos-chave da visita: a exploração do porão da casa-grande; a passagem diante de uma escola rural e de ruínas de uma indústria (provavelmente de processamento de cana-de-açúcar); a brincadeira no que restou de um cinema do início do século XX e, finalmente, a entrada para um banho de cachoeira. Dizemos ambígua por três motivos. Primeiramente, os únicos dois momentos em que eventos fantásticos acontecem são o da visita de João e Sofia à fazenda e o da invasão de homens no quintal da casa de Bia[107], este último apresentado claramente como um pesadelo de Fernanda. Em segundo lugar, devemos lembrar que a cena que antecede o passeio é aquela em que Francisco e o casal dormem em redes na varanda da casa-grande e a

[107]Como já discutido no primeiro capítulo da primeira parte desta dissertação (cf., aqui mesmo, p. 36), alguns críticos viram, nos episódios envolvendo o garoto negro, a presença do elemento fantástico (Cf. NAGIB, 2013). No entanto, ainda que ele seja apresentado de modo fantasmagórico, aparecendo sempre mudo e em lugares inusitados, não há, a nosso ver, como sustentar que o personagem seja representante do plano do fantástico no mundo diegético. Mesmo sendo incomum, acreditamos ser perfeitamente realista a presença do garoto nos telhados e nas árvores. Também, quanto ao episódio da passagem do menino pela casa onde se encontravam Luciene e Clodoaldo, devemos nos lembrar que o casal tinha deixado a porta aberta. E, ainda, relembrando o que já havia sido mencionado anteriormente: o garoto leva um soco dos guardas noturnos no episódio em que ele é flagrado por Fernando numa árvore.

cena que vem logo após o episódio do banho na cascata é de João, abrindo os olhos na cama de seu apartamento em Recife. Por fim, em terceiro lugar, é importante também reconhecer que os limites do possível sonho de João não são bem definidos. Teria ele começado logo no início da sequência quando chegava de carro ao "engenho"? Ou realmente começaria apenas com o passeio após o almoço? A indefinição criada pelo *narrador* aumenta ainda mais as incertezas sobre o registro em que devem ser lidas as cenas, o que acaba por potencializar o sobressalto e os efeitos pretendidos com ele, tal como em *thrillers*.

Neste percurso de reconhecimento da propriedade pelo casal, a ida ao porão, provável antiga senzala, traz o primeiro momento insólito. Enquanto adentram o local em silêncio, passos e rangidos são ouvidos. Não sabemos se são de Francisco, que tinha sido mostrado numa cena anterior, fechando uma porta. O fato é que o som aliado aos enquadramentos da câmera próximos aos rostos dos personagens, olhando para cima, dão a impressão de estarem passando por uma situação de sufoco, angustiante (seriam os passos dos espíritos dos injustiçados daquele local?), situação que, no entanto, se desfaz sem consequência aparente. Logo depois, o casal está numa estrada de terra e se depara com uma escola. Crianças pobres se encontram na varanda repetindo sílabas que parecem ser aleatórias (talvez uma indicação da precariedade do ensino e da condição de vida daqueles que vivem no entorno da sede da fazenda). A situação é estranha e vai encaminhando o espectador para um espaço muito mais incerto do que aquele da previsível rua na qual vínhamos acompanhando os personagens durante as duas primeiras partes do filme, em que o lugar de cada classe social é normatizado de modo favorável à classe média. Nesse ponto, o *autor implícito* parece lançar alguma luz sobre o registro para o qual *O som* vai se dirigindo nesse trecho. O nome da escola é "Senador João Carpinteiro": referência ao procedimento, sabidamente adotado por Mendonça Filho, de brasilianizar os filmes de terror do diretor hollywoodiano John Carpenter, reconhecido principalmente por seus filmes dos anos de 1970 e 1980[108].

Dessa menção a Hollywood, passamos às ruínas de uma antiga usina de açúcar: importante lembrete do *narrador* sobre a condição financeira da família de João e de tantos outros de mesma procedência social. É como se fosse dito que as novas circunstâncias econômicas se amoldassem a aspectos da desigualdade que permaneceriam de situações preexistentes. Dando sequência, então, aos eventos dos passos ouvidos no porão e das crianças repetindo sílabas aleatórias na escola, as ruínas da usina são mais uma peça do mesmo quebra-cabeça que, a princípio, parece não formar figura alguma.

---

[108] Nos comentários feitos por Mendonça Filho no DVD do filme, encontra-se menção à sequência como sendo uma "homenagem a John Carpenter".

Figura 27 – Sofia brinca com João em ruínas de cinema

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[109].

Eis que João e Sofia entram num espaço indistinto inicialmente. A câmera registra as ações numa posição diagonal ao chão. O resultado é a produção de um espaço misterioso. A trilha sonora aponta para o mesmo sentido: um som grave ressoa e gritos são ouvidos. O som é interrompido com uma brincadeira de Sofia (cf. figura 27). O casal sai do local e, só então descobrimos que se trata de um cinema. É em passagens como essa que podemos observar com mais clareza a articulação do *autor implícito* entre projetar-se a uma posição mais próxima da percepção de João e outra mais distanciada dele. Devido às sugestões anteriores, tais como as referências à relação senhor-escravo e à passagem pela provável senzala da fazenda, o *narrador* induz o *narratário* a crer que os gritos são reverberações fantasiosas da tortura e de todo o sofrimento físico impingido aos escravos. A brincadeira e a revelação acabam por ressignificar os gritos como sendo o registro dos devaneios do casal sobre possíveis cenas de terror que poderiam ter tido lugar naquele cinema abandonado. O jogo entre diferentes espacialidades postas pelo *narrador* demonstra o quanto é necessário estar atento à forma de todo o filme para que possamos compreender o que está sendo dito e, a partir disso, fazer uma avaliação. Pelo padrão que vai se constituindo, é indiscutível que haja uma tensão, que não vem, porém, de onde atribuímos, dado o que já pode ser visto no estudo de Marsh (2015) – cf. Parte I, Capítulo 1, p. 42.

No último ponto da visitação, há novamente gritos, mas, dessa vez, do casal que se diverte na cachoeira. Quando João recebe um *close*, seu rosto está sério e é aí que,

[109]Cf. episódio 3C na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

acompanhado de um baque repentino, a água, de incolor, se converte em vermelha, como se fosse sangue[110]. Logo depois, vemos João abrindo os olhos, assustado, em seu quarto na cidade, sendo acordado por uma das filhas de Maria que ri e entoa "boi, boi, boi, boi da cara preta, pega essa criança que tem medo de careta". Essa cena reitera a presença da família da empregada nos espaços mais íntimos da casa.

Recompondo o passeio pela fazenda, fragmentariamente, são reconstituídas, de modo metonímico, as etapas de um típico assassinato de um filme de terror: sons e coisas estranhas precedem o ataque que pega os personagens desprevenidos. No caso, é também, bastante significativo que seja o homem branco a estar assustado e uma garota negra a cantar para ele a canção de ninar. O temor, pautado pelo "terror materialista" (cf. DRAPER, 2016, e Parte 1, Capítulo 1, p. 38) de uma possível reação violenta daqueles que foram sistematicamente abusados e exterminados, põe em xeque a própria tentativa de estabelecimento de um espaço autenticamente cordial entre patrão e empregados. Se no espaço de Bia, o elemento de horror ronda seu cotidiano, reduzido a práticas de consumo; no espaço constituído ao redor de João, o horror está associado à grande família formada por suas práticas de sujeição e cordialidade, tidas como de proteção com hierarquia e autoridade. Por um lado, João parece negar sua própria posição social, pela consciência incômoda do processo histórico que garante seu espaço. Ao fazê-lo, procura manter uma relação menos prepotente com os subordinados, instaurando uma prática cordial e aí está o nó. É possível ter subordinados sem hierarquia? Como parte de uma classe social que não abre mão de seus privilégios, João vivencia um impasse: um personagem (entendido como um tipo social) aprisionado em relações que desenham, no espaço, formas de materialização do passado, mesmo que buscadas com o propósito de libertá-lo do mesmo passado.

2.1.4 Propriedade e auto-atribuição ambígua de um espaço de representação

Para Henri Lefebvre (2000 [1974]), a produção do espaço envolve práticas sociais, representações do espaço e espaços de representação (p. 42-43). Ao analisarmos os espaços produzidos no entorno dos núcleos dos personagens Bia e João, trabalhamos, detalhadamente,

---

[110]Rabello (2015) nos informa que Bonito, a região da fazenda de Francisco como ele mesmo afirma, tem um histórico bastante violento. Diz a autora: "Atualmente, Bonito é uma região turística em que se vende a beleza das cachoeiras. No entanto, ali se travaram lutas e massacres de escravos e de camponeses: no século XVII, estabeleceu-se o Quilombo dos Palmares; ao final de 1819, na serra do Rodeador, ocorreu revolta messiânica contra a miséria, liderada por Silvestre José dos Santos; em dezembro de 1874, a Revolta dos Quebra-Quilos" (RABELLO, 2015, p. 167).

com as práticas sociais e as representações que esses personagens faziam de seus espaços. Entretanto, é importante considerar que o ato de narrar os episódios a envolvê-los cria também a oportunidade para a representação do espaço vivido, de fato, pela classe média brasileira. Antes de nos dedicarmos a esse ponto e a sua respectiva relação com o *foco narrativo*, observemos, ainda, dois núcleos: o da classe média alta que crê ocupar o mesmo espaço de poder, posto pela propriedade, que seus antepassados possuíam – personificada em Francisco e seu neto Dinho – e o dos empregados e guardas-noturnos que, circulando entre os espaços privados, conferem a unidade espacial do filme como um todo.

Concentremo-nos, primeiramente, no espaço que se produz em torno de Francisco e Dinho, cuja especificidade é a da ilusão de ser um espaço de (auto)representação (tal como era o espaço ocupado pela elite agrária no passado) quando, na verdade, se trata, mais uma vez, da vivência de uma representação do espaço com consequência para a produção do espaço diegético, assim como já discutido, no caso de Bia, sobretudo via consumo, e no caso de João, especialmente via expansão das relações familiares como forma de manter a subalternidade. Assim como vimos a proximidade de João com seu tio Anco, Dinho se aproxima do avô por semelhança de comportamento e pelo tratamento conferido a ambos pelo *narrador*. Apenas para dar um exemplo inicial, pensemos no modo como esses personagens entram em cena. Em ambos os casos, alguém os espera. Não são facilmente acessíveis, ainda que não pareçam, de fato, muito ocupados. A prática de fazer que quem os visite os espere parece ser já um traço da constituição da importância que os próprios personagens atribuem a si mesmos por meio da imposição de que os outros estejam à disposição deles assim como mandaria a ordem hierárquica em que, real ou imaginariamente, se situam. Além disso, nas duas situações, o *narrador* acompanha o visitante e não o anfitrião (o que pode indicar uma preferência para com os visitantes e uma posição desfavorável, atribuída pelo *narrador*, tanto para Francisco quanto para Dinho, que ganham ares de vilões da história narrada). Por outro lado, há uma diferença que, na verdade, se complementa com as similaridades: enquanto entre iguais, socialmente falando, a espera ocorre na sala de estar, quer dizer, num espaço de acolhimento (como na visita de João à casa de Dinho), entre diferentes, sendo o visitante pertencente a uma classe social inferior, a visita ocorre na cozinha, espaço tradicionalmente relegado aos empregados (como acontece quando Clodoaldo e Fernando se apresentam para Francisco).

Vejamos mais detalhadamente, a entrada dos dois personagens em questão: Francisco e Dinho. O primeiro a aparecer é o neto, o que acaba por conferir ainda mais importância para o grande proprietário que é o último, entre os personagens centrais, a aparecer. Ao

analisarmos a estrutura básica da narrativa (cf. Parte 1, Capítulo 2, p. 60), vimos que a tensão progressiva se desfazia sem trazer um desfecho satisfatório. Os hiatos buscariam, segundo o que sugerimos, engajar o espectador no preenchimento dos sentidos que estariam na história. Em forma de *flashback,* a situação presente, aparentemente fragmentária, ganhava, assim, sua unidade. Quanto ao espaço aqui estudado, a progressão na apresentação dos protagonistas nos encaminha para Francisco que mora em uma moderna cobertura da rua que ambienta a história narrada. Cabe, portanto, a Francisco o ponto mais alto habitado dentre os personagens do filme, que se sustenta, historicamente, sobre a memória dos porões das senzalas do tempo da escravidão, a mesma que assombra João, mas que não parece sequer existir para seu avô e seu primo aos olhos do *narrador*.

Figura 28 – Estátua de mulher negra ao fundo e objetos em vermelho, preto e branco na sala de estar do apartamento de Dinho

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[111].

Contudo, esse apagamento não quer dizer a ausência completa de elementos que nos remetam aos tempos da colônia e do império (e da organização social matriz que vem pautando a produção de espaços desde então). Ao abrir para o plano em que João se encontra na sala de estar de Dinho, esperando pela chegada do primo, o *narrador* nos permite observar o espaço da sala. Chama atenção, uma estátua de uma mulher negra e esguia num aparador (cf. figura 28). Parece que, para o estrato social aqui estudado, a escravidão não só não incomoda como também sua lembrança é reduzida a objetos de decoração: se a posse de escravos, nos moldes do passado, não é mais bem-vinda socialmente, a posse de objetos estetizados, que

[111]Cf. episódio 1S na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

apagam a memória das relações de trabalho existentes na época da colônia e do império, parece não gerar estranheza. O mesmo já havia sido notado no quadro em que pedaços de corpos branco, negro e índio aparecem numa abstração colorida em uma das paredes da sala de estar de Bia (cf. figura 42, p. 168).

As vagas menções à história na decoração do apartamento de Dinho não se limitam a isso. Quando a câmera se volta para um *ponto de vista* semelhante ao de João, temos uma vista da sala de jantar, onde elementos em preto, branco e vermelho são destaques, além de cadeiras em estilo medieval[112]. Todos esses elementos apontam para uma ideia de força e poder que se relaciona diretamente com a representação de Dinho de não só possuir uma casa, mas de ver toda a rua como uma extensão de suas posses e, como extensão, entendê-la como sujeita ao arbítrio próprio e de sua família.

Os ímpetos de arrogância do rapaz, a mal disfarçar sua imaturidade, acabam por ser o suficiente para se impor como o proprietário que inferioriza aqueles que o servem. Um exemplo claro disso é o flagra do *narrador* quando registra a empregada entreouvindo a discussão de João e seu primo (cf. figura 09, p. 69). Dinho tinha se irritado com a mera menção ao roubo do carro de Sofia. Sua reação (e a posterior oferta de um rádio que é descoberto mais tarde como nem sendo o de Sofia, mas um melhor) acabava por deixar claro que ele estava envolvido, ainda que negasse veementemente por antecipação o que acabou por nem ser afirmado por João. Diferentemente da casa deste último, em que as empregadas e seus familiares circulam livremente, os lugares parecem muito mais bem delimitados na casa de Dinho, ainda que essa delimitação também exista veladamente na casa de João.

No que diz respeito ao *narrador*, o flagra pode também procurar certo diálogo com o *narratário* que, assumindo para si as relações hierárquicas da sociedade, encontraria no breve olhar de Cleide (cf. figura 09, p. 69) apenas a confirmação de suspeitas e de preconceitos em relação a ela: estaria a empregada espionando a vida particular dos patrões, controlando-a, pondo em xeque o domínio do espaço por parte deles e questionando o espaço de representação (hierarquicamente superior), naturalizadamente, a eles pertencente? (e ao público visado?)

O modo mandonista como Dinho chama Cleide para abrir a porta para João também guarda alguma semelhança com o modo como Bia se dirige à sua empregada ou aos entregadores da televisão quando eles não entendem a posição que ela deseja colocar a

---

[112]A observação sobre as cadeiras foi feita, durante o curso de pós-graduação "Doces, monstros, modernos: o futuro em ruínas", por José Luiz Passos, professor da Universidade da Califórnia – Los Angeles, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em agosto de 2013.

televisão comprada, reforçando, assim, a reprodução do espaço do entorno de Dinho e Francisco em outro, bem diferente desse primeiro. O entorno de Bia acaba por se identificar com o modelo mais tradicional e por reforçá-lo, ainda que o seu espaço não se produza exatamente do mesmo modo.

Passemos para a caracterização da apresentação de Francisco na história narrada. O grande proprietário entra no filme como se fosse muito aguardado. O lugar destinado para a conversa com os guardas recém-chegados é a cozinha, local não apropriado e desconfortável para esse tipo de encontro (cf. figura 29). O quadriculado de seu revestimento (traço já observado em outros espaços de personagens representativos da classe média alta, caso do apartamento de João e daqueles a serem vendidos por ele), os utensílios de metal e a composição nas cores preta e branca conferem um tom pouco acolhedor. À maneira de um *bunker,* é uma espécie de cerca simbólica, que parece buscar intimidar os potenciais invasores, o que, de fato, condiz com o acompanhamento sonoro: ruídos que vem da casa de máquinas do elevador do prédio (posto estarem na cobertura do edifício)[113].

Figura 29 – Cozinha do apartamento de Francisco, local do primeiro encontro entre ele e os guardas-noturnos

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[114].

Aquela possível ameaça apenas esboçada pela presença de Cleide, entreouvindo a briga familiar de Dinho, se torna muito mais ostensiva com a presença dos guardas-noturnos no apartamento de Francisco, ainda que seja na cozinha, isto é, não em um cômodo que

[113]Informação fornecida pelo próprio diretor nos comentários extras no DVD do filme.
[114]Cf. episódio 1X na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

colocasse Clodoaldo e Fernando em posição de convidados e em menor assimetria com o dono do apartamento.

Francisco chega fazendo pouco caso dos rapazes e diz em tom de brincadeira: “chegou na minha rua sem pedir licença”. A isso, recebe a réplica ambígua “to aqui pra isso”. Se num viés mais cortês, Clodoaldo poderia estar dizendo que a presença dele ali se justificaria pela necessidade de pedir permissão para atuar na rua onde se concentram as propriedades de Francisco; num viés mais provocativo, “isso” poderia referir-se a todo o enunciado do avô de João, ou seja, Clodoaldo estaria na rua exatamente para afrontar a suposta autoridade que Francisco teria na rua por ser proprietário de boa parte dos imóveis. No entanto, todo o alcance dessa provocação ainda não pode ser compreendido plenamente pelo *leitor/espectador implícito* ainda que o *autor implícito* pareça estar em constante trabalho de construção do desfecho surpreendente que revelará a relação entre as histórias pessoais de Francisco e Clodoaldo. Enquanto o guarda-noturno prepara o terreno para sua vingança, Francisco acredita que a maior ameaça está direcionada à propriedade familiar e naquilo que a rua (quase privativa) poderia funcionar como espaço de representação da própria família (para ela mesma e para os circunstantes). Quem, historicamente, já chegou a determinar a distribuição de terras e a organização social de seu tempo, agora se reduz à permissividade diante dos pequenos roubos do herdeiro. Dinho se mostra, no fim das contas, como um aprendiz do grande proprietário que, como a narrativa aponta, teria cometido crimes bem piores. O paralelo entre Francisco e Dinho ganha mais um reforço ao compararmos o modo como ambos dispensam as visitas. Nos dois casos, chamam suas empregadas para conduzir os visitantes para fora (assim como fizeram as visitas esperar pela chegada deles). É notável que, movimentando-se de um espaço a outro, isto é, indo na direção do cômodo em que está o visitante – com a câmera postada atrás do visitante e voltada, portanto, para os proprietários – ou permanecendo estáticos com corte abrupto, o ponto de referência espacial do *narrador* (na chegada ou na partida) são Francisco e Dinho. Ser ponto de referência espacial, em qualquer circunstância, é jogar com a produção do espaço como espaço de representação do poder familiar, forma oligárquica de (não) distribuição do espaço, mais um passo na busca da representação da perspectiva dos personagens que se veem como pertencentes a um estrato superior. Vale a pena também observar que quando os irmãos Clodoaldo e Claudio estão para revelar suas identidades para Francisco (cf. figura 40, p. 160), a perspectiva se altera, o *narrador* passa a tomar o lado de Francisco que é observado firmemente pelos irmãos – fragilizando o proprietário.

Outro ponto em comum entre Francisco e Dinho, no que diz respeito ao modo como são apresentados, está nos episódios seguintes em que eles aparecem. Numa mesma noite, Francisco é visto, andando em direção à praia, e Dinho busca tirar satisfação com os guardas, sentindo, mais uma vez, a ameaça a seu território de malfeitos. Examinemos com maior cuidado cada situação.

A caminhada de Francisco até a praia tem algo involuntariamente imponente devido às luzes automáticas de segurança que se acendem nos condomínios pelos quais ele passa em frente. Em concordância com a representação que o personagem tem de si, o *narrador* parece querer construir uma imagem misteriosa e de poder para o personagem, tanto que poder e mistério são enfatizados por bumbos extradiegéticos à medida que as luzes se acendem e se apagam. Contudo, a situação, de fato, em curso, é a caminhada até a praia em roupas despretensiosas. Esse ato corriqueiro é de difícil correlação com o tratamento audiovisual dispensado – a não ser que a relação se estabeleça pelo ridículo. Além disso, nessa passagem, há um segundo dado a ser considerado. Francisco é observado, de longe, pelos guardas-noturnos que faziam a vigilância da rua. Em várias passagens, os personagens de classe média são monitorados por aqueles que pertenceriam a camadas inferiores (pensemos, por exemplo, em Agenor assistindo João e Sofia aos beijos no elevador ou nos guardas flagrando a mulher em vestido elegante, vomitando na rua). Esse fato carrega a contradição entre ter a posse e delegar o controle. Essa contradição relativizaria a própria representação de controle do espaço por parte de personagens como Francisco, ainda que o monitoramento seja serviço prestado à hipotética segurança do conjunto de proprietários, como expressa o marido de Bia ao imaginar poder novamente instalar um rádio no carro.

Ao chegar à praia, Francisco ignora o aviso sobre o perigo de tubarões e não hesita em mergulhar no mar. Sua insistência possivelmente é guiada por uma imagem tradicional de hombridade que não se deixaria influenciar por cuidados preventivos, vistos, talvez, como válidos para mulheres e crianças, afigurando-se, portanto, no caso de Francisco, como supérfluos ou mesmo indesejados. Seu jeito coronelesco não desprezaria, portanto, apenas as leis, quando o assunto são as infrações de Dinho, mas também os riscos da própria natureza. Pouco importa que o mar estivesse agitado, que pudesse haver tubarões no mar e que fosse noite. Para Francisco, seu poder seria suficiente para enfrentar qualquer adversidade que afrontasse seus desejos.

No mesmo sentido parece se comportar Dinho que, ao invés de ter como referente direto a imagem tradicional do homem viril do campo, parece ter como modelo elementos da cultura audiovisual contemporânea como, por exemplo, os filmes de Quentin Tarantino,

marcadamente violentos. Descobrimos esse dado quando Mirela, a irmã de Dinho, entra furiosa no quarto do irmão, jogando o telefone de qualquer jeito. No telefone, estava Clodoaldo, passando um trote. No momento em que Dinho se levanta para pegar o telefone, a câmera acaba por registrar um pedaço de um pôster de *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997) atrás de sua cadeira (cf. figura 30). Essa menção pode indicar a simpatia do personagem pelos gângsteres, o que condiria com o comportamento do rapaz ao se dirigir à barraca dos guardas-noturnos após o telefonema. Se Francisco andava pela rua ao som de bumbos e *flashes* de luz, a chegada de Dinho também tem seu quê de mistério ao surgir na rua, no escuro da noite. A fala do primo de João é marcada por preconceito, arrogância e certa birra. Considerada a posição social que o neto de Francisco ocupa, seu modo de falar e gesticular, muito próximo do modo como muitos rapazes da periferia marcam sua atitude afirmativa (ao falarem e gesticularem), faz de Dinho, pela mão irônica do *narrador*, uma figura patética, assim como já se tinha notado no disparate entre a situação realmente vivida por Francisco ao simplesmente caminhar até a praia e o tratamento pomposo dado à cena pelo *narrador*.

Figura 30 – Dinho pega telefone jogado pela irmã; na parede à direita, encostado, pôster do filme *Jackie Brown* (Quentin Tarantino, 1997)

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[115].

Enquanto que esses descompassos se manifestam ao serem confrontados com personagens que representam classes sociais inferiores, ao se confrontarem com representações de iguais, a figura é outra e, por extensão, o espaço também. O mesmo Francisco, que é sarcástico com os guardas-noturnos e pede para que a empregada os receba, sem oferecer sequer um assento, é o personagem que espera de braços abertos seu neto e a

[115]Cf. episódio 2H na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

namorada na porta da sede da fazenda (cf. figura 46, p. 182). Durante o almoço, busca ser simpático com Sofia principalmente por parecer ser a possível futura esposa do neto. Interessado na continuidade da família e da propriedade, Francisco busca criar uma situação para que o assunto do casamento venha à tona na conversa. Ele não percebe a natureza efêmera da relação do casal, comum e previsível para a geração de seu neto, típica dos tempos contemporâneos, e acaba por gerar uma situação embaraçosa, mas sem sair do espírito acolhedor que caracterizaria a figura do avô. A ideia de continuidade também aparece na relação entre interior e exterior da casa. Na sequência ambígua entre realidade e sonho, enquanto o casal explora o porão da casa, abrindo portas e janelas, Francisco, no térreo, as fecha. Metaforicamente, João adentra pela história da propriedade e de sua família, enquanto Francisco nega a relação com o mundo externo, se refugiando no particular. Dessa experiência, resultam os momentos de assombro vividos por João e a aparente calma de Francisco, que passa ao largo das tensões vividas, especialmente por seu neto. No episódio do banho de cachoeira, Francisco urra de satisfação e até é seguido pelo neto, que acaba, talvez por sentir remorso, como sugerem a cascata cor de sangue e a própria expressão facial do personagem.

A mesma imagem do avô protetor e carinhoso pode ser vista no aniversário de sua neta que completava 13 anos. Ainda que seu semblante transparecesse preocupação devido às possíveis causas do recente assassinato de seu capataz, os netos Dinho e Mirela parecem estar bem à vontade deitados no peito do avô. Nessa festa, ouvimos uma canção singular no lugar da tradicional canção "parabéns a você". Os convidados cantam uma cantiga composta pelo poeta recifense Manuel Bandeira e musicada por Heitor Villa-Lobos, intitulada "Saudamos":

> Saudamos o grande dia
> Em que hoje comemoras,
> Seja a casa onde mora
> A morada da alegria,
> O refúgio da ventura,
> Feliz aniversário!

Ao menos numa leitura passível de ser atribuída a Francisco, a fala não só se refere à data celebrada, mas também ao local onde a celebração deve acontecer. A ambiência familiar, pelo que parece, deve ser o espaço, por excelência, para a comemoração e o bem-estar. São exatamente os valores que vão ao encontro dos ideais dos personagens de classe média retratados. Mesmo que Francisco afirme posteriormente não ter muita paciência para festas infantis, a afirmação da instituição familiar parece prevalecer.

Tal como fizera Francisco ao fechar as janelas da propriedade rural, digamos que, figurativamente, ele e sua família se encontram igualmente fechados nos confortos

domésticos, mantendo-se fechados também com as injustiças pretéritas cometidas. Como já tínhamos comentado anteriormente, tais personagens ficam reféns de suas próprias ações: enquanto Bia busca fugir do ambiente sufocante, remediando-o com sua obstinação pelo consumo, o que só o realimenta; João busca dissolver a memória da exploração da mão-de-obra escrava pelo tratamento cordial, quase familiar, devotado às suas empregadas, o que parece não resolver seus conflitos.

Francisco se vê em constante risco devido à incompatibilidade entre o que ainda o move das relações hierárquicas do passado e as relações que se afiguram no seu presente que, de certo modo, o mantêm ainda no topo – ele ainda detém um espaço de representação –, mas, ao mesmo tempo, o sujeitam a uma imitação mal feita de si mesmo – restando uma combalida representação de si mesmo a partir de um espaço de representação já passado. Na hora da necessidade, da fragilidade, após ter o capataz morto, Francisco volta a procurar Clodoaldo, ainda que sem perder totalmente o desprezo pelo guarda-noturno. Embora busque tomar todas as precauções para se certificar da segurança pessoal e de sua família (apostando na crença de deter um espaço de representação), Francisco não percebe que, na verdade, ele se engana com a representação do espaço que faz que, contra as suas expectativas, o enreda no conjunto de relações sociais injustas de que sempre se beneficiou (por exemplo, no que diz respeito à sua história pessoal, a trama nos reserva a informação de que ele encomendou a morte do pai e do tio de Clodoaldo para ampliar suas posses). Francisco descobre esse processo ironicamente. Na busca por mais segurança, ele abre a porta, desta vez sem intermediação de empregado algum, para seus possíveis assassinos. A trama o leva para o sentido oposto ao que ele desejava, isto é, ao da ameaça da própria integridade física. Sua crença na posse do antigo espaço de representação entra em colapso. Talvez esteja aí representado um dos maiores temores da classe média (alta?) brasileira.

2.1.5 Unidade espacial tecida pelo fio da desigualdade: ameaça

Enquanto os personagens que aparecem sob a forma de moradores da rua se debatem com suas representações do espaço diante das condições às quais estão sujeitos, outros personagens convivem com eles em lugares concedidos (também pelo *narrador*) para que existam na narrativa: esse é o caso das empregadas de João e de parte da família delas (Mariá, seus filhos Sidcley e Maria, e suas duas netas, filhas de Maria), da empregada de Dinho (Cleide), das empregadas de Francisco (entre elas, Luciene), da empregada de Bia (Francisca), dos guardas-noturnos (Clodoaldo, Fernando e Romualdo e, posteriormente, Claudio, irmão de

Clodoaldo) e, ainda, podemos mencionar os guardadores de carro (Pacote e Adailton), o entregador de água e fornecedor de drogas do bairro (Ronaldo) e o porteiro do prédio onde João mora (Seu Agenor). Entretanto, ainda não teríamos aí a relação de todos os personagens que circulam pelas propriedades. Haveria ainda um que não tem um lugar, mas que, mesmo assim, é visto ocasionalmente até ser expulso da rua e da história narrada. Trata-se do menino negro, cujo nome não é sabido, nem a voz é ouvida. É visto em lugares inusitados, como andando nos telhados das casas da vizinhança, pelo corredor de uma casa qualquer da rua e, ainda, escondido por entre galhos de uma árvore no meio da madrugada. O garoto vaga, aparentemente de modo aleatório, por espaços imprevistos , sem ter um lugar, posto que representa aquele que não tem ocupação nem controle e que, além disso, talvez nem deseje um "bico" na ordem distributiva do trabalho posta pela classe social que ele assombra. Essa diferença entre o menino e os demais personagens listados acima marca uma diferença de classe. Ainda que todos eles sejam os mais pobres em *O som*, os trabalhadores estariam mais próximos do estrato social de Bia e o garoto pertenceria a outro grupo, caracterizado pela não-integração à mesma lógica de produção, na qual os demais personagens estariam de algum modo integrados. Essa falta de lugar, inclusive, ganha forma, via *narrador,* como o "menino da árvore" é apresentado no filme de acordo com o *ponto de vista* de classe média, olhar que guia e o põe sob suspeição constante. O menino sem nome gera medo. Nada parecido com os personagens que representam os trabalhadores, para os quais é reservado um tratamento que oscila entre a confiança e a desconfiança. Nos casos do porteiro do prédio de João, Seu Agenor, e do vendedor de água e traficante da rua, Ronaldo, a abordagem do *narrador* traz algo de zombeteiro por parte dos personagens de classe média (por consequência, o *narratário* pode compartilhar do mesmo *ponto de vista* – que não é problematizado). Seu Agenor só é visto dormindo no sofá da recepção do condomínio em horário de trabalho (segundo o que diz um morador que pediu ao seu filho, uma criança, para gravar o episódio) e, na sequência, espiando, pela gravação da câmera de segurança, João e Sofia aos beijos no elevador do prédio. Ronaldo, por sua vez, entre suas aparições, pode ser visto na lavandeira de Bia num momento peculiar em que parece ser visto a partir do *ponto de vista* de uma máquina de lavar emitindo sons inerentes ao seu funcionamento, mas que são repentinamente tirados da normalidade, ganhando ares de algum monstro alienígena (uma alusão, entre várias, ao imaginário constituído pela indústria cultural). Noutro momento, Ronaldo é flagrado por Clodoaldo, comercializando droga. Ronaldo acaba por não receber o pagamento de seu cliente e o flagra ganha um caráter de um esquete cômico a partir do *ponto de vista* de quem se encontra em posição mais confortável.

Disso que foi exposto, importa, neste momento, considerar a hipótese de que exista aí dois grupos sociais distintos – um representado pelo "garoto da árvore", outro, pelos trabalhadores –, marcados por diferentes representações audiovisuais.

Se até este ponto, circulávamos, na análise, por espaços relativamente isolados uns dos outros, passamos, agora, para o denominador comum entre eles: a rua. Até o momento não tínhamos lançado um olhar particularizado para ela. A concretização das noções de classe média e média alta pôde ser observada na própria ocupação dos diferentes espaços privados. Passamos inicialmente por um sobrado, de lá, fomos para apartamentos de algum prédio de classe média alta (e uma casa térrea, considerada um luxo por ser mais ampla num meio em que praticamente só existem prédios) e, por fim, para um apartamento de cobertura e uma fazenda (também vista como um luxo perante os espaços restritos do meio urbano). Neste momento, no entanto, passamos para a rua, a ligar todos esses espaços anteriores. Trata-se de um espaço público que é, a todo o momento, esvaziado e tornado particular por seus moradores na medida em que também tornam públicos episódios de suas vidas particulares como vimos no episódio da briga entre Betânia e Bia perante os entregadores, nas conversas da vizinha que chegam até a casa de Bia e nas declarações amorosas no asfalto em frente ao prédio em que mora João (cf. figura 36, p. 146). É importante também observar que os personagens que se ocupam de trabalhos subalternizados não estão isentos de uma relação ilusória com o espaço. Eles também estão sujeitos a ela, principalmente no que podemos conhecer dos guardas-noturnos e de Luciene, como será discutido posteriormente.

Voltemos à análise, começando pela posição das empregadas domésticas no filme. Como dito, a perspectiva de *O som* privilegia unicamente os momentos em que elas estão no ambiente de trabalho. A única empregada que vemos fora da casa em que trabalha é Luciene, que caminha pela rua – quase extensão da propriedade do patrão – além de que sua saída só se justifica para desempenhar a sua função, no caso para levar roupas à lavanderia. A permanência de Luciene na propriedade do patrão é tamanha que, aparentemente, sua casa se resume a um quarto na própria casa de Francisco. Ele, por sua vez, a trata de modo a marcar uma relação de posse, como se ela fosse um objeto. A réplica seca "vá e volte" obtida ao pedir permissão para sair de casa, denota o controle dos movimentos da empregada. Essa ordem que limita o ir e vir dá forma ao temor de que a proximidade da empregada com seus iguais pudesse representar uma ameaça ao território de posses. A ligação de Luciene com Clodoaldo no final da história narrada acaba por concretizar esse medo.

Talvez como resposta a isso, João opte por uma postura cordial com suas empregadas e os familiares delas, deixando-os à vontade na casa. Contudo, nota-se aí uma diferença na

relação que as diferentes gerações estabelecem com o espaço do patrão. Ao passo que Mariá parece aceitar mais a posição proposta por João (de ser "quase" da família), sua filha Maria já não se mostra muito disposta a aceitar essa situação. Na cena em que aparece, sua expressão denota concentração no trabalho que executa, sem muita disposição para ser simpática com o patrão. O distanciamento profissional da moça, caracterizado principalmente pelo seu silêncio, acaba por incomodá-lo. Na tentativa de estabelecer um vínculo de simpatia, João expressa preocupação com o risco que ela corria ao passar roupa descalça na lavanderia. Entretanto, ainda que ela vista imediatamente os chinelos, esse mesmo gesto não surte o efeito pretendido por João. Maria se mantém impassível, mantendo latente a relação histórica, que ainda perdura, entre suas respectivas classes sociais, e que João tanto desejaria apagar.

Francisca, empregada de Bia, age no mesmo sentido. Após ter queimado sem querer o aparelho inibidor de latidos, a dona de casa grita com a empregada que imediatamente diz, sem alterar a voz, que a patroa não precisaria gritar com ela. Francisca se responsabiliza pelo erro e diz que Bia poderia descontar do salário dela o valor do aparelho danificado, marcando altivez em relação ao que faz. Entretanto, a fala de Bia de que não pretende descontar do salário e seu gesto a apontar a cozinha, dizendo: "você já sabe o que tem que fazer" (cf. figura 01, p. 18) deixam claro que o interesse involuntário de Bia, é, acima de tudo, manter um espaço de propriedade – seu quinhão da vida e da energia do outro – pautado em relações mandonistas do passado que julgam como inferior a posição ocupada por aqueles que se dedicam a trabalhos braçais. Nesse sentido, o consumo se torna supostamente um meio de se alçar para um espaço visto por certo estrato médio como exclusivo da elite. Um consumidor compulsivo como Bia tende a reproduzir as relações com as coisas e com as pessoas segundo o que atribui como merecimento a quem julgar ser a elite, estabelecendo, a exemplo dessa elite, uma relação assimétrica com quem está abaixo dela. A atitude reativa de Francisca, com a qual Bia tem que conviver, já representa, mesmo num contexto de desigualdade, uma ameaça a essa ordem social em que a patroa insiste em se reconhecer.

Um exemplar de relação em que o autoritarismo é explícito pode ser encontrado com Cleide e seu patrão, Dinho. Ao que vemos da personagem, ela vive sob a opressão da arrogância do neto de Francisco, o que não a impede de estar vigilante para o que ocorre em seu espaço de trabalho. O flagra do *narrador*, ao observar Cleide à espreita enquanto João e Dinho discutem devido à suspeita do roubo cometido (cf. figura 09, p. 69), pode ter o intuito de estabelecer com o *narratário* um diálogo: a sugestão de que a classe média teria sua hipocrisia exposta àqueles que, para ela, ocupariam uma posição inferior, pondo, assim, em dúvida a legitimidade da posição ocupada pelos patrões. Em outras palavras, a despeito do

Figura 31 – Clodoaldo e Fernando atravessam vários portões para terem acesso ao apartamento de Francisco

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[116].

mandonismo de Dinho, o desconforto permanece pela proximidade que a servidão solicita, o que, ao mesmo tempo, constitui uma outra forma de ameaça a essa modalidade de poder ao espaço que lhe é correlato.

No conjunto dos personagens que representam funções socialmente desvalorizadas, e a despeito das diversas estratégias adotadas pelos patrões, a ameaça à manutenção do poder sobre o espaço é uma constante e, reiteradamente, as condições de produção desse espaço são mostradas como sendo as mesmas, conferindo, assim, uma unidade espacial tecida pelo fio da desigualdade, embora não percebida pelos personagens que por ele circulam e o vivem fragmentariamente.

Concomitantemente às vicissitudes das empregadas domésticas em seus respectivos ambientes de trabalho, a trama conduz um segundo grupo de personagens sob princípios semelhantes. Esse segundo grupo, o dos guardas-noturnos, se constitui como um dos centrais para a narrativa. Seu surgimento é surpreendente. Até metade da primeira parte do filme, não existia menção alguma a eles. Surgem a partir de um registro da câmera de segurança de Anco, essa aparição (dos seguranças numa câmera...de segurança) pode ser entendida como tendo o objetivo de gerar desconfiança no espectador de classe média, assim como é tida como estranha pelos personagens que habitam a rua, os quais inicialmente decidem por ignorar essa presença, mas que, devido à insistência, acabam por ir ao encontro dos recém-chegados. A

[116]Cf. episódio 1X na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

mesma desconfiança, acompanhada de uma dose extra de desprezo, é vista ao se apresentarem a Francisco, como já comentado.

Chama a atenção, nesse episódio da visita a Francisco, as grades que os guardas precisam transpor para chegar ao grande proprietário (cf. figura 31, p. 131). Ao mesmo tempo, algo da construção física das grades pode nos render um sentido figurado com certa utilidade para a compreensão da própria trama. Assim como concretamente as grades servem para proteger ou isolar um dado espaço (são cercas), é possível também observar sua porosidade entre o que se delimita como sendo externo e interno a elas (cf. WILSON, 2014). Simbolicamente, a estrutura repleta de descontinuidades a dar destaque para os moradores do prédio, à semelhança de obstáculos a serem transpostos, parece impedir que os guardas desenvolvam seu próprio percurso narrativo. Entretanto, conforme será mais bem desenvolvido no próximo capítulo (cf. Parte 2, Capítulo 2, p. 162), o núcleo dos guardas é aquele que apresentará o percurso mais transformador.

Gradativamente, a desconfiança de que os guardas estariam ligados a criminosos (assim como Bia sugere no jantar em família), diminui. Essa parece ser também a orientação que o *narrador* nos vai dando ao acompanharmos os guardas na ausência de moradores. Um dos momentos centrais é aquele em que seguimos uma conversa entre Clodoaldo, Fernando e Romualdo. Nessa troca de informações, Clodoaldo conta a Fernando como conheceu Romualdo, e Fernando, como perdeu a visão do olho direito. As histórias envolvem tragédias pessoais e o acesso a serviços públicos básicos precarizados e parecem afastar definitivamente a possibilidade de poderem representar algum risco aos moradores.

Além disso, as tediosas rondas noturnas parecem entrar para o cotidiano da rua, fazendo com que os guardas ganhem a confiança dos moradores, especialmente da família mais poderosa como atesta a cordialidade com que Anco cumprimenta os guardas na noite da festa de aniversário da sobrinha e oferece *whisky* a eles. Também atesta a aceitação dos guardas o interesse de Francisco em contratar Clodoaldo como guarda-costas, ainda que afirme que o serviço dos guardas não seja tão eficaz. Essa fala do pai de Anco acaba por encontrar um correspondente no tratamento dispensado pelo *narrador* em algumas cenas anteriores, quando, para contar algumas situações vividas pelos guardas, utiliza-se de uma linguagem própria aos filmes de ação e suspense hollywoodianos. Entretanto, os episódios contados, de fato, são extremamente banais. Portanto, a presença dos guardas e a falta de eficácia dessa presença, por um lado, e a narração de situações banais vividas por eles, feita com embalagem hollywoodiana, por outro, são bons índices da ambiguidade com que esse núcleo de personagens é construído.

Figura 32 – Romualdo ajuda turista argentino a se localizar no bairro; Fernando se aproxima de bicicleta

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[117].

A incongruência entre a forma escolhida e o que, de fato, é mostrado termina por conferir um olhar um tanto jocoso para os três rapazes. Pensemos em cenas como a do carro que gera suspeita por parar no meio da rua durante a madrugada e se revela como sendo de um casal a voltar de algum baile de gala (à moda de alguma formatura, casamento ou festa de debutante, celebrações típicas entre a classe média). A parada repentina do carro gera tensão. A câmera privilegia as reações dos guardas quando o suspense se esvai assim que uma mulher de vestido longo sai do carro e vomita (provavelmente devido ao consumo exagerado de álcool na possível festa, destoando completamente da elegância almejada pela escolha das vestimentas). Noutra situação, numa manhã, um homem argentino meio bêbado, está perdido e pede ajuda para Romualdo (cf. figura 32). Os *zooms* do *narrador* e a ação dos guardas, nesse episódio, lembrariam algum filme hollywoodiano de espionagem ou de ação se não fosse pela precariedade dos instrumentos utilizados pelos guardas (rádios comunicadores pouco sofisticados e uma bicicleta) e pelo episódio burlesco do argentino perdido, dizendo ter saído de um "prédio alto com piscina", num bairro tomado por construções como a descrita por ele. Essa situação, com referência ao processo a que Recife está sujeita atualmente, só poderia ocorrer num meio urbano, e a referência à Argentina aparece como uma espécie de duplo do Brasil diante da dominação internacional, atestada, em Recife (e no Brasil), pela padronização da arquitetura segundo um modelo de cidade-mercadoria. De todo modo, esse

[117]Cf. episódio 3E na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

quadro que vai se delineando para os guardas parece apaziguar os ânimos dos moradores e do *narratário* projetado pelo *narrador*.

A normatização da presença de Clodoaldo e sua equipe termina por diminuir a tensão causada inicialmente e é, nesse momento, quando tanto a família proprietária quanto o espectador menos imaginam, que é descoberta a verdadeira razão da presença de Clodoaldo na rua. Não se tratava meramente de consequência da paranoia contemporânea das famílias de classe média, mas da busca de vingança, de mortes encomendadas por Francisco há décadas numa disputa pela delimitação de propriedades rurais. Portanto, a ameaça, dentro da trama construída e como elemento perturbador em todo o seu decorrer, situa-se, finalmente, no âmbito pessoal – é uma vingança – e da integridade de um determinado corpo, e não, aparentemente, num problema da possível perda de bens materiais, fundada na profunda desigualdade social. No entanto, como propriedade que se repete no filme como um todo, há um caráter equívoco na *focalização* do indivíduo, pois o que é levado a ser visto como apenas pessoal tem, também, cunho histórico e social.

A questão que mais uma vez se coloca é a do modo como é possível relações arcaicas ainda marcarem sua presença num espaço que parece já ter superado ou estar superando essas práticas sociais, as representações e os espaços de representação do passado. Numa visão grosseira e superficial, não seria de esperar que Bia, com seus atos influenciados pelo lema, um dia libertário, de "sexo, drogas e *rock'n'roll*", fosse capaz de assumir o gesto de "sinhá". De modo similar, chama a atenção que Clodoaldo, o mesmo personagem a ocupar o posto de antagonista de Francisco, assuma o mesmo discurso de classe do proprietário de terras ao passar um trote em Dinho e insultar o rapaz por assaltar "carro de trabalhador". Nesse insulto, não é Clodoaldo, o guarda-noturno, que fala, mas ele, já investido no papel de vingador. Ou seja, a maior gravidade, pela fala do personagem, seria não simplesmente a subtração de bens pertencentes a outras pessoas, mas o roubo a "trabalhadores" que ocupariam, assim, um *status* superior em relação ao que poderíamos inferir serem os chamados "vagabundos". O desejo de vingança do personagem somado a seu moralismo fazem com que ele recaia no mesmo conservadorismo daquele que ele pretende derrubar.

No episódio em que Luciene e Clodoaldo entram na casa de um morador da rua para regar plantas enquanto ele viaja, o casal realiza a fantasia de transarem na cama de casal. Ainda que a cama não seja dos patrões dos personagens, a satisfação parece estar na ilusão de

estarem ocupando a mesma posição de classe que eles[118]. Como Bia, Luciene e Clodoaldo parecem se mirar nos estratos mais altos da classe média. Clodoaldo ainda tira uma foto da cama, toda branca, com o celular, provavelmente para mostrar aos colegas assim como mostrou a gravação do assassinato de um guarda-noturno. Contudo, enquanto a atenção do *narratário* está no casal deitado na cama, o *narrador* busca provocar um efeito de susto ao colocar o garoto negro, que vaga pelo bairro, atravessando o corredor da casa, notável por sua brancura. Sua passagem pela casa é acompanhada de um baque sonoro extradiegético que produz uma impressão ainda mais marcante da presença do garoto (cf. figura 33). Observa-se, nesse ponto, mais uma semelhança entre os núcleos de Bia e Clodoaldo. Além de ambos se mirarem nos mais ricos, o garoto aparece apenas em situações ligadas a esses dois núcleos, o que pode reforçar a ideia de que ele possa representar, na forma espectral conferida a ele pelo *narrador*, a injustiça social a rondar tais personagens, que reforçam, eles próprios, o *status quo* que os controla.

Figura 33 – O "menino da árvore" surpreende ao aparecer na casa em que Clodoaldo e Luciene estavam

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[119].

---

[118] Este comportamento encontra eco no relato de Henry Koster, viajante inglês, que, em sua jornada pelo nordeste brasileiro no início do século XIX, observou o seguinte comportamento em uma das propriedades visitadas por ele: "O proprietário desta mansão vestia uma camisa e ceroulas, um roupão, chamado de *robe de chambre*, e um par de chinelos. Esta é a vestimenta habitual daqueles que não precisam trabalhar. Quando um brasileiro veste um desses roupões, ele começa a se achar um *gentleman*, e digno, consequentemente, de muito respeito" (KOSTER, 1816, p. 58) [Tradução nossa de: "*The owner of this mansion wore a shirt and a pair of drawers, a long bed-gown, called a* chambre*, and a pair of slippers. This is the usual dress of those persons who have no work to perform.When a Brazilian takes to wearing one of these long gowns, he begins to think himself a gentleman, and entitled, consequently, to much respect*" (KOSTER, 1816, p. 58)].

[119]Cf. episódio 3K na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

Em sua última aparição, na copa de uma árvore durante a madrugada, o garoto novamente nada diz. Sua presença é percebida por Fernando que, com a ajuda de Romualdo, prende seus braços para que o colega dê uma surra. Aquilo que parece ser o desejo dos moradores ganha materialidade na ação do personagem que acredita estar apenas realizando seu trabalho.

Figura 34 – Clodoaldo apresenta seu irmão aos demais guardas e à empregada de Francisco; ao fundo, Bia fala com o filho pelo portão

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[120].

Eliminado o personagem sem espaço, representante da classe mais baixa na trama, eliminação que atende aos temores dos de classe média, aproxima-se o momento que a mira estará voltada para o personagem que representa o segmento mais rico. Levando em conta o espaço da própria imagem cinematográfica, o primeiro momento em que vemos os diferentes fios da trama narrativa se aproximarem, urdidura reforçada pelos efeitos sonoros já presentes na cena da introdução do filme, quando, atrás de grades, crianças observam a instalação de outras grades (cf. figura 10, p. 70). Mais visível ainda, essa urdidura se dá na cena em que, simultaneamente, a câmera registra as chegadas do irmão de Clodoaldo (para consumar a vingança naquela noite, ainda desconhecida pelo público) e de Luciene (que estará trabalhando na festa de aniversário) na barraca dos guardas, enquanto Bia passa de bicicleta pela rua rumo à banca de bombas (que serão estouradas na mesma noite, hora e no mesmo instante – pelo que sugere o *narrador* –, confundindo-se com possíveis disparos de Clodoaldo

[120]Cf. episódio 3W na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

e Claudio). Repentinamente, é no cruzamento de ruas que os fios passam a se cruzar mais claramente rumo à unidade do espaço e da narrativa como um todo (cf. figura 34, p. 136).

Finalmente na sequência final, quando os irmãos Clodoaldo e Claudio conversam com Francisco no apartamento do proprietário, é importante notar que o *narrador* privilegia *closes* nas expressões faciais dos personagens. A relação de tensão entre eles é o que mais importa para o estabelecimento do espaço narrativo que se produz a partir das elaborações simbólicas que cada um tem do próprio espaço. Assim que a identidade dos guardas é revelada a Francisco, seu espaço mais particular, isto é, a integridade de seu próprio corpo é posta em risco. A cena é cortada e acompanhamos o estouro das bombas na varanda da casa de Bia. A sequência das cenas no plano fílmico cria repentinamente uma conexão entre as partes fragmentadas. Não sabemos se a vingança de fato se cumpriu, o que, para os interesses do *narrador*, pouco importa, já que seu trabalho se concentra no plano ilusório no qual os personagens acreditam viver. Nessa sequência final, o que parece ser privilegiada e concretizada, é a ameaça, sempre à manutenção do espaço, dirigida àqueles de estratos mais abastados. É notável que essa ameaça seja ambiguamente abafada e reverberada pelas bombas de Bia, estridente presença que representa aqueles que creem ter superado dificuldades passadas e que, por isso, podem usufruir de sua recém-conquistada liberdade para o consumo e o entretenimento.

2.1.6 Foco narrativo e equivocidade do espaço em O som ao redor

Retomemos, em linhas gerais, a primeira parte desta dissertação para que possamos chegar a algumas considerações finais a respeito da produção do espaço em *O som*.

Uma das primeiras distinções da primeira parte envolveu a discussão de conceitos comumente empregados na análise de narrativas, com destaque para as noções de: *autor empírico*, *autor implícito*, *narrador*, *ponto de vista* e *foco narrativo*. Inicialmente, antecipamos que nosso interesse, dentro dos estudos culturais, estava na produção linguageira (entendida sócio-historicamente) e que, por esse motivo, nos interessava mais o autor construído pelo filme do que propriamente aquele existente no mundo. Contudo, ao nos determos na trama, nos deparamos com uma construção heterogênea em que diferentes vozes se fazem ouvir. Vem daí a necessidade de sistematizar o fenômeno. Assim como Jameson (2002 [1981]) recorreu, entre diversos autores, aos estudos estruturalistas de Lévis-Strauss para chegar à ideia das narrativas serem atos socialmente simbólicos, consultamos inicialmente os estudos de Casetti e Di Chio (1996 [1990]), pautados principalmente na

semiótica de Genette[121], sobre a forma narrativa, para que pudéssemos ter instrumentos iniciais de análise. Consideramos, então, a existência de duas figuras textuais básicas: o destinador e o destinatário. O primeiro se desdobraria em duas figuras: a do *autor implícito* e a do *narrador*. Paralelamente, o segundo se desdobraria no *leitor/espectador implícito* e no *narratário*. O ***autor implícito*** forneceria a lógica interna da narrativa, isto é, organizaria a atuação linguageira do ***narrador***. Por outro lado, o ***leitor/espectador implícito*** ofereceria uma leitura possível para essa lógica e o ***narratário*** diria respeito à posição ocupada pelo interlocutor no processo comunicativo (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 226-230). Como se vê, a questão do caráter dialogal de um texto (seja ele verbal ou audiovisual) se torna a base do mecanismo de comunicação e esse ponto tem alguma semelhança com o que encontramos em outras perspectivas teóricas como a de Williams ao se utilizar das contribuições de Voloshinov[122] para a reflexão sobre a linguagem (cf. WILLIAMS, 1977, p. 35-36).

Como não nos propomos ao estudo de estruturas abstratas, retemos, inicialmente, de Casetti e Di Chio (1996 [1990]) apenas o modelo comunicativo. Procuramos, no entanto, avançar a reflexão sobre a materialidade da linguagem audiovisual com o auxílio do conceito de *autor implícito* elaborado por Booth (1996 [1961]) que, inclusive, chega a reconhecer o papel do inconsciente nessa instância narrativa. Além dessas contribuições, registramos, também, que o *autor implícito* e o *narrador* podem ou não partilhar de um mesmo *ponto de vista*, e o seu estudo, especialmente na linguagem cinematográfica, envolve duas dimensões, a valorativa e a espacial (cf. XAVIER, 2003). Levando em consideração o que se pode apreender dessas categorias ligadas ao *destinador*, consideramos, portanto, também a resposta do *destinário*. Conforme vimos, segundo Booth (1996 [1961]), a leitura ideal, para um *autor implícito*, é aquela que adere a suas normas. Entretanto, por se tratar aqui de um estudo crítico, aderir meramente ao que é proposto pelo *autor implícito* não nos permitiria pensar naquilo que é possível a partir de uma obra já que sua manifestação consciente traria em si o *inconsciente político* (resgatando a relevância social das narrativas) que se aproxima daquilo que Lefebvre se refere ao falar do que é "interdito" no espaço (cf. LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 167).

Propusemos, desse modo, entender o *foco narrativo* de uma dada história narrada como sendo uma relação de sentidos marcada sócio-historicamente entre o *destinador* e o

---

[121]Cf. GENETTE, G. **Figures III.** Paris: Seuil, 1972.
[122]Cf.VOLOŜINOV, V. N. **Marxism and the Philosophy of Language.** New York, 1973.

destinatário e não apenas como um sentido unívoco dado pelo *autor implícito*. Essa relação produz um espaço, marca um tempo e gera uma práxis. À ocasião da recuperação dos estudos de Hauser (cf. 1998 [1951], p. 503), vimos que, segundo o autor, a especificidade do cinema estava na sua capacidade de espacializar o tempo, criando movimento e estabelecendo tramas paralelas. Boa parte do presente capítulo se ocupou, desse modo, em explorar a forma específica que o espaço diegético ganhava a partir dessas características da linguagem fílmica, organizadas pelo *autor implícito*. Para que pudéssemos ter um olhar mais atento ao espaço, recorremos à reflexão de Lefebvre (2000 [1974]) que identifica três níveis espaciais: o familiar, o da classe trabalhadora e o da reprodução das relações sociais de produção (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 41-42). Além disso, o autor observa que a produção do espaço social envolve práticas sociais, representações do espaço e espaços de representação (LEFEBVRE, 2000 [1974], p. 42-43). Foi a partir disso que a análise do espaço diegético foi apresentada. Neste ponto, damos mais um passo, a título de considerações finais do capítulo: por meio da *focalização* aqui proposta, observamos como a forma do espaço diegético configura o próprio narrar.

Vimos, pela análise, que há, ao menos, a produção de quatro espaços no universo diegético, correspondentes a quatro diferentes núcleos: o primeiro, marcado por práticas de consumo em que o desejo e o medo se manifestavam simultaneamente; o segundo, guiado pela cordialidade e culpa da classe média alta, é arranjado de modo a dar lugar a uma má consciência que simula expandir as relações familiares para auxiliares que ocupariam posições sociais subalternas; o terceiro constituído pela auto-atribuição ambígua de um espaço de representação que estaria mais próximo de uma representação do espaço; e, por fim, o espaço virtualmente tomado pelas camadas subalternas, que, conferindo unidade à narrativa, ameaça os três espaços anteriores. Essas são as linhas de força impressas no próprio ato de se tramar *O som*, que é uma expressão do *ponto de vista* valorativo da classe média brasileira contemporânea, especialmente aquela entedida como esclarecida. Examinemos cada uma delas por meio da relação que elas mantém com a forma do filme.

Assim como Bia, personagem atravessada pela prática consumista, vivendo num espaço em que as práticas de consumo marcam uma contradição entre a expressão daquilo que mais e menos ela desejaria, o filme como um todo se constrói a partir de duas estéticas cinematográficas opostas: uma mais comercial, a buscar uma relação de proximidade e identificação com o interlocutor (consumidor), e outra, usualmente chamada de mais "autoral", a buscar uma relação de distância e estranhamento com esse mesmo interlocutor (mas com matizes de apreciador crítico de cinema e crítico, também, da realidade social). Em ambos os

casos, a classe média é o horizonte comum de interlocução. A impressão que se cria é de que esse horizonte seja o único possível. Essa forma de pensar está, inclusive, muito próxima do pensamento chamado de "radical" por Antonio Candido (1988)[123]. Ele chama de radicalismo a posição ambígua ocupada pela classe média que toma atitudes igualmente ambíguas no que tange a sua ação social:

> Gerado na classe média e em setores esclarecidos das classes dominantes, ele [o radicalismo] não é um pensamento revolucionário, e embora seja fermento transformador, não se identifica senão em parte com os interesses específicos das classes trabalhadoras, que são o segmento potencialmente revolucionário da sociedade (CANDIDO, 1988, p. 4).

Por esse motivo, o pensamento radical pode tanto contribuir para uma efetiva mudança como para a manutenção do *establishment*. Em *O som,* esse caráter dúbio pode ser observado, por exemplo, nessa concorrência entre diferentes estéticas como mencionado acima[124]. Além disso, nesse ponto, a noção de cordialidade, vista como constituinte do espaço de João, pode também ser de alguma utilidade. Se, por um lado, a trama se desenvolve de modo a traçar dois grupos antagonistas à semelhança do cinema hollywoodiano, por outro, em considerável número de passagens, busca trazer as contradições presentes em cada personagem, sendo impossível sustentar esses dois grupos tal como são definidos na linguagem cinematográfica de cunho comercial. Refiro-me às figuras do herói (ou do personagem "do bem") e do vilão (ou do personagem "do mal"). No plano das aparências, exploradas como gancho para garantir a adesão do público, os núcleos de Bia e João estariam do lado "do bem" e Francisco e Dinho, do lado "do mal". Os guardas-noturnos, apresentados inicialmente como suspeitos, vão pouco a pouco se integrando à narrativa de modo a se adequar aos interesses dos "heróis" de tal modo que a suspeita vai cedendo espaço à consideração dos personagens como aqueles que poderiam desafiar o poder dos "vilões". Entretanto, não podemos esquecer que o mesmo olhar cordial lançado a personagens como Bia, João e Clodoaldo é o olhar que capta os momentos em que: Bia se torna uma "sinhá"; João desiste de defender o porteiro em função de uma simples ligação de sua "ficante" Sofia; e Clodoaldo se mostra satisfeito em poder assumir, ainda que brevemente, a posição de patrão. Mesmo assim, a marca, dada pelo *narrador* para esses personagens, pende para a simpatia,

---

[123] Para o crítico de cinema Heitor Augusto, em termos diegéticos, o *radicalismo,* assim como definido por Candido (1988), pode ser visto nas ações de João. A observação foi feito no curso ministrado sobre a história do cinema pernambucano e *O som ao redor,* em outubro de 2014, no SESC-SP Ipiranga.

[124] Vale a pena lembrar a declaração de Mendonça Filho sobre a necessidade de criação de uma estética cinematográfica que se dirija aos anseios de um país que teria se tornado majoritariamente de classe média, mencionada na Parte 1, Capítulo 1, p. 29, em entrevista concedida a Rohter (2012). Ao que se vê, a própria intenção do diretor já antecipa o que foi aqui identificado.

diferentemente do que ocorre com Francisco e Dinho. O *foco* proposto, portanto, não permite uma análise muito distanciada da classe objeto desta narrativa.

Chegamos, desse modo, à questão da posse de um espaço de representação e da produção de uma representação do espaço. Tínhamos observado que essa era a principal característica da espacialidade no tocante aos personagens Francisco e Dinho, entretanto, vemos que essa tensão está também presente em termos estruturantes da narrativa como um todo. Ao definirmos a noção de *foco narrativo,* afirmamos que o filme diz, é dito e se diz. Quando o filme diz, ele se coloca como um espaço de representação. Ao ser dito, atribui-se a ele uma representação do espaço. Finalmente, e em especial, para a crítica, interessa como o filme se diz, isto é, quais possibilidades espaciais e de representação são postas pela forma para o estabelecimento de possíveis *focalizações*.

Passamos, por fim, para a quarta linha de força identificada: aquela que estabelece a unidade espacial da narrativa por meio do trânsito das empregadas domésticas, dos guardas-noturnos e do garoto negro pelos diferentes espaços públicos e privados anteriormente descritos. O *ponto de vista* construído pelo *autor implícito* nos leva a crer que, narrativamente, esses personagens "costurariam" os fragmentos espaciais. No entanto, devemos lembrar da procedência de classe desse *ponto de vista*. Como dito, esses personagens transitam pela rua onde moram Bia, João, Anco, Dinho e Francisco, mas não pertencem a esse espaço. O lugar ocupado pelos empregados no filme é uma imposição do próprio resultado das ações da classe que os emprega. Como tal, é uma imposição, relacionada a serviços tidos como menos nobres, dentre os quais os relacionados à segurança. Curiosamente, sua presença toma o caráter de uma concessão dos empregadores (e não, propriamente, de uma imposição como uma ação em retorno). Portanto, só uma elaboração simbólica de classe média poderia conceber que eles dariam a coesão à fragmentação espacial do filme e o defecho necessário à narrativa por meio de uma vingança. É assim que chegamos a uma possível compreensão do filme como um ato simbólico que traz em si um *inconsciente político*: o caráter crônico das desigualdades e injustiças que constituem a sociedade brasileira.

Capítulo 2 – Práticas equívocas de produção do tempo narrativo

2.2.1 Tempo narrativo em O som ao redor*: primeiras indicações*

Ao analisarmos o espaço narrativo, propusemos que diferentes espacialidades são produzidas segundo diferentes núcleos de ação e, como é de esperar, essas ações se dão no tempo. Falta-nos, portanto, examinarmos mais cuidadosamente essa categoria para que possamos ter uma avaliação mais precisa da relação significativa que buscamos estabelecer com *O som.* Já lançamos mão do eixo temporal e já fizemos referências a diferentes experiências do tempo no decorrer do capítulo anterior, ainda que o destaque tenha sido o da produção do espaço no filme.

A monotonia presente na vida de Bia e as sobrevivências colonialescas no modo como ela se dirige à empregada ou, ainda, o meio nostálgico no qual vive Anco são alguns dos exemplos de experiências de tempo. Nesses episódios e em tantos outros, as ações são guiadas não só pelo espaço que produzem e que se impõe a elas, mas também por modos de viver no tempo.Tendo em mente esse modo de apreensão da temporaldiade, passamos a sistematizar percepções em torno dessa dimensão com vistas a encaminhar as considerações finais desta dissertação a serem feitas na próxima seção. Começamos mais uma vez, retomando algumas ferramentas de análise distinguidas por estudiosos da linguagem cinematográfica para introduzirmos algumas reflexões do antropólogo Alban Bensa (1997) sobre o tempo para que possamos observar mais detalhadamente o papel do tempo na produção de um *foco narrativo* para o filme em questão.

Casetti e Di Chio (1996 [1990]), pautados em autores como Genette (1972)[125], Chatman (1978)[126], Bordwell (1985)[127] e Carluccio (1988)[128], identificam três aspectos no tempo narrativo cinematográfico: ordem, duração e frequência (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 151). Para cada um desses aspectos, são identificados subtipos num movimento relativamente distinto do que pode ser encontrado em Bordwell e Thompson (2013 [2010]), por exemplo, que lidam basicamente com obras do circuito mais comercial norte-americano. Para estes últimos, "[...] ao construir a história do filme com base em seu enredo, o espectador se envolve na tentativa de colocar os eventos em **ordem** cronológica e atribui a eles **duração**

---

[125]Cf. GENETTE, G. **Figures III.** Paris: Seuil, 1972.
[126]Cf. CHATMAN, S. **Story and Discourse.** Ithaca: Cornell University Press, 1978.
[127]Cf. BORDWELL, D. **Narration in the fiction film.** Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
[128]Cf. CARLUCCIO, G. **Lospazio e il tempo.** Turin: Loescher, 1988.

e **frequência**" (grifos dos autores, BORDWELL; THOMPSON, 1996 [1990], p. 153). Observe-se que, ainda, para esses dois últimos autores, a ordem é única. Poderia ser identificada apenas uma ordem marcada por uma relação de causa e consequência, ainda que ela nem sempre seja meramente progressiva, havendo a possibilidade da existência de *flashbacks* e *flashfowards* (cf. BORDWELL; THOMPSON, 2013 [2010], p. 153-154), bem como, após o estabelecimento dessa relação de causalidade, a de atribuir duração e frequência para os eventos. Entretanto, pela análise de *O som*, as considerações de Casetti e Di Chio (1996 [1990]) parecem mostrar-se mais interessantes para a reflexão aqui em curso.

Vejamos, primeiramente, a questão da *ordem* temporal. Os autores italianos defendem a existência de quatro possibilidades de ordenação: circular, cíclica, linear e anacrônica (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 152). A circularidade consistiria numa concepção temporal em que o ponto de chegada seria idêntico ao de partida, diferentemente do tempo cíclico que teria como ponto de chegada uma situação próxima à da partida, mas não igual (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 152). A linearidade, por sua vez, teria, no ponto de chegada, uma situação completamente distinta daquela encontrada na partida (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 153), ainda que haja a possibilidade de ocorrer mudanças na ordem em que os eventos aparecem na trama, conforme também afirmam Bordwell e Thompson (2013 [2010], p. 153-154). De todo modo, a ordem cronológica prevista pelos autores norte-americanos estaria mantida no tempo linear seja pelo modo disposto pelo *narrador*, seja pela reconstituição esperada a ser feita pelo *narratário*. Finalmente, na ordem anacrônica, qualquer possibilidade de estabelecimento de uma ordem de causa e efeito, que possibilite a compreensão de uma transformação, está dissolvida (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 154).

No filme de Mendonça Filho, talvez haja um movimento que possa ser identificado entre o *tempo cíclico* e o *linear.* Ao pensarmos em sua estrutura mais superficial, encontramos a linearidade. Parte-se de referências ao passado rural brasileiro, na introdução, por meio de fotos em preto e branco e, nas três partes que se seguem, "Cães de Guarda", "Guardas Noturnos" e "Guarda-Costas", a narrativa segue sem que haja *flashbacks,* nem *flashforwards,* com exceção da breve visão de Anco em que a rua onde mora se transforma subitamente no modo como era na época da juventude do personagem. A sucessão temporal ordena os episódios de cada uma das partes do filme, fazendo-o na sequência manhã, tarde e noite. Observa-se, entre a primeira e a segunda parte, a unidade temporal da ação. Ela transcorre no espaço de um único dia. Na última parte, os episódios também se sucedem cronologicamente, mas perdemos o controle de quantos dias transcorrem da visita de João e Sofia à fazenda de

Francisco até o encontro fatal entre o grande proprietário e Clodoaldo. A começar pela transição das partes: no jantar na casa de Bia, cena de abertura da segunda parte, descobrimos que eventos como o arrombamento de carros (entre eles, provavelmente o de Sofia) e a chegada dos guardas-noturnos – eventos ocorridos entre o início e a metade da primeira parte do filme – teriam ocorrido na manhã daquele mesmo dia do jantar na casa de Bia. No entanto, entre a segunda parte e a terceira, perdemos esse fio. Não é possível saber quanto tempo se passou da noite em que Dinho discute com os guardas até a manhã da visita de João à fazenda do avô. Mesmo assim, as cenas se sucedem como se apenas um dia tivesse passado: vamos de uma manhã na fazenda de Francisco até uma noite em que o menino negro é flagrado numa árvore da rua em que se passa a história narrada. O garoto é pego pelos guardas e acaba levando um soco de Romualdo. Em seguida, o garoto foge (cf. figura 35). A câmera permanece estática e o tempo se acelera. A rua se torna clara gradativamente e assumimos que somos testemunhas da manhã que se seguiu à agressão (cf. figura 36, p. 146). Além disso, descobrimos que a câmera se encontrava no andar (ou em altura semelhante a) do apartamento de João, visto o comentário de Sofia sobre a mensagem escrita na rua que se ouve na sequência.

Figura 35 – O "menino da árvore" foge após levar um soco na madrugada

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[129].

Voltamos à sequência "manhã-tarde-noite", mas, mais uma vez, sem formar diegeticamente um único dia. Descobrimos isso pelo fato de que, nessa manhã que surge, João

[129]Cf. episódio 3N na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

e Sofia visitam a antiga casa da moça e, passada a tarde desta segunda metade da terceira parte do filme, já à noite, na festa de aniversário da neta de Francisco, somos informados, por um diálogo entre João e Dinho, que João e Sofia "não estão mais juntos" e que ela "tem outra história em outro lugar" como o próprio João diz. Ou seja, é muito pouco provável que aquela manhã da visita à casa de infância de Sofia pertença à mesma noite em que se dá esse diálogo. Entretanto, essa passagem do tempo só vai se revelando aos poucos pelas ações dos personagens. A sensação predominante construída pelo *narrador* é a da sequência contínua do tempo, a despeito dos frequentes cortes já comentados[130].

Figura 36 – Vista da rua provavelmente registrada do apartamento de João numa manhã

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[131].

Todavia se lançarmos um olhar em busca de sentidos mais opacos para essa mesma trama, isto é, se buscarmos outras possibilidades para estabelecimento de um *foco narrativo*, poderemos observar que essa mesma linearidade pode funcionar de modo cíclico ou, também pelas palavras de Casetti e Di Chio (1996 [1990], p. 152), em espiral.

Primeiramente, pensemos nos nomes das partes do filme. Ainda que cada uma tenha um nome, todos repõem a noção de segurança privada, isto é, a cada parte, surge uma novidade que, de fato, é atualização do mesmo. Como Casetti e Di Chio (1996 [1990], p. 152) distinguem, *tempo cíclico* não é *tempo circular,* que diria respeito à repetição exata do mesmo e não é isso que ocorre em *O som.* Ao pensarmos nos diferentes núcleos de personagem, não iremos encontrar a repetição exata da mesma ação, mas variações que girariam a partir de um

[130]Para uma relação completa dos episódios, conferir "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.
[131]Cf. episódio 3O na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

mesmo princípio. Bia, por exemplo, em sua luta com o cão, vai adotando diferentes estratégias ao longo da história narrada: tenta dopar o cachorro e a si mesma, ouve música em volume alto, procura inibir os latidos com um aparelho emissor de sons agudos e, por fim, explode bombas no quintal. João, por sua vez, vive entre encontros esparsos com familiares, clientes e empregadas domésticas. Situações novas surgem, mas nunca novas o suficiente para tirá-lo completamente da rotina. A própria sequência de cenas que identificamos – que respeita a ordem "manhã-tarde-noite", mas nem sempre correspondendo a um único dia – tem também essa função de repor uma ordem cotidiana, um ritmo a conduzir as ações dos personagens.

Esse ritmo parece prendê-los a um eterno presente, entretanto, as fotografias iniciais "ecoam" por todo o filme, sendo continuamente resgatadas nas ações dos personagens a reproduzir relações colonialescas (cujo ápice é a vingança de Clodoaldo pela morte do pai e do tio causada numa disputa de terras) sem, contudo, serem uma repetição das relações coloniais pretéritas (já que essa vingança só se concretiza quando ela se imiscui em meio à paranoia urbana contemporânea pela segurança). Por fim, a própria forma do filme, como um todo, pode ser entendida entre o linear e o cíclico: ainda que ela traga, em si, uma organização desconcertante, autoral, nova, ela mesma acaba por reforçar certos clichês do cinema hollywoodiano dos anos 60 a 80 como já ilustrado anteriormente (cf. Parte I, Capítulo 1, p. 39) e como ainda será discutido (cf. Parte II, Capítulo 2, p. 178).

O segundo aspecto temporal elencado por Casetti e Di Chio (1996 [1990], p. 155) é a *duração*. Ela pode ser identificada como sendo real ou aparente (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 155). Entretanto, como os autores observam, ao tratarmos de um objeto estético, pouco importa a *duração* real de uma cena ou de uma ação. Imaginemos, por exemplo, uma sequência qualquer cuja *duração* real seja de cinco segundos. Se houver movimento nesse plano, a sensação de rapidez desses cinco segundos será muito maior ao compararmos com os mesmos cinco segundos de um plano estático. Por esse motivo, para a apreciação estética, interessará mais a qualidade do vínculo significativo que se estabelece entre filme e espectador do que a duração real e mensurável (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 155). Além disso, como dito no início deste capítulo, as dimensões espacial e temporal se apresentam sempre juntas e é por meio da valorização do tempo aparente que encontramos uma consideração dos autores sobre um aspecto importante dessa relação espaço-temporal, significativa, portanto:

> [...] a duração temporal aparente de um intervalo entre duas cenas parece ser, por um lado, diretamente proporcional à distância espacial da cena que se interpõe entre as

> duas, e por outro lado, inversamente proporcional ao dinamismo da cena interposta (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 156, tradução nossa)[132].

Pensando em *O som,* consideremos a sequência de segmentos 3X – Bia sai de casa para comprar bombas – a 3AA – Bia estoura as bombas na varanda de casa (cf. "Proposta de segmentação do enredo", p. 22).

Figura 37 – Breve suspensão temporal após a última explosão das bombas

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[133].

Bia sai para comprar bombas na praia e, então, acompanhamos uma sequência da festa de aniversário da neta de Francisco. Durante a festa, que ocorria na casa de Anco, Francisco fala para Clodoaldo que deseja conversar com ele mais tarde, naquela mesma noite. Como acertado entre os dois, após mais uma breve sequência do aniversário num recurso à contração temporal por meio de uma "recapitulação"[134], Clodoaldo vai até o apartamento de Francisco. Nesse ínterim, Bia compra as bombas, volta para casa, provavelmente reúne a família e decide estourar as bombas na varanda de casa, coincidindo com os possíveis disparos de Clodoaldo (cf. figura 37). Quando Clodoaldo e seu irmão estão para disparar o

---

[132]Tradução nossa de: "[...] *la duración temporal aparente de un intervalo entre dos escenas parece ser, por un lado, directamente proporcional a la distancia espacial de la escena que se interpone entre las dos, y por otro lado, inversamente proporcional al dinamismo de la escena interpuesta*" (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 156).

[133]Cf. episódio 3AA na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

[134]Casetti e Di Chio prevêem duas possibilidades de contração para estabelecimento do tempo aparente no cinema: "recapitaluação" e "elipse" (1996 [1990], p. 158). No caso aqui mencionado, ao menos, meia hora se passou entre a promessa de visitar Francisco e a visita propriamente dita conforme o combinado entre o proprietário e Clodoaldo. Contudo, no longa-metragem, apenas um minuto se passa entre uma coisa e outra. Sendo assim, os autores chamam de "recapitulação" esse procedimento de contração mensurável do tempo. No entanto, em trechos como o da transição entre a segunda parte e a terceira parte da narrativa, quando surge repentinamente o meio rural na narrativa, não temos controle de quanto tempo se passou, configurando-se, assim, uma "elipse" (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 158).

possível tiro contra Francisco, o corte é imediato para as bombas, também sendo disparadas. Pelo posto por Casetti e Di Chio (cf. 1996 [1990], p. 156), portanto, a distância que temos entre o início da ação de Bia com a compra de bombas na praia até o seu desfecho com a queima das mesmas bombas em casa é tão distante quanto a longa interposição de cenas do aniversário. Na proporção inversa, o que falta em dinâmica no aniversário, marcado por conversas pouco relevantes para a trajetória dos personagens e baixa tensão narrativa, excede na distância entre o início e o fim da ação de Bia a ponto de o *narrador* esperar que o *narratário* não conte mais com nenhuma conclusão da sequência de ações da dona de casa. A tensão repentina que se instaura na conversa entre Clodoaldo e Francisco no apartamento basta para descartar qualquer expectativa de um dado *narratário* em acompanhar a resolução da compra de bombas.

No entanto, é nesse ponto que o *narrador* volta para Bia e sua família e, na conclusão de sua ação, temos a sugestão sonora da conclusão da cena anterior. Entre a conversa do proprietário de terras e o guarda e o episódio na varanda da dona de casa, há apenas um corte. Não há interposição de cena alguma. Enfatiza-se, assim, a grande proximidade entre as duas ações que teriam ocorrido simultaneamente. Inversamente, a dinamicidade do corte e da troca de uma situação de vingança (que surge repentinamente) para outra banal (que reitera a contínua briga de Bia com o cachorro da casa vizinha) praticamente zera a distância entre os dois espaços narrativos e traz de modo violento[135] e repentino a própria história nacional e sua atualidade. Por um lado, a novidade representada pela informação de que as histórias pessoais de Francisco e Clodoaldo eram ligadas por um assassinato, a marcar a linearidade da trama, marca também a história *cíclica* de manutenção dos privilégios de uma elite que vive à custa da exploração de outros que não se voltam, enquanto classe, contra essa elite, mas se limitam a ações isoladas como a dessa vingança sugerida[136]. Por outro lado, a reposição da luta contínua de Bia com o cachorro assinala um

---

[135]Linguageiramente, a violência, além de se marcar pelos estampidos das explosões, se faz presente pela dilatação temporal por meio de breves suspensões a cada explosão como se cada explosão gerasse uma fotografia (cf. figura 37, p. 148). A intensidade aumenta, pois a explosão acaba não só por atingir os personagens, mas, de algum modo, também afeta a relação do filme com o espectador. Para Casetti e Di Chio (1996 [1990]), há duas possibilidades de dilatação temporal no cinema: por meio de pausas como as aqui citadas ou por meio da extensão, caracterizada pelo uso da câmera em *slowmotion* (cf. CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 160-161).

[136]Para um estudo mais detalhado sobre o "espírito rixoso" presente nas classes mais pobres, conferir Otsuka (2007). Em seu trabalho, Ostuka propõe uma leitura de *Memórias de um sargento de milícias* (Manuel Antônio de Almeida, 1854) de modo a demonstrar que o motor da "dialética da malandragem", identificada por Cândido, está na insolubilidade do impasse entre opressor e oprimido. Enquanto Cândido "parece destacar no romance a representação da malandragem entendida somente como um traço cultural do brasileiro em geral" (OTSUKA, 2007, p. 107), Otsuka tende a ver "a figuração da malandragem enquanto comportamento historicamente

ciclo que lança simbolicamente as bases da novidade contemporânea, isto é, a atuação de uma classe intermediária que pensa ter domínio de seu tempo e espaço, mas que se encontra alheia aos processos de produção dos mesmos.

Por fim, o último aspecto temporal contemplado pelos autores italianos aqui consultados é o da *frequência* (cf. CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990]). Ela poderia apresentar quatro formas diferentes: simples, múltipla, repetitiva ou iterativa (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 161-162). A frequência simples diria respeito à aparição única de dada ação. Já a múltipla é aquela em que um mesmo plano aparece repetidas vezes como se fossem *flashes.* É distinta, por sua vez, da repetitiva, que traz uma mesma ação diversas vezes, mas, a cada vez, a partir de um *ponto de vista* diferente. Por fim, a quarta e última forma de frequência é chamada de iterativa e, segundo os autores, "o cinema não encontrou ainda verdadeiras soluções frequentativas específicas" (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 162, tradução nossa)[137]. De toda forma, estaria ligada a sequências semelhantes. No caso de *O som,* pensamos, como frequência iterativa, as diversas tentativas de Bia em calar o cão ou, ainda, no cotidiano de João, entre a vida privada e a profissional. Ou seja, podemos perceber que, ao considerar a obra de Mendonça Filho, há uma relação entre a ordem linear e principalmente a frequência simples, que se encarregaria de levar a trama de um ponto de partida para um de chegada completamente diferente. Já a ordem cíclica, também identificada no filme por meio de sua própria linearidade, como observado nas sequências de "manhã-tarde-noite", estaria mais próxima da frequência iterativa.

Considerando os pares "ordem linear e frequência simples" e "ordem cíclica e frequência iterativa", torna-se possível voltarmos a refletir sobre o papel do uso dos sons no filme. Quando fizemos a análise da introdução do filme na Parte I, Capítulo 2 (aqui mesmo, p. 60), vimos que os padrões sonoros distintos, um após o outro, linearmente, apresentam um mesmo padrão que passava a se caracterizar como um ciclo: inicia-se com poucos elementos sonoros e, gradativamente, eles aumentam em número e intensidade; no ponto de maior tensão sonora, há um corte abrupto que segue novamente para poucos elementos sonoros que crescem mais uma vez para encontrarem uma nova interrupção. No capítulo mencionado, tínhamos visto que esse movimento ocorria à semelhança da própria força interna da narrativa que a impulsionava para seu desenvolvimento, mas que, ao mesmo tempo, a sabotava,

---

enraizado no quadro específico das relações entre as classes na sociedade brasileira oitocentista" (OTSUKA, 2007, p. 107), pautadas pela rixa pessoal.

[137]Tradução nossa de: "[…] *el cine no ha encontrado todavía verdaderas soluciones frecuentativas específicas*" (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 162).

privando-a de um desfecho. Vimos também, naquela ocasião, que essa dinâmica se associa ao próprio movimento histórico do país, também sempre à espera de uma resolução.

A forma narrativa surgida nesse contexto encontraria, a princípio, no suspense, tal como concebido pela Nova Hollywood, a forma adequada para nosso contexto, pois, de um ponto de vista temporal, a característica básica desse gênero é o alongamento do tempo aparente de modo a levar o público à inquietação. Entretanto, para além do gênero suspense, é bom relembrar as considerações de Hauser (1998 [1951]) sobre a suspensão criada pela própria linguagem cinematográfica ao discorrer sobre o que considera ser a essência do cinema: a mobilidade da imagem (cf. HAUSER, 1998 [1951], p. 503 ou, aqui mesmo, p. 76). Como visto, o autor busca associar essa mobilidade com a capacidade do cinema em espacializar o tempo. Essa capacidade estaria ligada ao aspecto da duração temporal que traz diferentes eventos para a simultaneidade em espaços distintos. A junção entre a simultaneidade temporal e a separação espacial é que levaria à suspensão do público, quer dizer, o suspense estaria na própria espacialização do tempo, ou ainda, na materialização da própria história.

Esse dado pode nos explicar por qual motivo há uma diferença entre a convenção hollywoodiana para o filme de suspense e o que se apresenta em filmes como *O som,* no contexto social brasileiro. Enquanto que normalmente, no suspense, a expectativa é a da aproximação de uma ameaça, no caso do filme brasileiro, a expectativa, filtrada pela perspectiva de uma classe média brasileira crítica, seria ambígua – entre aquilo que se teme e se almeja –, e a ameaça se indefine.

Tomemos como exemplo a sequência final do filme. Como observado no capítulo anterior, Francisco é apresentado como se fosse o vilão da história narrada. Indo nesse sentido, espera-se que a possível morte do proprietário seja bem vista e desejada pelo espectador. Entretanto, o mesmo *ponto de vista* que se afasta de Francisco é aquele que se aproxima de João e Bia. Sendo assim, o desfecho do proprietário pode também servir de lembrete que, apesar de não ocuparem a mesma posição que o vô de João, esses personagens não escapam das contradições da classe média (incluindo aí o público visado) e, portanto, também poderiam estar sujeitos ao mesmo destino. O que parece sair de perspectiva nesse jogo é a questão de uma possível mudança social.

Constantemente frustrado, o clima de suspense em *O som* se banaliza, esvaziando o propósito meramente comercial da linguagem fílmica internacional e abrindo espaço para uma ressignificação local. Draper (2016), como indicado na Parte I, Capítulo 1 (aqui mesmo,

p. 38), já se dedicou ao estudo desta questão e observou que o fenômeno comporia uma tendência não só de *O som,* mas de todo o cinema sul-americano. O autor afirma:

> o ponto de referência do horror clássico para os diretores atuais da América do Sul tende a ser o horror norte-americano do período pós-guerra, particularmente dos anos de 1960 a 1980. Contudo, uma tendência visível na região é a de remodular essa influência genérica numa ferramenta para representar a violência diária de classe, raça e gênero [...] (DRAPER, 2016, p. 120, tradução nossa)[138].

Situações repentinas de tensão, independentes da criação de um clima de suspense, como, por exemplo, a do ataque da irmã de Bia ou, ainda, a da aparição do "menino da árvore" no corredor de uma das casas do bairro (cf. figura 33, p. 135), podem levar o espectador a um estado de "suspense crônico" uma vez que, a qualquer momento e em qualquer lugar, uma ameaça pode surgir, sendo que a expectativa por uma resolução é completamente posta de lado. Ao expor sua visão de classe, tanto o *narrador* quanto o *autor implícito* simbolizam um dilema e são incapazes de solucioná-lo, pois seus *pontos de vista* são parte do próprio dilema. Como é dito por Draper (2016) ao pensar nos personagens que compõe a trama:

> no caso de *O som ao redor,* o elenco diverso de personagens exibe um inconsciente coletivo – frequentemente uma culpa coletiva e/ou uma paranoia – surgindo da história da violência da classe dominante contra os escravos (historicamente) e contra pessoas que não sejam brancas ou pertencentes à classe trabalhadora e às classes mais baixas (até o presente) (DRAPER, 2016, p. 120, tradução nossa)[139].

Essa experiência ganha materialidade por meio das diferentes espacialidades identificadas no filme conforme análise feita no capítulo anterior: o espaço do desejo e do medo convertidos em práticas de consumo; o da cordialidade contemporânea perturbada pela culpa; o da ilusão de poder representar-se num espaço próprio (espaço de representação); e, por fim, o dos subalternos que representaria uma ameaça virtual para os três anteriores. Observamos que, apesar de aparentemente soltos, esses espaços produzidos se encontram articulados pela dimensão temporal (mobilizada principalmente pelo último espaço em contato com os demais).

Assim como o espaço tinha sido definido pelos núcleos de ação, o tempo também dependerá da ação para exsitir. Como diz o antropólogo francês Alban Bensa (1997), "o

---

[138]Tradução nossa de: "*the reference point of classic horror for today's South America film-makers tends to be US horror of the post-war period, particularly the 1960s-1980s. Yet a clear trend in the region is to reshape this generic influence into a tool to represent everyday class-, race-, and gender-based violence* […]" (DRAPER, 2016, p. 120).

[139]Tradução nossa de: "*in the case of* Neighbouring Sounds, *the diverse cast of characters exhibits a collective uncouncious – often a collective guilt and/or paranoia – arising out of the history of ruling class violence against slaves (historically) and against non-whites and the lower and working classes (up to the present)"* (DRAPER, 2016, p. 120).

tempo é precisamente este intervalo entre aquilo que já está aqui e aquilo que ainda não está, de tal modo que ele será preenchido e construído pela ação" (BENSA, 1997, p. 13, tradução nossa)[140]. A diferença em relação à dimensão espacial, estudada no capítulo passado, o primeiro da segunda parte, está na capacidade da dimensão temporal em articular espaços graças ao movimento a que ela dá origem. Só assim, alcança-se a unidade necessária para que a narrativa proponha um *foco narrativo* e outras possibilidades de *focalização* sejam também possíveis.

Retomaremos, neste ponto, os núcleos de ação já identificados para observar como se marcam no filme pela dimensão temporal. Primeiramente, como formando um impasse presente de modo a criar o que chamamos anteriormente de "suspense crônico". Em seguida, investigaremos a profundidade histórica desse presente opaco. Por fim, faremos algumas considerações sobre a suspensão do futuro de modo a sugerir algumas indicações sobre a abrangência e a limitação do *ponto de vista* do *narrador* de *O som*.

2.2.2. Presente: manutenção de uma tensão irresoluta

Em certa passagem do ensaio "*Images et usages du temps*" (BENSA, 1997), o autor se refere ao presente como sendo o "lugar central da repetição e da reprodução" (BENSA, 1997, p. 13). Segundo ele, é necessário "fazer do presente uma transição entre o passado e o futuro sem que seja possível qualificá-lo de outro modo senão como o momento , ou a sucessão de momentos em que se efetua o retorno do mesmo" (BENSA, 1997, p.13, tradução nossa)[141]. Busca-se, assim, observar a relação entre essa noção de presente como uma sequência feita de reposições nas diferentes espacialidades encontradas no filme – e os medos, desejos e poderes que orientam as práticas da classe média brasileira contemporânea, representada no filme. Esse será mais um passo em direção à compreensão da dimensão temporal nas possíveis *focalizações* a serem realizadas em *O som.* Começaremos pela observação e breve discussão de episódios que se marcam, um após o outro, como sendo o presente de Bia e sua família. Em seguida, faremos o mesmo percurso com os núcleos de João,

---

[140]Tradução nossa de:*"Le temps est précisément cet écart entre ce qui est déjà là et ce qui n'est pas encore, tel qu'il va être rempli et construit par l'action"* (BENSA, 1997, p. 13).

[141]Fragmentos retirados do trecho: "*C'est là accorder une place centrale à la répétition et à la reproduction, faire du présent une transition entre le passé et l'avenir sans qu'il soit possible de le qualifier autrement que comme le moment, ou la succession de moments, où s'effectue le retour du même*" (BENSA, 1997, p. 13, tradução nossa).

Francisco e Clodoaldo. Com esse trajeto, pretendemos descrever, inicialmente as práticas representadas no tempo presente.

Traçando linearmente o percurso de Bia no filme, temos: no início da primeira parte, em determinada madrugada, Bia não consegue dormir. Os uivos de um cão parecem incomodá-la muito, ainda que seu marido não se perturbe minimamente. A dona de casa se levanta e, após sugestão de seu filho, decide tomar alguma droga para dormir, mas, antes, decide induzir o cão a tomar a mesma droga, jogando um pedaço de bife recheado com tranquilizante. Na manhã seguinte, o silêncio incomoda a mulher e ela resolve espiar o cão com um binóculo (cf. figura 14, p. 91). O cão se encontra completamente desmaiado na casa vizinha. Sua preocupação é dissipada com a chegada de uma encomenda: uma televisão de 40 polegadas. Quando está recebendo os entregadores, surge uma mulher curiosa. Ela deseja saber quando a televisão dela será entregue. Pela fala do entregador, descobrimos que seria logo após a de Bia, mas não só isso. O entregador acrescenta o detalhe de que o outro aparelho tem algumas polegadas a menos. Bia se mostra satisfeita com o dado, o que leva a outra mulher a atacar repentinamente a mãe de Nelson e Fernanda. Não sabemos como termina a briga. Sabemos apenas que o televisor é finalmente entregue e que a outra mulher se chama Betânia, irmã e vizinha de Bia. Logo depois, Bia telefona para o marido, relatando o caso e, para se acalmar, não recorre, desta vez, ao calmante, mas se tranca num quarto para fumar maconha (cf. figura 18, p. 96). Depois de recorrer ao fumo mais uma vez, ouve música em volume alto, mas não suficientemente alto para abafar a volta dos uivos estrindentes do cão (cf. figura 19, p. 97). Na sequência ao corte dessa cena, Bia toma banho (cf. figura 17, p. 95) e, em seguida, a vemos levando os filhos para a aula de inglês. Ela está tão absorta em seu carro, com os vidros fechados, que não percebe ter estourado a bola de um garoto que brincava na rua. Na volta, Bia recebe o entregador de água que se revela ser também o fornecedor de maconha da dona de casa. Bia provavelmente está sozinha e, após dispensar o entregador, se masturba com um vibrador descomunal e, mesmo assim, insuspeito: a máquina de lavar em seu movimento de centrifugação (cf. figura 13, p. 90). À noite, já na segunda parte do filme, ela janta com sua família (cf. figura 16, p. 94), ainda ao som dos uivos do cão e, mais uma vez, na madrugada, tem problemas para dormir, aparentemente devido ao cachorro. Bia vai até o terraço e fuma outro cigarro de maconha (cf. figura 38, p. 155). Neste momento, ela observa o "menino da árvore" andando pelos telhados das casas vizinhas.

Ao entrarmos na terceira parte do filme, não sabemos quanto tempo se passou desde o último episódio em que ela tinha aparecido, mas, numa nova manhã, vemos Bia acompanhando a aula de chinês em domícilio, ministrada a seus filhos. Com o cachorro

voltando a uivar, Bia busca inibi-lo por meio da emissão de um som agudo produzido por um aparelho inibidor de latidos, chamado *bark free*. Talvez nesse mesmo dia, visto que ela usa o mesmo vestido nas duas cenas, Bia paga pelos serviços de Clodoaldo, não fazendo questão de receber o comprovante de pagamento, talvez por aparentar distanciamento em relação a preocupações menores. Algum tempo depois, numa certa noite, Fernanda, filha de Bia, tem um pesadelo em que homens invadem o quintal de sua casa. O pesadelo se dissipa sem trazer maiores consequências.

Figura 38 – Bia fuma maconha na varanda de casa à noite

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[142].

Numa outra manhã, Francisca, empregada de Bia, queima o aparelho inibidor de latidos sem querer. A protagonista briga com a empregada e a humilha (cf. figura 01, p. 18). Irritada, vai relaxar, mais uma vez, ao som de música, ao mesmo tempo em que os filhos a massageiam. Por fim, num anoitecer, Bia sai de casa e vai rumo à praia. Lá compra bombas que são posteriormente estouradas, em família, naquela mesma noite, para torturar o cachorro da casa vizinha (cf. figura 37, p. 148).

Como se observa, o percurso linear da personagem é feito de uma sequência de momentos presentes em que o passado e o futuro pouco importam. As ações repetitivas da personagem se voltam sempre para o presente imediatista do impulso e do consumo. A consequência é a ausência de mudanças significativas em sua "história" que acaba por dar espaço a uma forma temporal cíclica-linear; cíclica, pois as novas ações da personagem estão, na verdade, sempre retomando aquilo que já havia sido feito por ela; linear, não só por ser

[142]Cf. episódio 2F na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

marcada pela causalidade, mas também no sentido de não conseguirmos prever a ação seguinte da personagem – ela surpreende constantemente. Esse breve esboço do percurso de Bia permite observar uma diferença em relação à temporalidade correlata ao espaço inerente ao que estamos chamando de "homem cordial contemporâneo", numa releitura de Sergio Buarque de Hollanda (1996 [1936]). Para mostrar essa diferença, identifiquemos, primeiramente, a ordem de fatos tais como eles se sucedem para João.

O neto de Francisco entra em cena, na primeira parte, dormindo nu com a namorada, Sofia, no tapete de sua sala de estar. É manhã e, assim que a empregada, Mariá, abre a porta da entrada de serviço, João desperta, alarmado. Ele acorda Sofia e pede para que Mariá aguarde na cozinha. A empregada traz consigo duas de suas netas. O casal sai correndo, ainda sem roupa, para o quarto, sendo flagrado pela empregada que ri do fato. Chegando no quarto, o casal se beija e vão para a cama. Logo depois, o casal aparece na cozinha, onde toma café da manhã enquanto conversa com Mariá. Durante essa conversa, a empregada informa a João que um carro amanheceu arrombado na rua do prédio. Ao descerem, verificam que o carro arrombado era exatamente o de Sofia. O casal se despede friamente (cf. figura 23, p. 108) e João tenta investigar a autoria do crime com os guardadores de carro da rua. João suspeita que tenha sido Dinho (primo do personagem, mas que, até este ponto, não sabemos quem é). João decide passar na casa do tio Anco, que mora a algumas casas de distância, e relatar o acontecido.

Encontra o tio em frente da casa, dentro de um carro velho. Após breve conversa com Anco, vai apresentar um apartamento para uma cliente. É assim que descobrimos que João é um corretor imobiliário. Na sequência da malfadada tentativa de vender um apartamento (em um prédio onde tinha ocorrido um suicídio), o neto de Francisco volta à casa de Anco, onde tomam café e conversam. Durante essa conversa, alguém toca a campainha. Pela televisão da câmera de segurança, vemos que é um homem. Anco e João não se importam com o fato, continuam a conversa, mas o homem volta a tocar a campainha e só então os dois resolvem ver quem é. Trata-se de Clodoaldo, que se apresenta como sendo um recém-chegado guarda-noturno que está prestes a iniciar o serviço de ronda na rua. Tanto João quanto Anco desconfiam do guarda, mas nada se altera na rotina dos personagens. Depois disso, João visita Dinho, momento em que descobrimos que são primos. A conversa termina numa discussão entre os dois, pois Dinho nega ter tido envolvimento no arrombamento do carro de Sofia, mas pede para que sua empregada, Cleide, entregue a João um aparelho automotivo de som. Ainda neste dia, João vai apresentar outro apartamento a clientes quando seu avô, Francisco, liga. O avô pergunta se o neto já estava sabendo dos guardas-noturnos

recém-chegados. João afirma que já tinham conversado com ele e que também não tinha gostado deles. Promete ao avô visitá-lo no "engenho" assim que fosse possível. A cena é interrompida e a primeira parte do filme termina.

Na segunda parte, já na noite desse mesmo dia, João se encontra na reunião de condomínio. A principal discussão é a possível demissão por justa causa do porteiro do prédio. João se incomoda com o modo pelo qual os condôminos se referem a seu Agenor, o porteiro, e se opõe, mas... nem tanto. Assim que Sofia liga para ele (cf. figura 39), João sai da reunião e vai se encontrar com a moça. Após mais um encontro amoroso, vão para a cama e João entrega o rádio que pertenceria à Sofia. A moça informa, no entanto, que, na verdade, aquele não era o rádio dela, mas um muito melhor, o que parece lhe agradar (as contravenções de Dinho passam, nesse momento, a ser mais bem-vistas pela personagem do que até então).

Figura 39 – João atende a telefonema de Sofia durante a reunião de condomínio

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[143].

O casal só volta a aparecer na terceira parte do filme, numa certa manhã, na fazenda de Francisco. Os jovens almoçam com o grande proprietário (cf. figura 02 e 46, p. 19 e 182) e passeiam pela fazenda até chegar na cena emblemática do banho de cachoeira. Um corte repentino ocorre e, na cena seguinte, vemos João deitado em seu quarto em Recife. Não sabemos se a sequência da fazenda era um sonho em continuidade com a cena do quarto ou se há um salto no tempo. O que sabemos é que, mais uma vez, João e Sofia acordam e vão tomar café da manhã enquanto a empregada trabalha, mas, desta vez, não é Mariá, mas Maria, filha

[143]Cf. episódio 2C na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

de Mariá. Na vez seguinte em que o casal aparece em cena, estão novamente acordando num outro dia. É quando visitam a casa em que Sofia morou quando criança.

A última vez que avistamos João é na noite da festa de aniversário de sua prima. Não é possível saber quanto tempo se passou desde a sua última aparição em cena. Só sabemos que Sofia tinha partido por ter "outra história em outro lugar" e assim se encerra a participação do personagem em *O som.*

À semelhança do espaço pautado por práticas de consumo, o espaço do homem cordial contemporâneo é produzido num tempo em que os fatos se sucedem sem aparentemente levar a lugar algum. Entretanto, há uma diferença entre eles. Se o presente era fonte de insatisfação para o espaço reproduzido pelas ações de Bia, para João, representa o incômodo constante da lembrança do processo que o levou a estar onde está e ter o que tem. Suas práticas de cordialidade impedem que o atrito entre ele e aqueles que estão ao seu redor (empregados, em sua maioria) emerja – quando há conflito, ele ocorre na própria família, como vimos na discussão com Dinho. Com o abafamento permanente da tensão entre os diferentes personagens procedentes de diferentes classes sociais, o tempo narrativo parece estagnar. A cordialidade garante a reprodução do espaço sem grandes obstáculos, a não ser pela crise perene (e inconsciente) originada de alguma sensibilidade social e, ao mesmo tempo, da consciência de ser o herdeiro das propriedades (e dos crimes) do avô e de toda a sua família. João, como se sabe, usufrui do trabalho em situação de subalternidade, como, por exemplo, o das empregadas domésticas. No entanto, por obra de culpa ou como suposta forma de pagamento, tenta mitigar a posição de patrão ao espelhar-se no tratamento normalmente atribuído à sinhá, mas numa versão romantizada, voz acolhedora que subjuga, numa faceta diferente da sinhá em quem se espelha Bia, aquela do senhorio propriamente dito. João busca, com isso, remediar a situação ao obrigar-se a conviver com suas presenças incômodas (e de familiares) no espaço privado. Naturalmente, essas não são atitudes que configurem benevolência, mas má consciência. Desfrute do trabalho subalterno e alguma culpa, acompanhados de remediação com mal-estar, eis uma das formas de tensão (e de crise) do homem cordial contemporâneo construído em *O Som* a partir das relações de mando do passado – ainda, de algum modo, vivas no presente e prometendo perdurar. Essa situação de crise não se referiria à

> [...] etimologia grega da palavra, na qual *krisis* se refere a uma decisão inescapável, a uma guinada que deve ser feita imediatamente, mas, agora, no presente, a crise foi estendida, completamente achatada ao ponto de ser chamada pela vaga expressão

> "longo prazo". Além disso, há o provisório, agora permanente, que permite, portanto, a colonização completa do futuro pelo presente (CAZDYN, 2012, p. 46-47)[144].

Esta citação de Cazdyn (2012) nos remete, desta forma, ao próprio modo de funcionamento das práticas sociais em tempos neoliberais que não visariam mais a resolução de problemas, mas a sua administração, como ele mesmo diz, a "longo prazo". A crise, nesse contexto, deixa de significar momento que antecede uma mudança profunda para significar a perpetuação das tensões tal como é vigente nos espaços do consumo e do homem cordial. No entanto, antes de comentarmos mais sobre as ideias de Cazdyn sobre o tempo do "novo crônico" (cf. CAZDYN, 2012, p. 13), que pode lançar mais luz sobre a situação tratada no filme, analisemos os núcleos seguintes.

O terceiro núcleo identificado, aquele de Francisco e Dinho, necessita, antes de tudo, de uma distinção entre o avô e o neto. Como dito anteriormente, Dinho seria, ainda, um aprendiz de grande proprietário e, talvez por esse motivo, não divida exatamente a mesma espacialidade e temporalidade com Francisco. Vejamos inicialmente o percurso de Dinho.

Suas aparições em *O som* são bem rarefeitas. Servem mais para caracterizar o personagem do que para indicar um processo de transformação que o leve de uma situação inicial a uma final. Dinho surge, como dito anteriormente, por ocasião da visita que recebe de seu primo João. O neto que "tem dado muito desgosto ao seu pai", como diz Francisco, se mostra como um *playboy*, rapaz mimado de classe média alta, que, já nas primeiras insinuações de que poderia ter cometido um roubo, se despe da cortesia para adotar modos grosseiros. O segundo episódio em que aparece é no momento em que recebe o trote de Clodoaldo e vai até a barraca dos guardas tirar satisfação. Ao lidar com aqueles que pertencem a uma classe social inferior nem sequer passa pela cortesia, vai direto para uma postura arrogante. No terceiro e último momento em que Dinho aparece, já nos encontramos na festa de aniversário de sua prima. Dinho se mostra dócil nos braços de Francisco e amigável com seu primo. Nesse episódio final, nenhuma menção é feita sobre sua vida de crimes. Como se vê, os episódios envolvendo Dinho dizem mais respeito a uma temporalidade em formação do que propriamente uma já consolidada como é o caso notado nos padrões regulares observados em Bia e João. O *narrador* parece esboçar um encadeamento que não se relaciona com o presente relativamente aleatório de Bia ou com o

---

[144]Tradução a partir de: "*The meaning of 'crisis' is no longer based on the word's Greek etymology, in which* krisis *refers to an inescaple decision, a turning, that must be made immediately. But now crisis is extended, rolled out flat all the way to the indefinite 'long term'. And there is the meantime, now permanent, thus permitting the present to fully colonize the future"* (CAZDYN, 2012, p. 46-47).

passado incômodo de João. As práticas de tempo de Dinho se aproximam muito mais de uma presença histórica diluída do poderio da elite brasileira, que serve de escudo para sua postura mandonista. Se não temos um desfecho para o personagem, temos, ao menos, alguma indicação da posição a ser ocupada pelo rapaz: aquela que, na trama, é ocupada por Francisco.

O grande proprietário, por sua vez, ainda que também tenha aparições episódicas, apresenta um percurso individual ligeiramente mais encadeado que, ao menos, sugere um desfecho a trazer uma mudança significativa em sua condição, a saber, de suposta autoridade local – detentor de algum poder – a provável vítima de uma vingança – fragilizado em meio ao espaço que ele mesmo construiu para sua segurança. A figura 40 é um bom exemplo dessa construção. No momento em que antecede a revelação das identidades de Clodoaldo e Claudio, o *narrador* se posiciona atrás de Francisco, o que o coloca, imageticamente, na mira dos olhares dos guardas que o ladeiam e que, de certo modo, o cercam. Seu olhar, por sua vez, fica posicionado numa espécie de vazio entre os dois. Além disso, a posição do registro da imagem faz com que Francisco seja menor do que Claudio e Clodoaldo. O enquadramento, ainda que breve, a partir da perspectiva de Francisco aproxima o *narratário* da ameaça e da tensão que o proprietário passa a sentir.

Figura 40 – Momento que antecede a revelação das identidades de Clodoaldo e Claudio a Francisco

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[145].

Retrocedendo nas ações, Francisco aparece pela primeira vez, assim como Dinho, recebendo uma visita. Em seu caso, são os guardas-noturnos Clodoaldo e Fernando que aparecem em seu apartamento. Após tratá-los com desprezo e ironia, o proprietário surge em

[145]Cf. episódio 3Z na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

ligação feita a seu neto para conversar exatamente sobre essa visita inesperada. Na noite desse mesmo dia, os guardas flagram Francisco indo em direção à praia. Apesar de ser noite e a agitação do mar, Francisco nada em região proibida devido à presença de tubarões (cf. interpretação desse episódio na p. 124). Por fim, o personagem volta a aparecer na tarde que antecede a noite fatal, tentando fazer um telefonema. Seu semblante indica preocupação. Na festa de aniversário, parece ainda estar inquieto. Encontra, então, Clodoaldo no portão da casa de Anco e o avisa que gostaria de falar com ele em meia hora em seu próprio apartamento. Clodoaldo responde que também desejaria falar com ele. Chegada a hora marcada, o guarda aparece no apartamento de Francisco, acompanhado de seu irmão, Claudio. Francisco inicia a conversa, dizendo que gostaria de contratar um guarda-costa, prevenção tida como necessária após o assassinato de seu capataz no "engenho". Claudio informa que sabia da morte, pois tinha estado com o próprio capataz no dia do assassinato. O dado surpreende, pois a cadência manhã-tarde-noite que o *narrador* tinha nos oferecido parecia dizer que nada de relevante teria acontecido entre um dia e outro. Francisco também se surpreende com a informação (o que é mais um indício da intenção do *narrador* de aproximar as sensações dos protagonistas que representam o poder com as de certo público, aquele que, inclusive no medo, se vê representado por esses protagonistas) e, então, Claudio toma a fala e pergunta se Francisco lembrava da data de 27 de abril de 1984[146]. A data traz à tona a verdadeira identidade dos rapazes para Francisco, que se surpreende mais uma vez e percebe que eles eram filhos e sobrinhos de proprietários de terras, mortos a mando dele no dia mencionado. Os personagens todos se levantam. Os semblantes e olhares são firmes, vistos em *close.* A cena é cortada, mas, a julgar pelo som ao redor (estouros das bombas jogadas por Bia), somos levados a crer que tiros possam ter sido disparados contra Francisco, completando-se a vingança em nome da morte do pai e tio de Clodoaldo e Claudio. Quer dizer, aquilo que era sugestão em Dinho, aparece mais claramente em Francisco, sendo importante notar que, em ambos os casos, o percurso narrativo é mais inferido do que apresentado na trama. Suas práticas de tempo estão, ainda quanto ao percurso narrativo, proximamente ligadas àquelas do núcleo de personagens pertencentes a uma classe social inferior, a dos guardas-noturnos.

---

[146]A respeito da data, Rabello observa que "curiosamente, a única data apresentada no argumento é o dia dos assassinatos do pai e do tio de Clodoaldo. Ela ocorreu dois dias após a derrota no Congresso Nacional da emenda Dante de Oliveira (25 de abril de 1984), que, como se sabe, propunha, com amplo apoio da população no movimento das 'Diretas Já!', o restabelecimento das eleições diretas para presidente, pondo fim à sucessão de governos militares, iniciada em 1964. O trabalho artístico com o material histórico sugere que, com eleições diretas, poderia ter havido um outro futuro. Ilusão burguesa ou confiança ingênua da voz das ruas sem clara definição de classe? De todo modo, os rumos da história contemporânea revelam que a oportunidade perdida, e anos depois concretizada, não trouxe o futuro ansiado" (RABELLO, 2015, p.170-171).

Os guardas, como já dito, não surgem exatamente no início da trama, mas somente após a apresentação e início do desenvolvimento das ações dos núcleos de Bia e João. O aparecimento repentino deles, como pertencentes a um meio externo ao da rua, gera receio. Bia acredita que, de algum modo, eles possam estar conectados com os arrombamentos de carros que aconteciam na rua (quando, na verdade, o responsável era Dinho, o neto do maior proprietário de imóveis da região). João e Anco temem sofrer alguma represália ao rejeitar pagar pelos serviços de segurança que se iniciariam na rua. Já Francisco faz pouco caso, mas sem deixar também de marcar sua inquietação pela possível ameaça que os guardas representariam a seu suposto controle da rua e às arbitrariedades de sua família, como as de seu neto Dinho. Por essas repetidas voltas do tema da segurança e de cenas em que as falas de outros personagens comentam a aparição dos guardas, o novo núcleo de personagens vai deixando sua posição de mero esquete, à semelhança de tantos outros que surgem principalmente na primeira parte (como o do guardador que risca o carro da paciente de um *spa* ou o do garoto que joga sua bola involuntariamente no condomínio vizinho e, por não consegui-la de volta, imediatamente, se tranca no quarto para jogar *video game*). Os guardas se tornam efetivamente parte da trama. Esse caminho rumo ao estabelecimento da conexão espaço-temporal da narrativa acontece com a progressiva integração dos guardas que pouco a pouco deixam de provocar suspeitas. À medida que a narrativa se desenvolve, o tratamento dispensado aos guardas tanto pelo *narrador* quanto pelos personagens que representam os moradores da rua parece mostrar que, progressivamente, os guardas vão deixando de significar qualquer tipo de ameaça. Aparentemente, eles entram para a ordem cotidiana aprisionadora na qual os demais núcleos vivem. Nos títulos das partes do filme, todos eles referentes à segurança, o núcleo dos guardas ganha destaque, nomeando a segunda parte da narrativa.

Nessa parte, "Guardas Noturnos", quando o *narrador* passa a acompanhar a atividade de Clodoaldo e seus colegas, a aproximação que se busca fazer entre personagens e público é algo a se observar. As cenas envolvem situações banais como aquela em que eles montam uma barraca, ou a que flagram Francisco indo em direção à praia numa certa noite ou, ainda, a do trote que Clodoaldo passa em Dinho. Inclusive, após esse telefonema provocador, o *narrador* acompanha um diálogo entre os guardas-noturnos (cf. figura 41, p. 163). A revelação de suas histórias pessoais parece desempenhar a função não só de dar continuidade à integração do núcleo à trama, mas também de torná-los simpáticos ao olhar do público visado. A aparição de Dinho e seu comportamento petulante acaba por fazer um movimento de uma aproximação ainda maior do *narratário* com os guardas.

Figura 41 – Guardas conversam durante o trabalho

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[147].

Já na terceira parte, "Guarda-costas", os guardas-noturnos estão tão integrados ao bairro que já são capazes de prever as ações diárias dos moradores. Inclusive aí a postura de Clodoaldo se revela ainda mais próxima das camadas médias, o que não deixa de ser uma posição ambígua. Por um lado, suas atitudes podem agradar a boa parte das camadas médias (a menção ao "trabalhador" no trote passado a Dinho, por exemplo; e a intimidação a Romualdo, que apesar de ser "trabalhador" (entrega água na rua), é também fornecedor de maconha para moradores da região – atividade condenada pela classe média por ser ilícita, mas, ao mesmo tempo, apreciada e consumida por membros dessa mesma classe. Por outro lado, suas atitudes também podem representar uma ameaça, como no caso do episódio em que o guarda se aproveita da confiança depositada por um morador (o objetivo era regar as plantas na sua ausência) e acaba por transar com Luciene na cama do casal a quem se supõe que ele servisse como vigilante e, claro, como no desfecho do filme, ao revelar sua identidade a Francisco, e possivelmente, consumar sua vingança. É importante lembrar também que Clodoaldo só chegou a estar com seu irmão no apartamento do avô de João e Dinho porque tinha minimamente ganhado a confiança de Francisco. Atitude semelhante foi a expressa por Anco ao oferecer uma dose de uísque aos guardas por ocasião do aniversário da sobrinha. De todo modo, do *ponto de vista* do público espectador, a surpresa final e a informação de que Clodoaldo tinha se encontrado com o capataz de Francisco dias antes de sua morte (razão pela qual Francisco queria um guarda-costas) só confirmam o que Marsh (2015) diz sobre o fato de

[147]Cf. episódio 2I na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

o olhar atento (do espectador) não ser suficiente para compreender e prever as ações dos personagens.

Poderíamos dizer que a trama produzida pelo *autor implícito* não se restringe ao presente fragmentário apresentado pelo *narrador*. Outros fatos ocorrem simultaneamente àqueles mostrados pelo *narrador*. O *autor implícito* faz uma escolha de modo a estabelecer uma relação entre tempo cíclico e tempo linear, como exposto no início deste capítulo. A sequência de fatos aparentemente aleatórios que o *narrador* nos oferece repõe um tempo cíclico semelhante à experiência oferecida pela sequência percussiva da introdução do filme, que acrescenta novos elementos (com diferentes "células rítmicas", podendo representar diferentes práticas temporais em diferentes espaços) sobre uma mesma "base rítmica" (podendo se referir alegoricamente à da própria história do país). O *autor implícito*, no âmbito da história narrada, e não apenas do enredo[148], também não escapa de trazer para seu espectador o jogo ambíguo entre ciclo e linearidade. Com o desfecho surpreendente, o *autor implícito* faz emergir uma temporalidade na qual parece não haver saída nem para os personagens, nem para seu próprio *ponto de vista*. Ao longo de toda a narrativa, observa-se uma atenção especial para o suspense crônico entre diferentes classes sociais e entre as nuances internas à classe média. No entanto, no momento em que o revide individual, isto é, a vingança, emerge como sendo o ponto de chegada de tudo quanto vinha sendo construído durante o desenvolvimento da trama, a perspectiva crítica do *autor implícito* parece encontrar seu limite.

O percurso das ações dos guardas, núcleo que confere a unidade espacial da narrativa, é notável. Surgem como meras imagens num televisor e são os únicos personagens que provocam uma reviravolta por meio de suas ações. Essa exclusividade é mais um elemento a indicar uma espécie de conflito de narrativas posto pelo *autor implícito*. A proposta de narrar o cotidiano controlado da classe média urbana (caracterizado por diferentes tipos de fragmentação espacial e de práticas temporais "antinarrativas") traz em si a carga histórica da disputa pela terra (caracterizada pela unidade da formação do espaço no tempo) que construiu o meio urbano brasileiro tal como ele se apresenta no tempo presente. Uma vez que indesejada, essa carga histórica é constantemente cortada, mas, por ser inevitável – por ser constituinte do próprio narrar –, volta insistentemente a assombrar o presente dos três primeiros núcleos, numa espécie de suspense crônico, sem que uma solução se apresente como viável.

---

[148]Conferir nota de rodapé 58, p. 63, para mais detalhes sobre a distinção feita entre "enredo" e "história".

A temporalidade do "novo crônico", tal como defendida por Cazdyn (2012), se baseia na experiência do próprio autor ao ter que enfrentar um câncer em tempos em que "há pouca preocupação com a condição terminal ou aguda, mas muito mais com um presente imorredouro que permanece doente para sempre, sem que haja o perigo de uma morte repentina" (CAZDYN, 2012, p. 5)[149]. Como o autor observa, o investimento nesse prolongamento – que não se restringe ao meio médico, mas se expande para os âmbitos psicológico e político – tem se mostrado como grande fonte de lucro e a alternativa viável para a continuidade da economia capitalista após a crise econômica global de 2008 (cf. CAZDYN, 2012, p. 159). Nessa configuração, lucra-se com a negação da morte[150] – o que ganha forma, em *O som,* na própria estruturação do filme, haja vista os títulos de suas partes ("Cães de guarda", "Guardas noturnos" e "Guarda-costas" – títulos que aludem a situações que existem em relação de coexistência e não de sucessão temporal), dando lugar, no espectro e na figuração da constante preocupação com a segurança privada. Assim, em oposição ao modo de vida posto pelo capitalismo contemporâneo, Cazdyn propõe que a morte seja trazida para junto da vida, que ela não seja entendida como oposta à vida, mas como uma manifestação específica de um mesmo fenômeno a integrar vida e morte (cf. CAZDYN, 2012, p. 188).

Em termos da trama proposta pelo *narrador* de *O som*, a tensão gerada pelo construção de uma narrativa em suspense crônico, entrecortada pela instauração repentina de momentos tensos e por cortes também repentinos em momentos de tensão – que nos privam de desfecho, manipula, por um lado, o medo da morte do próprio público, pois, a partir da visão de classe média, o público é induzido a atribuir certas causas para o que se mostra. No entanto, o desenvolvimento da trama surpreende, mostrando que a falta de desfecho dá forma a outras causas como sendo as verdadeiras. O caso central que ilustra esse feito é o de Clodoaldo, a quem o *narrador* nos leva atribuir apenas a função de um guarda-noturno em serviço particular de segurança, figura corriqueira das grandes cidades atualmente. Surpreende, por isso, saber que, de fato, ele é o vingador de seu pai e de seu tio, mortos a mando de Francisco, numa disputa por terras. Quer dizer, por meio da estratégia de suspense, que, interpretada segundo a chave de Cazdyn (2012), seria, de fato, alienante por propor a

---

[149]Extraído de trecho em que Cazdyn caracteriza a contemporaneidade: "*We have entered a new chronic mode, a mode of time that cares little for terminality or acuteness, but more for an undying present that remains forever sick, without the danger of sudden death"* (CAZDYN, 2012, p. 5, tradução nossa).

[150]Conferir trecho em que Cazdyn sintetiza o tempo do *novo crônico*: "O novo crônico é o modo mais recente de se roubar nossas próprias mortes de nós mesmos" [Tradução nossa de: *"The new chronic is the most recent way to steal our deaths from us"*] (CAZDYN, 2012, p. 193).

oposição entre vida e morte, o *autor implícito* nos desperta, ao contrário, para uma reflexão crítica sobre a constituição histórica da sociedade brasileira e sobre a sua regurgitação a golpes experienciada até o presente. Por outro lado, os mesmos cortes e situações desconcertantes que levam a essa reflexão, reverberam também, pela própria utilização, a temporalidade do *novo crônico*, prolongando a tensão a ser desafiada por uma perspectiva crítica.

Além disso, o retorno dos filhos, que vingam o pai, lembram algo da solução hollywoodiana, mencionada por Cazdyn (cf. 2012, p. 195), que consiste no retorno do protagonista tido como morto para vingar o malfeito inicial. A ação do personagem só é possível por ser "já-morto". No entanto, diferentemente da proposta do autor, que pensa o "já-morto" como a possibilidade de uma práxis coletiva, nas narrativas folhetinescas, a ideia do "já-morto" é usada para reforçar a ação individual[151], assim como vemos em *O som*. No entanto, ao mesmo tempo, o filme também dá as condições para se observar a morte como permanentemente presente na vida, ainda que não reconhecida, (seja pela apatia dos personagens; seja pela sucessão "cíclico-linear" de fatos que se sucedem sem formar propriamente um arco narrativo que leve a uma transformação; seja pela música que abre a narrativa – refiro-me à anunciação fúnebre de *Cadavres en série*; seja pela permanência de injustiças pretéritas no presente). Nessas condições que nos é dado pensar no futuro, o *foco narrativo*, proposto pelo *narrador,* traz suas contradições que tornam possível pensar o *foco* a partir de sua equivocidade. Antes, porém, de continuar a discussão a respeito do futuro, pensemos no que há de passado naquilo que se marca como "já-morto" e de que modo isso ocorre em *O som.*

2.2.3. Formas de manifestação do passado no presente

Falar do que se passou, em termos de existência material, significa falar do que aí está, considerada a sua produção no tempo. Não há como estudar o passado se não for por meio de uma leitura do que o presente nos mostra daquilo que se foi. Ainda que a história se

---

[151]Sobre a possibilidade de agir somente sob a "máscara" da morte, Cazdyn afirma: "esta é uma das duas funções ideológicas fundamentais da morte à moda das histórias em quadrinho, quando empregada na cultura popular: o protagonista morto deve agir por conta própria. No fim, esta é a estratégia narrativa que funciona para rejeitar, denunciar e negar a ação coletiva. Se o personagem se juntar a outros, ele compromete sua liberdade" (CAZDYN, 2012, p. 195) [Tradução nossa de: *"This is one of the two fundamental ideological functions of the comic book death as it is employed within popular culture: the dead protagonist must act on his or her own. In the end, this is a narrative strategy that works to reject, denounce, and deny collective action. If the character joins with others then he compromises his freedom"* (CAZDYN, 2012, p. 195)].

dê objetivamente na dimensão do *inconsciente político* de uma dada produção linguageira, essa sua condição de inconsciente tem um efeito particular. Sua manifestação é equívoca e se assenta, por um lado, na dubiedade produzida por um *autor implícito* e organizada por um locutor (ou *narrador*, no caso das narrativas) e, por outro, na dubiedade produzida por um *leitor/espectador implícito* e organizada pelo interlocutor (ou *narratário*, no caso das narrativas). Não se trata, porém, de polos e, tampouco, de momentos sempre isolados: por um lado, o da produção e, por outro, o da recepção. O *autor implícito* pode ser falado pela voz dominante do *leitor/espectador implícito* (que pode remeter a um já dito, representando, portanto, um passado) e vice-versa (o ineditismo de uma nova produção nem sempre se espelha na novidade buscada pelo *leitor/espectador*), produzindo-se lugares cruzados na organização dos dizeres pelo *narrador* e pelo *narratário* e a equivocidade na manifestação do passado no presente.

Essa constituição complexa da narrativa impõe que o presente seja sondado em busca dos indícios que nos levem a alguma reflexão acerca das formas pelas quais o passado nele se marca e o constitui. Na seção anterior, vimos, por meio da análise das ações dos diferentes núcleos de personagem, que o presente da narrativa de *O som* é formado por uma sucessão de fatos que nunca chega a um desfecho satisfatório. Também vimos que a mesma sucessão pode ter também a função de desviar o espectador de algum desfecho a ser temido (ainda que desejado). Além disso, enquanto o *narrador* leva o *narratário* a crer que está acompanhando os fatos mais significativos a envolver os personagens, outra narrativa vai se formando e, de uma situação inicial, chegamos a uma situação final, distinta da primeira (diferentemente do que as situações relativamente aleatórias, envolvendo Bia e João, pareciam indicar). Poderíamos dizer, então, que diferentes temporalidades formam a experiência narrativa em *O som.* Como diz Bensa (1997), "a narrativa está, ao mesmo tempo, inscrita no presente e numa relação com o presente que o objetifica, tendo em vista o passado e o futuro" (BENSA, 1997, p. 17)[152]. Voltando nossas atenções para o passado, observemos como ele se manifesta dentro de cada um dos núcleos narrativos na simultaneidade dos sentidos atribuídos pelos personagens, pelo *narrador* e, finalmente, pelo *autor implícito*, em sua relação com o *inconsciente político*.

A começar por Bia, observa-se, em seu percurso, uma ausência, em nível consciente, de passado. Em nenhum momento, vemos a personagem se referindo seja ao próprio passado, seja ao social. Suas ações são guiadas pelo consumo e a correlata busca por uma satisfação

---

[152]Tradução nossa de: « [...] *le récit est à la fois inscrit dans le présent et dans un rapport au présent qui l'objective en regard du passé et de l'avenir* » (BENSA, 1997, p. 17).

presente que não é atingida. Essa impossibilidade vem figurada nos latidos e uivos do cão que insistem em ressoar pela casa de Bia. Por sua vez, a insistência da dona de casa (reforçada pela perspectiva do *narrador*) em atribuir uma causa externa à sua insatisfação, não oferece uma solução para o seu tormento. A negação de seu próprio estado presente (e, por conseguinte, de tudo quanto de história nele ficou borrado – o quadro representando as três etnias que tradicionalmente são consideradas como constituintes do que se entende por brasileiro não é muito nítido – cf. figura 42) é também uma constante negação de qualquer passado.

Figura 42 – Bia recebe televisão recém-comprada após ser agredida por irmã

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[153].

A única forma possível da presença do passado no universo diegético do núcleo de Bia parece ser por meio da presença de objetos decorativos (mesmo no caso do quadro que representa a composição étnica brasileira – cf. figura 42) e de penduricalhos que parecem estar ali apenas para produzir alguma sensação agradável, seja por suas formas, seja por suas cores. Nenhum adorno parece, porém, remediar a constatação de que um novo eletrodoméstico não iria alterar seu descontentamento crônico. Dito de outro modo, a memória, trazida por aqueles objetos se mantém em estado de latência. Para os personagens, o passado parece não dizer nada a respeito da experiência em curso, nem da relação com o mundo, nem com o outro, nem, tampouco, dessa relação de forma indireta, por exemplo, por meio da comunicação de massa (música e televisão, no caso de Bia). No tocante à comunicação de (e para a) massa, ela sempre repõe lembranças, mas, frequentemente, de

[153] Cf. episódio 1L na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

modo a expurgar a sua força de memória. Algo semelhante já tinha sido percebido ao analisarmos o apartamento de Dinho, onde tínhamos notado a presença de uma estátua de uma mulher negra esguia (cf. figura 28, p. 120), utilizada apenas como ornamento, sem ter em conta a densidade da história do negro no Brasil.

Para ambos os casos, retomo uma distinção feita pelo historiador Pierre Nora (1993 [1984]) entre "memória" e "história". Seu conceito de "história" se opõe ao de "memória" que seria entendida como aquilo que "se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto" (NORA, 1993 [1984], p. 9), enquanto que "a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais" (NORA, 1993 [1984], p. 9). Nora vê a memória como "história viva" e a história[154] como uma "operação intelectual" (NORA, 1993 [1984], p. 8). A memória[155], portanto, estabelece uma relação significativa com o presente, cuja constituição vem de um processo histórico. Nos casos mencionados, tanto de Bia quanto de Dinho, tende a apagar-se essa relação significativa com o presente, predominando, portanto, o apagamento da memória. Quando muito, ela se caracteriza apenas por uma vaga presença de objetos cuja aparência buscaria se inserir num determinado estilo decorativo e nada mais.

No entanto, concentrando-nos ainda em Bia, mas agora do *ponto de vista* do *autor implícito*, a conexão com o passado fica mais clara. Os enquadramentos dados à personagem, por exemplo, estão continuamente buscando dizer algo a mais do que meramente a situação superficialmente vivida pela personagem. À ocasião da chegada da televisão de 40 polegadas (cf. figura 42, p. 168), por exemplo, é nítido o espaço conferido à exibição da tela que decora a sala de estar da dona de casa. A referência feita pela pintura parece não ter relação alguma com a briga entre as irmãs que tinha acabado de ocorrer (e que em si já é um indício de um processo histórico[156]), nem com a entrega do eletroeletrônico. É nesse ponto que o *autor implícito* insinua para o *espectador/leitor implícito* a necessidade de preenchimento de uma

---

[154] Observa-se aqui uma definição para "história" pensada como disciplina científica, sentido que não estamos utilizando neste trabalho. Sua oposição ao conceito de "memória" mostra-se útil para o caso específico, pois se aproxima da noção de história que estamos adotando... A história, como entendida neste trabalho, se manifesta no *inconsciente político*. Segundo Jameson (2002 [1981]), "[...] a História é aquilo que machuca, ela é aquilo que nega o desejo e põe limites inexoráveis tanto para a práxis individual quanto para a coletiva, cujas 'espertezas' se transformam num revés ameaçador e irônico em relação à intenção explícita" (JAMESON, 2002 [1981], p.88) [Tradução nossa de: "*History is what hurts, it is what refuses desire and sets inexorable limits to individual as well as collective praxis, which its 'ruses' turn into grisly and ironic reversals of their overt intention*" (JAMESON, 2002 [1981], p. 88)]. Conferir, parte I, capítulo 2, p. 66.

[155]Tanto a noção de "memória" quanto de "nostalgia" já tinham sido objeto de minha reflexão em trabalho anterior (cf. SOSTER, 2016 [2014]). No entanto, nesta dissertação, tendo a reelaborar muito daquilo que foi publicado anteriormente.

[156] Ao que parece, as rixas eram presença constante na colônia como constata Maria Sylvia de Carvalho Franco que afirma que "nas relações de vizinhança, a violência está incorporada com uma regularidade" (FRANCO, 1997 [1969], p. 30).

lacuna com base em alguma reflexão – talvez, na visão desse *autor implícito*, preenchimento voltado à história da formação do país, embora essa *focalização* específica dependa do *leitor/espectador implícito* e, portanto, nem sempre é assegurada ao espectado. A cisão observada pode, portanto, passar despercebida.

Se voltarmos à passagem em que Francisca, a empregada, queima o aparelho com o qual Bia buscava silenciar o cão, veremos que, no universo diegético, a fala de Bia expressaria apenas sua raiva ao ter um aparelho perdido pela falta de atenção da empregada (que não teria lido um aviso deixado por Bia). No entanto, pela própria grosseria de Bia (cf. figura 01, p. 18) e referências feitas no filme como um todo, as relações pretéritas de servidão se mostram como sendo tão atuais a ponto da cena poder não gerar estranhamento algum. O *narratário* pode considerar a passagem como completamente verossímil. O mesmo ocorreria no desfecho do filme. A explosão das bombas no quintal é a escolha pela busca de uma resolução externa e individual a um problema que não se restringe a latidos e uivos, mas, do modo como a ação se abre para o *narratário*, via *narrador*, ela acaba por ganhar um sentido histórico, a menos, naturalmente, que seja reduzida, via *leitor implícito*, a um sentido não menos histórico, mas já reduzido a simples ação cotidiana, esvaziada de memória. Quer dizer, a despeito da percepção da personagem, o passado constituinte do presente (ou a memória) está sempre à espreita.

Quanto mais adentrarmos na opacidade da linguagem, mais clara se torna a presença do passado, incluindo a própria constituição do *narrador* do filme. No capítulo anterior, vimos como as ações da personagem remetiam ao lema do "sexo, drogas e *rock'n'roll*", já sufocada a contracultura pelo cotidiano devorador. Essa remissão à opacidade, marcada pela insatisfação, pela imaginação nada lisérgica e pela rebeldia e atitudes em ruínas, não é, no entanto, construída apenas pela posição que o *narrador* dispõe para o *narratário,* mas pelo material histórico a partir do qual o *autor implícito* concebe a narrativa. É nessa dimensão que encontramos a memória que integra as ações da personagem, desde episódios mais evidentes como o da humilhação feita à Francisca até outros mais banais como o do adoçamento exagerado de um suco e até o da reminiscência posta na própria arquitetura da casa, cujos cômodos são separados por arcos. Como observa José Luiz Passos, na primeira cena da segunda parte do filme, quando Bia janta com sua família, a quantidade de açúcar posta no suco pela personagem pode parecer desproporcional para quem não seja pernambucano, mas é vista com naturalidade por quem é de Pernambuco, estado em que se desenvolveu fortemente a tradição da cultura açucareira. A mesma tradição estaria também, segundo ele, na arquitetura da casa que apresenta arcos em tijolos à vista de forma a citar o estilo

arquitetônico colonial[157]. Quer dizer, ainda que o *narrador* apresente um *ponto de vista* próximo à personagem, o *autor implícito* traz para a narrativa outro *ponto de vista*, que confronta, por vezes, sutilmente a perspectiva do *narrador*, que pode evitar o confronto com o passado, que se prova como inescapável.

Além disso, como já notado anteriormente, o *narrador* tende a mostrar a personagem em situações cômicas e pouco comuns, o que poderia conferir a ela o caráter de uma "desequilibrada". Essa associação acaba por aproximar a personagem do modo como tradicionalmente a mulher tende a ser representada pela cultura ocidental tal como encontramos em Foucault em sua *História da Loucura* (1978 [1972]). Em dado trecho dessa obra, ao comentar muitas das afirmações que eram feitas por médicos do fim do século XVIII, lê-se que, para esses homens, são "as mulheres que têm 'a fibra frágil', que se empolgam facilmente, em sua ociosidade, com movimentos vivos de sua imaginação, são mais frequentemente atingidas pelos males dos nervos do que o homem, 'mais robusto, mais seco, mais consumido pelo trabalho'" (FOUCAULT, 1978 [1972], p. 325)[158]. A conformação ao estereótipo, no caso de Bia, se transforma num problema ao ter o potencial de se adequar à perspectiva do público e não gerar uma reflexão a respeito do *ponto de vista* que constrói a personagem, também sujeito a um processo de constituição histórica e, por esse motivo, também sob limitações que podem impedir a análise da condição da personagem para além do lugar-comum. Quer dizer, o filme dá a oportunidade para o reconhecimento do processo formativo da personagem e de seu núcleo, envolvendo os âmbitos do tempo e do espaço, em nós mesmos, espectadores. A reflexão acerca da ação do *autor implícito* se torna decisiva para compreender que, assim como a personagem, ele também gera ruídos. Estes são, ao mesmo tempo, obstáculo e acesso ao movimento em curso da sociedade.

Assim como Cazdyn (2012), que propõe trazer a morte à vida para que seja possível uma ação modificadora, propomos o reconhecimento explicitado acima como uma possibilidade de estabelecimento de um *foco narrativo*. A forma subjetiva do "já-morto" se mostra como

> este enigma que, no entanto, não pode ser elucidado antecipadamente, mas só pode ser resolvido sem que saibamos a resposta, num âmbito inteiramente diferente que se assemelha muito à utopia da práxis. É por este motivo que o já-morto não deveria ser fetichizado ou celebrado, mas apenas reconhecido como um lampejo que vai

---

[157]As observações sobre o açúcar e os arcos foram feitas por José Luiz Passos, professor da Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA) no curso de pós-graduação "Doces, monstros, modernos: o futuro em ruínas", ministrado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em agosto de 2013.

[158]No trecho citado, Foucault (1978 [1972]) se refere especificamente a: TISSOT, S., *Traité des nerfs et de leurs maladies,* I, Parte I. Paris: 1778-1780, p. 278-279.

> fundo – e, portanto, a possibilidade – de um futuro radical que já é (CAZDYN, 2012, p. 204)[159].

Todavia, essa possibilidade não vem apenas do núcleo da dona de casa. Ela surge ao considerarmos o todo da narrativa. Por esse motivo, para dar continuidade à discussão, passemos a outro núcleo de personagens, o de João.

Figura 43 – Rua, sem prédios, em visão saudosista de Anco do lugar onde mora

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[160].

Diferentemente de Bia e sua família, o passado é uma presença constante em torno de João, Anco e Sofia. Especificamente no caso de João, é uma presença incômoda. A cena em que o neto de Francisco desperta sobressaltado após a visão perturbadora da cascata de sangue e vê uma das netas da empregada Mariá na porta, cantando uma cantiga de ninar, é um dos momentos em que vemos quão incômoda é, para o personagem, a consciência de sua posição social. Já para Anco, o cuidado com o carro velho, a manutenção de sua casa com muros baixos e sem cercas (ainda que haja uma câmera em posição discreta), as lembranças dos casos amorosos, o devaneio sobre sua rua em tempos idos (cf. figura 43) e até a festa de aniversário da sobrinha ao som de chorinho[161] e com o "Saudamos" no piano (Cf.

---

[159] Tradução nossa de: "*This riddle, however, cannot be outsmarted in advance, but can only be solved without knowing it, in an entirely different realm that most closely resembles the utopia of praxis. It is for this reason that the already dead should not be fetishized or celebrated, but only recognized as a profound flash – and thus the possibility – of a radical future that already is"* (CAZDYN, 2012, p. 204).

[160]Cf. episódio 3Q na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

[161] O gênero musical "chorinho" guarda a memória nacional do fim do período da colonização à ampliação dos centros urbanos e, deles, a consolidação da classe média (Cf. LANZELOTTE). Significativamente, João e Dinho demonstram certo desprezo pelo gênero, uma vez que ele remeteria à uma fase da classe média a qual eles não pertenceriam mais, e que, no entanto, é revivido pelo tio nostálgico. Sobre a história do gênero, a página *Musica Brasilis,* coordenada pela Drª Rosana Lanzelotte, nos conta que "a reforma urbana, os instrumentos e as músicas

interpretação da canção, aqui mesmo, p. 126), fazendo as vezes de "Parabéns a você", todas essas passagens, apontam para uma relação nostálgica[162] com o passado.

Algo semelhante é visto no caso de Sofia. Seu envolvimento com João se dá por um relativo acaso no tempo presente da narrativa, mas apresenta um ponto em comum com o rapaz referente ao passado: a moça já tinha morado na rua da qual a família de João se tornou a maior proprietária. Sua última aparição é, inclusive, na casa onde tinha morado (cf. figura 44). Nessa visita, reconsitui, por meio de suas lembranças, a distribuição dos móveis pela casa e toca as estrelinhas adesivas, que tinha colado no teto de seu antigo quarto, pela última vez, já que a casa seria derrubada para a construção de um novo prédio (mais um empreendimento dos quais João faz parte).

Figura 44 – João e Sofia visitam a casa onde Sofia morou quando criança

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[163].

No que diz respeito à nostalgia, vale ter claro seu significado etimológico e alguns sentidos que essa noção tem adquirido na cultura ocidental. Nostalgia, como nos informa Boym (2001), é um termo grego composto por dois radicais: *nostos* – retorno ao lar – e *algia*

---

estrangeiras, juntamente com a abolição do tráfico de escravos no Brasil em 1850, podem ser considerados uma 'receita' para o surgimento do Choro, já que possibilitou a emergência de uma nova classe social nos subúrbios do Rio de Janeiro, a classe média, composta por funcionários públicos, instrumentistas de bandas militares e pequenos comerciantes, geralmente de origem negra" (Fonte: http://musicabrasilis.org.br/temas/choro. Acesso em: 11/07/2017).

[162] Tanto a noção de "memória" quanto a de "nostalgia" já tinham sido objeto de reflexão em trabalho anterior (cf. SOSTER, 2016 [2014]). No entanto, nesta dissertação, tendemos a reelaborar muito daquilo que foi publicado anteriormente.

[163]Cf. episódio 3P na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

– desejo, sentimento de falta de algo (BOYM, 2001, p. XIII)[164]. Ou seja, a "nostalgia se fundamenta na distância temporal e espacial" (BOYM, 2001, p. 70)[165], é um "deslocamento no tempo e no espaço, que não se restringe apenas ao escopo do individual, mas [se estende] também ao do coletivo" (SOSTER, 2016 [2014], p. 662). Ao tratarmos do espaço, observamos diferentes modos de sua idealização em *O som*: seja pelo consumo, seja pela cordialidade, seja pela auto-atribuição de um espaço de representação, seja, ainda, pela potencial ameaça de mudança do *status quo.* Ao nos determos no tempo passado, observemos a manifestação correlata: em primeiro lugar, por um presente alienado de seu passado (seja pelo consumo, seja pela culpa); e, neste segundo caso, por meio do sentimento nostálgico cuja percepção de presente se idealiza a partir de uma suposta "ruptura com o passado" e de uma projeção "de um futuro que, se existe, é apenas como o da possibilidade de retorno a esse passado supostamente perdido" (SOSTER, 2016 [2014], p. 662). Na verdade, esse olhar para o passado, segundo Boym (2001), pode se manifestar de duas formas: por meio de um caráter **restaurativo** ou **reflexivo** (BOYM, 2001, p. XVIII). "A *nostalgia restaurativa* enfatiza o *nostos* e tenta uma reconstrução transhistórica do lar perdido. A *nostalgia reflexiva* medra na *algia,* no querer em si, e adia a volta ao lar – melancolicamente, ironicamente, desesperadamente" (BOYM, 2001, p. XVIII)[166]. Boym acrescenta que "se a nostalgia restaurativa acaba por reconstruir emblemas e rituais do lar e da terra natal numa tentativa de conquistar e espacializar o tempo[167], a nostalgia reflexiva cultiva fragmentos dispersos de memória e temporaliza o espaço" (BOYM, 2001, p. 49)[168]. No caso de João, por exemplo, há *nostalgia restaurativa* nas reconstruções de certos rituais do lar, como ilustra o tratamento dispensado por ele às empregadas domésticas e às suas famílias, à maneira dos agregados do passado. Ainda no caso de João, há, também, no entanto, temporalização do espaço, ainda que de forma anacrônica, na medida em que ele parece, de fato, sensível aos desmandos cometidos no passado, fonte de mal-estar – mas não de ação resoluta e efetiva – no presente.

---

[164] Os termos utilizados pela autora, em inglês, são respectivamente: *return home* e *longing* (cf. BOYM, 2001, p. XIII).

[165] Tradução nossa de: "*Nostalgia relies on temporal and spatial distance*" (BOYM, 2001, p. 70).

[166] Tradução nossa de: "*Restorative nostalgia stresses* nostos *and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in* algia*, the longing itself, and delays the homecoming – wistfully, ironically, desperately*" (BOYM, 2001, p. XVIII).

[167] Lembremos que, conforme tínhamos visto em Hauser (1998 [1951], p. 503), "a espacialização do tempo" é também o recurso pelo qual o cinema se utiliza para narrar histórias.

[168] Tradução nossa de: "*If restorative nostalgia ends up reconstructing emblems and rituals of home and homeland in an attempt to conquer and spatialize time, reflective nostalgia cherishes shattered fragments of memory and temporalizes space*" (BOYM, 2001, p. 49).

Nesses sentidos apresentados, é plausível, de modo menos ambíguo, aproximar a postura de Anco da chamada *nostalgia restaurativa.* Suas ações parecem, a todo momento, querer reconstruir aquilo que se entende como passado. "A nostalgia restaurativa se leva extremamente a sério"[169] (BOYM, 2001, p. 49). De fato, Anco não gosta nem um pouco de quando Clodoaldo observa a câmera de segurança, instalada discretamente na fachada da casa. Ao que parece, Anco se esforça ao máximo para manter sua casa e sua vida como deveria ser nos tempos em que era jovem, quando sua rua era arborizada e sem nenhum prédio (cf. figura 43, p. 172). Como ele mesmo diz, ao replicar a observação de Clodoaldo sobre a câmera no episódio em que o guarda se apresenta ao morador: "isso é detalhe". Mesmo cedendo ao circuito de consumo de segurança atual, o tio de João prefere não reconhecer as mudanças que o tempo trouxe na própria configuração espacial. Como Boym diz, "a nostalgia restaurativa" espacializa o tempo, no caso, buscando manter, no espaço presente, o tempo que já passou (cf. BOYM, 2001, p. 49).

Por outro lado, Sofia estaria mais próxima da *nostalgia reflexiva.* A moça, marcadamente apática e melancólica ao longo de toda a narrativa, parece se perder em suas reminiscências de infância ao visitar a casa onde morou após a morte de sua mãe. "A nostalgia reflexiva, por sua vez, pode ser [também] irônica e bem-humorada" (BOYM, 2001, p. 49)[170]. A decadência da casa não gera, em Sofia, o desejo de restaurá-la, como, provavelmente, aconteceria com Anco. Sofia se define pelo sentimento de perda irreversível, pela conformação com as mudanças trazidas pelo tempo para que, quem sabe, possa se beneficiar de algum modo. Diante da antiga piscina, quase vazia e suja, e em meio ao entulho que sobrou de antigos acessórios da casa como um toldo e uma mesa de ferro, evocando um passado talvez mais feliz (cf. figura 44, p. 173), Sofia indaga, ao pensar no prédio que seria construído naquele lugar: "será que eles dão desconto para quem já morou aqui?". A despeito de suas lembranças de infância, esse pensamento, que força, infantil e/ou maliciosamente, um argumento de conveniência, gera humor. A prática da personagem temporaliza o espaço, isto é, reconhece a passagem do tempo atuando sobre o espaço e busca usufruir dos possíveis ganhos trazidos pelas perdas advindas dessa temporalização.

Tanto na postura de Anco quanto na de Sofia, o *narrador* parece buscar representar para a classe média certas nuances da própria classe que dizem respeito à idealização do tempo passado, que vai desde aquela em que se é abertamente voltado para a restauração do

---

[169] Tradução nossa de: "*Restorative nostalgia takes itself dead seriously*" (BOYM, 2001, p. 49).
[170] Tradução nossa de: "*Reflective nostalgia, on the other hand, can be ironic or humorous*" (BOYM, 2001, p. 49).

que passou (caso de Anco) até aquela que busca se beneficiar no presente, em nome de uma suposta memória ou, até, quem sabe, em função de supor que essa atitude pragmática pudesse agradar o namorado, que é corretor imobiliário (caso de Sofia).

No caso da pergunta de Sofia, por exemplo, o inesperado dessa fala, que serve como fechamento da cena, cria o tom humorístico necessário para entender o episódio como um esquete. A pergunta, de fundo cômico, busca um *narratário* que se identifique com a personagem, mesmo reconhecendo (ou exatamente por reconhecer) o individualismo inerente a ela.

Além da busca de identificação do *narratário* com os personagens, o *narrador* também busca, naturalmente, o estranhamento de fundo crítico a partir de situações tensas, ainda que, na superfície dos eventos diegéticos, nada de relevante pareça estar acontecendo. Um bom exemplo é o do episódio em que João vê o filho da empregada dormindo em seu sofá (cf. análise, aqui mesmo, p. 105 e figura 21, p. 104) ou, ainda, o do episódio em que João toma café com a namorada e a neta de Mariá, na lavanderia. Nesse momento, o *narrador* encaminha a câmera para a mesma direção do olhar de João que observa Maria, descalça, passando roupa (cf. figura 45). Não vemos o corpo inteiro de Maria, apenas da altura do joelho para baixo. Os pés da empregada negra contrastam com a brancura de outros pés: os da tábua de passar e os da máquina de lavar, vistas, também da metade para baixo. Além disso, contrastam com o piso também branco e, atrás, com a parede, ainda uma vez, branca.

Figura 45 – João observa Maria passando roupa, descalça

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[171].

[171]Cf. episódio 3F na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

Representaria esse conjunto de coisas brancas, metaforicamente, o patrão e sua família ou seria pelo fato de serem coisas com pés, contrastantes na cor, que poderiam pisar no mesmo espaço? Vale observar que os pés de Maria encontram-se entre os pés de ferro da tábua de passar roupa e o quadriculado da parede e do chão. Esse xadrez chama a atenção. É como se a empregada estivesse, de fato, emparedada no local. O enquadramento proposto pelo *narrador,* especialmente dentro da trama produzida, acaba por aludir à escravidão. Como bem lembra Silva (2015), a mãe de Maria, Mariá, já trabalhava para os pais de João e, com a morte deles, continua na casa como uma espécie de herança familiar. Por sua vez, Maria é a continuidade da posição de sua mãe numa espécie de "'capitania hereditária' da subalternidade" (SILVA, 2015, p. 112). Se Maria não se encontra escravizada nos moldes do século XIX, ela certamente se encontra sujeita às relações de trabalho postas para a sua classe social na contemporaneidade (sendo reificada pelo olhar a partir do ponto em que, na cena, se situa João, Maria é reduzida a seus pés, à semelhança dos pés da tábua de passar roupa e da máquina de lavar). A tensão, que fica no ar, parece procurar afetar o *narratário* (já que ela é social) e incomoda João que reage, segundo sua específica cordialidade, expressando preocupação com o bem-estar da empregada. Supostamente, ela correria o risco de levar um choque elétrico por estar descalça. Vale lembrar, porém, que um acidente o poria também em risco, considerado o fato de que Maria estava na casa do patrão. Além disso, o episódio acaba por carregar em si a memória do "exemplo do senhor (branco) que civiliza os bárbaros (negros)" (SILVA, 2015, p. 112).

O medo, que acompanha o personagem por meio da fantasmagoria que o persegue, parece ser um sentimento a acompanhar o *narrador* que, por sua vez, está sujeito ao *autor implícito.* Portanto, o medo, que é também partilhado pelo público de classe média, é incitado, em última instância, pelo *autor implícito* que joga com a sugestão de um retorno (diegético e extradiegético) de todas as injustiças, imposições e constrangimentos das classes mais altas sobre as mais baixas. Em nível mais extremo, pode-se dizer que o temor maior é o da morte, exatamente o que é suprimido (isto é, por já se encontrar presente) por meio do espaço produzido e das práticas de tempo presentes como visto no núcleo de Bia.

O mesmo fator da trama proposta pelo *autor implícito,* que impede a ação dos personagens, tem potencial para restringir também a própria imaginação do *leitor/espectador implícito* na reflexão sobre a problemática social que, inclusive, tende a ser conformada às

convenções do cinema da Nova Hollywood. Heitor Augusto (2014)[172], por exemplo, vê, ao menos, três eixos principais de convenções que devem ter influenciado a constituição de *O som*: (I) *suspense* e *horror:* a tendência da abordagem de conteúdos sócio-políticos no filme de Mendonça Filho apresenta forma semelhante à encontrada em filmes de diretores como Sam Peckinpah (*Sob o domínio do medo,* 1971), John Carpenter (*Eles vivem,* 1988) e Roman Polanski (*Repulsa ao sexo,* 1965) que não traziam explicitamente, para seus filmes, essa preocupação política; (II) *faroeste* e *ação:* levando em conta principalmente o desfecho do filme, poderia se pensar em diretores como Howard Hawks (*Onde começa o inferno,* 1959) e John Ford (*O homem que matou o facínora,* 1962) como possíveis referências da indústria cultural norte-americana; e (III) *comédia*; *humor:* a forma dos esquetes denotaria algo próximo do humor instantâneo, comumente encontrado em produções atuais feitas para o mero entretenimento; além disso, acrescentando ao que foi posto por Heitor Augusto (2014), no caso do conflito de Bia com o cão de guarda, podemos observar algo dos tradicionais desenhos animados, como *Tom & Jerry* (Hanna & Barbera, 1940-1958), principalmente na permanência do conflito que, da parte de Bia, sempre se renova em métodos cada vez mais inusitados de atormentar o cão, sem que se objetive eliminá-lo definitivamente.

Em artigo sobre o "Pós-modernismo e sociedade de consumo", Jameson se refere a um procedimento composicional pós-modernista chamado de "pastiche" (1985 [1984], p. 18), entendido como uma citação aparentemente desprovida de sentido, que é, involuntariamente, fornecida de modo histórico. O pastiche se constitui, desse modo, como uma referência vaga ao contexto presente e, segundo o autor, um bom exemplo é o "cinema-nostálgico" norte-americano dos anos 70 e 80 (JAMESON, 1985 [1984], p. 20). Exemplos de manifestações culturais que marcam essa nostalgia na forma narrativa não faltam. No artigo mencionado, Jameson destaca os casos dos filmes de ficção científica como *Guerra nas estrelas* (George Lucas, 1977) que, por mais futuristas que pareçam, retomam narrativas cinematográficas das décadas de 1930 a 1950, sem realizar reelaboração significativa alguma (JAMESON, 1985 [1984], p. 20).

No caso de *O som,* vemos que os possíveis pastiches podem funcionar ambiguamente a depender da *focalização* estabelecida: tanto como manifestação de *memória* quanto de *nostalgia.* Como *memória,* ao trazer para si a tradição do cinema brasileiro voltado para a realidade social, especialmente o Cinema Novo e a reelaboração contemporânea da linguagem hollywoodiana feita a partir do quadro social brasileiro, como discutido em Draper (2016).

---

[172] As observações aqui reproduzidas foram feitas em curso sobre a história do cinema pernambucano e *O som ao redor* pelo crítico de cinema Heitor Augusto, no SESC-Ipiranga, em outubro de 2014.

Como *nostalgia,* principalmente quando se leva em consideração a cinefilia. Mais uma vez, deparamo-nos com o impasse provocado pela perspectiva de classe média que guia o filme. O próprio Mendonça Filho, "cinéfilo declarado", como nos informa Delmanto (2013), ao se referir à absorção do cinema de John Carpenter na forma de *O som* numa entrevista ao jornalista Luís Mendonça (que, por sua vez, se refere ao "fascínio" do diretor brasileiro pelo cinema norte-americano[173]), diz:

> isso é por causa da história do cinema brasileiro. Eu cresci nos anos 80, mas vendo filmes dos anos 80 e anos 70. Hoje em dia toda a gente tem uma visão muito clara que o cinema americano dos anos 70 é uma coisa sem igual, um momento muito particular. Então, basicamente, eu fiz uma história totalmente brasileira, mas usando uma câmera talvez dos americanos dos anos 70. O filme tem alguns aspectos do cinema americano clássico: tela larga, *wide shots*, 35mm… (MENDONÇA FILHO, apud. MENDONÇA, 2015).

Quando a leitura do filme se entrega meramente à busca de referências ao cinema norte-americano ou mesmo ao cinema brasileiro do Cinema Novo[174] ou da Retomada[175] ou, ainda, a outras produções do próprio diretor[176], a percepção da memória presente nelas se esvai. Para Mattos (2013), "trata-se de fazer da cinefilia não um acervo de ostentação, nem um fetiche a ser manipulado por puro voluntarismo, mas transformá-la em sabedoria para encontrar a forma expressiva e a medida justa de contar uma história profundamente brasileira [...]". Essa forma, a nosso ver, está relacionada com o reconhecimento do subdesenvolvimento[177] que, por ser um dado sócio-histórico, constitui o próprio *inconsciente político* manifesto nas escolhas do *autor implícito* via *narrador*. Como coloca Paulo Emilio Salles Gomes:

---

[173] Dentre as citações cinematográficas encontradas que atestam a ligação do que se apresenta no filme com a cinefilia, uma pode ser encontrada, na sequência final, em que Francisco recebe Clodoaldo e Claudio em seu apartamento. Quando os guardas noturnos entram na sala de estar, o proprietário desliga a televisão, sem impedir, no entanto, que o público cinéfilo reconheça a cena como sendo do filme *Plan 9 from Outer Space* (Edward D. Wood Jr, 1959). Pelo que se sabe, o filme ficou muito conhecido, nos anos 80, por ser "o pior filme de todos os tempos" após a publicação de *The Golden Turkey Awards* dos críticos, e irmãos, Harry e Michael Medved (1980). O filme narra a história de alienígenas que, para conquistar o planeta Terra, ressuscitam mortos para atacar os vivos. Voltaremos ao assunto adiante (cf., aqui mesmo, p. 183).

[174] Caetano (2013) observa, por exemplo, a influência de *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) no longa-metragem de Mendonça Filho.

[175] Silva (2015, p. 212), pelo viés temático da invasão, aproxima *O som* a *O invasor* (Beto Brant, 2001).

[176] Rabello (2015, p. 157) identifica citações, em *O som,* vindas dos próprios curtas-metragens de Mendonça Filho como, por exemplo, de *Eletrodoméstica* (2005) em alguns dos episódios da personagem Bia, tais como o da fumaça do cigarro sugado pelo aspirador de pó e o da masturbação com a máquina de lavar.

[177] A respeito do subdesenvolvimento do cinema nacional, Paulo Emilio Salles Gomes afirma que "em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes" (GOMES, 1986 [1973], p. 85).

> Não é que tenhamos nacionalizado o espetáculo importado [...], mas acontece que a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos estratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro, pois tudo o é (GOMES, 1986 [1973], p. 90).

Como se vê, portanto, em *O som,* a perspectiva da relação temporal estabelecida entre *autor* e *leitor/espectador implícitos,* se configura como manifestação linguageira das camadas médias brasileiras a se relacionar com a posição *radical* definida por Candido (1988) e observada como sendo produzida por uma linguagem ambiguamente comercial e autoral e, em termos diegéticos, aparentada ao modo de construção do personagem João, ao seu núcleo e ao seu espaço[178].

A presença estética de Hollywood pode ser vista pela chave da memória como a forma audiovisual estrangeira que constitui a nacional, e que cria, por sua vez, um *ponto de vista* para tratar dos problemas locais, alterando, pela especificidade do tema, a forma inicialmente estrangeira. Esse mesmo processo, no entanto, pode também ser lido numa chave nostálgica, via cinefilia, como encanto pelo cinema norte-americano – frequentemente sendo a primeira (e quase exclusiva) experiência cinematográfica do espectador mediano – e o desejo constantemente frustrado de reproduzi-lo. Entretanto, a própria cinefilia à brasileira pode também ser lida como um indicador de memória do subdesenvolvimento ao assumir uma posição subalterna da cultura local.

Assim sendo, a memória é trazida por meio da nostalgia, que integra certas práticas também do núcleo de João e se manifesta na forma fílmica tanto de modo *restaurador* – se buscarmos no filme apenas citações e influências dos gêneros hollywoodianos – quanto de modo *reflexivo* – se observarmos a inexistência da intenção (e da possibilidade) de reproduzir esses gêneros, tal qual eles se apresentam no circuito comercial, e expormos a diferença existente na própria matéria narrada dos filmes norte-americanos e brasileiros. Recorrendo a mais um exemplo de *O som,* podemos lembrar da análise que fizemos a respeito da passagem em que o *narrador* adota uma abordagem comumente dispensada a filmes norte-americanos de espionagem para narrar o episódio trivial em que os guardas-noturnos ajudam um turista argentino (cf. figura 32, p. 133). Abre-se, nesse caso, a possibilidade do estabelecimento de uma *focalização* que vai além do cômico desse disparate. Basta, para tanto, considerar dados linguageiros mais opacos e, por isso, mais próximos do *inconsciente político* da narrativa.

---

[178] Cf., aqui mesmo, na Parte II, Capítulo 1, p. 140.

Deslocando, neste ponto, nossa atenção para as formas de presença do passado em Francisco, observemos que ele não age nostalgicamente. Sua postura é diferente daquela encontrada em Anco e Sofia. Francisco não crê ter perdido o poder de influência pretérito que lhe seria outorgado pela posse de terras e, portanto, não há como ser nostálgico. Na passagem em que Clodoaldo e Fernando se apresentam a Francisco, ouvimos do avô de João primeiramente: "quero dizer uma coisa para vocês. Que fique bem claro: eu sou proprietário de mais da metade dos imóveis dessa área". Na sequência, reconhece: "na verdade, já não mando essas coisas por aqui. Meu negócio, meu trabalho é lá no engenho em Bonito, onde tenho minhas terras". Quer dizer, Francisco se mostra plenamente consciente sobre onde e como pode exercer seu poder. A retomada do "engenho" é, portanto, uma tentativa de se fazer respeitar a partir de um lugar que sempre manteve como seu, mas o meio urbano irá se mostrar ardiloso para o personagem. Suas ações giram em torno de uma afirmação da tradição patriarcal a despeito das mudanças presentes ao seu redor. Para ilustrar, pensemos na passagem em que João e Sofia almoçam na fazenda. Francisco não demora para falar em casamento – "e aí? Quando é o casório de vocês?". Ou seja, o personagem insiste em formas tradicionais de relacionamento quando tanto seu neto quanto a namorada dele não parecem ter a mesma aspiração. Se, por um lado, Francisco surge como o patriarca no meio familiar, por outro, com os empregados, é o grande proprietário que tem voz. Quando sua empregada Luciene avisa o patrão que irá sair para levar roupas até a lavanderia, a réplica é seca e imperativa – "vá e volte". Noutro episódio, no último diálogo de Francisco com Clodoaldo, o proprietário relata a morte de seu capataz para o guarda-noturno. Com essa informação, Clodoaldo indaga se Francisco gostaria que ele fosse seu novo capataz. O avô de João nega firmemente, dizendo: "Reginaldo era meu capataz, meu administrador, eu to chamando o senhor simplesmente para ser um segurança. Só isso!". Como se vê, Francisco não busca recuperar nostalgicamente o capataz perdido, mas assegurar as posses que ainda lhe restam (nunca deixando de inferiorizar, de algum modo, aqueles que lhe servem).

Essa imagem de senhor de engenho é ainda mais reforçada pelo tratamento que lhe é conferido pelo *narrador*. Em grande parte, o "quê de 'Casa Grande & Senzala'" (SILVA, 2015, p. 112) que Francisco tem se deve à sua construção audiovisual. A visão do personagem, com seus cabelos e barba brancos e camisa branca (de algodão?), ocupando o ponto de convergência da imagem, na sacada da sede do "engenho" no momento em que o neto chega com sua namorada é exemplar (cf. figura 46, p. 182). A figura do proprietário não deveria ser vista como uma remissão ao passado, mas, sim, como a presentificação da tradição colonial.

O *autor implícito,* entretanto, não adere a essa imagem pretérita que pode prevalecer na leitura, a depender da relação estabelecida com o filme. Ele a usa para que seja possível construir a surpresa final e para que, em momento algum, se acredite na vulnerabilidade do personagem que se mostrava, até então, como sendo o mais poderoso.

Figura 46 – Francisco aguarda a chegada do neto e de Sofia na fazenda

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[179].

Se, por um lado, pode ser identificada a construção da figura individualizada do vilão em Francisco, como sendo a razão dos problemas estruturantes da trama (como o desfecho indica), e cuja aniquilação levaria a uma situação de equilíbrio – viés nostálgico em relação ao desfecho comumente encontrado em produções hollywoodianas –, por outro, a presença dessa solução para uma trama que vinha se construindo ostensivamente por meio de uma tensão social (dado estranho, portanto, às convenções da indústria cultural) aponta para a prevalência da colonização do próprio imaginário – o que, involuntariamente, acaba sendo um dado de memória. Visto que esse processo de absorção do elemento estrangeiro se dá na história do país, somos levados ao *inconsciente político* que constitui o *autor implícito* de *O som:* a permanência da subalternidade e das relações de mando arcaicas relacionadas a ela, privilegiadamente representadas, estas últimas, por Francisco.

Finalmente, quanto às formas de manifestação do passado no núcleo dos guardas-norturnos, no plano dos personagens, uma das passagens mais significativas é aquela em que o *narrador* acompanha um diálogo entre Clodoaldo, Fernando e Reginaldo durante o turno de

[179]Cf. episódio 3A na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

vigilância (cf. figura 41, p. 163). A conversa é sobre como Clodoaldo e Reginaldo se conheceram (à ocasião da morte trágica da irmã de Reginaldo) e, em seguida, Fernando relata como perdeu a vista de um dos olhos. Ambos os relatos aproximam os personagens por terem, em comum, um passado difícil devido à condição social precária. Com o andamento da narrativa, o passado de Clodoaldo é revelado, encaminhando a trama para o desfecho que traz uma resolução individual. A ocultação de episódios como o da ida de Clodoaldo e seu irmão para Bonito e do assassinato do capataz de Francisco são evidências de que o *narrador* busca deliberadamente o desfecho surpreendente e o envolvimento do *narratário* com a perspectiva dos mais abastados.

Da perspectiva do *autor implícito,* Clodoaldo é o ponto de encontro da articulação entre a história pessoal de alguém que perdeu familiares numa disputa de terras e o que restou da mobilização das Ligas Camponesas dos anos 60, como aponta Rabello (2015). No acompanhamento que fizemos dos embates cotidianos de diferentes nuances de classe média dentro de seus respectivos espaços e práticas de tempo, os personagens que representam as profissões menos valorizadas como as empregadas domésticas e, acima de tudo, aquele que não representa profissão alguma, pois estaria fora da ordem do trabalho e do limiar do não humano, o "menino da árvore", pouco ou nada acrescentam ao cerne da trama proposta. Ainda que o *autor implícito* traga constantemente o mal-estar do convívio das diferentes classes sociais, a sugestão da vingança cometida por Clodoaldo só endossa a exclusão daqueles personagens e a persistência da ação individual. A trama se mantém definitivamente encastelada em conflitos de indivíduos de classe média. A situação tensa, que emerge ao final do diálogo dos irmãos Clodoaldo e Claudio com Francisco, liga o inesperado: a dissolução das lutas pela distribuição da terra dos anos 60 ao "país que se tornou predominantemente de classe média" (ROHTER, 2012)[180]. Além disso, considerando a sequência do encontro fatal entre Francisco e os guardas noturnos, o *autor implícito* estaria, ainda, acrescentando um dado. Enquanto Clodoaldo e Claudio se acomodam na sala de estar, Francisco desliga a televisão. Pela breve cena que se entrevê, pode ser identificado o filme *Plan 9 from Outer Space* (Edward D. Wood Jr., 1959), considerado "o pior filme de todos os tempos"[181] em que

---

[180] Lembremos da entrevista que Mendonça Filho concedeu a Rohter para o *The New York Times* (cf., aqui mesmo, p. 29). Na coluna do jornalista, encontra-se a seguinte passagem: "[...] ele [Mendonça Filho] disse que tinha chegado a hora de uma abordagem diferente [daquela adotada no Cinema Novo] que se dirige aos interesses de um país que se tornou predominantemente de classe média" (ROHTER, 2012) [Tradução nossa de: "[...] *he* [Mendonça Filho] *said the time had arrived for a different* [daquela adotada no Cinema Novo] *approach, one that addresses the concerns of a country that has become middle class*" (ROHTER, 2012)].

[181] Cf*.,* aqui mesmo, nota 173, p. 179, e MEDVED, Harry; MEDVED, Michael. **The Golden Turkey Awards:** the worst achievements in Hollywood history. Perigee Trade: 1980.

alienígenas atacam a Terra, ressuscitando mortos. Para além do fetiche cinéfilo, a citação pode funcionar para o *leitor/espectador implícito* como um comentário sobre a ação diegética. Em sentido paralelo, tal como alienígenas que invadem o planeta, Clodoaldo e Claudio invadem os domínios de Francisco. Se no filme de Wood Jr., os extraterrestres trazem os mortos de volta à vida para atacar os vivos, no filme de Mendonça Filho, os guardas evocam a memória dos assassinatos, já esquecidos por Francisco, para justificar a vingança iminente. Mais uma vez, pela lógica da remissão a sentidos sociais por meio da assimilação de Hollywood, também teríamos o pior filme de horror já feito. Em nosso caso, o critério não seria, no entanto, a perfeição técnica ou sua capacidade de entreter, mas estaria atrelado a nossa própria história. Desse modo, o pior filme diria respeito tanto à incapacidade de a classe média se mobilizar para a mudança social efetiva, quanto à negação da possibilidade de mobilização dos despossuídos em prol do bem comum, como se figura na vingança (individual) sugerida na forma fílmica de *O som*[182].

É como diz Williams em certa passagem de *Marxism and Literature* (1977): há que se observar o modo como o passado é visto, pois ele é usado para justificar o presente e direcionar o futuro (cf. WILLIAMS, 1977, p. 116). No caso de *O som,* muito da matéria histórica brasileira é contada a partir das convenções hollywoodianas de terror, daí provavelmente a legitimação da perspectiva de classe média. Todavia, não é a única perspectiva das narrativas brasileiras de terror. Outro exemplo é aquele dos contos orais de assombração, como Draper (2016) nos recorda, especialmente aqueles reunidos na coletânea de Gilberto Freyre intitulada "Assombrações do Recife Velho" (1987 [1955]). De certa forma, poderíamos dizer que *O som* trataria das "Assombrações do Recife Novo" ou, ainda, das "Assombrações do Novo Recife" (em referência ao projeto que almejava demolir parte da região histórica de Recife para a construção de torres residenciais de alto padrão e se tornou representativo da tendência de intervenção urbana não só de Recife, mas da maior parte das cidades brasileiras que apresentavam algum destaque no desenvolvimento econômico)[183]. Entretanto, dizemos de "certa forma", pois a perspectiva dos contos e a do filme são distintas. Chama a atenção, em boa parte dos contos compilados por Freyre, que as "assombrações" tenham algo em comum. Encontramos, nas histórias, homens, declaradamente ricos, que se

---

[182] Bauman, em seus estudos sobre a contemporaneidade, entendida como sendo regida pela *modernidade líquida*, observa que a vingança, apesar de sua origem remota no tempo, tem se tornado cada vez mais como um dado do presente: "A cultura da vitimização e da compensação remonta à antiga tradição da *vendeta,* que a modernidade fez tudo para banir e enterrar, mas que nos tempos líquidos-modernos parece estar emergindo, reencarnada, de sua cova rasa" (2005, p. 67).

[183] Para mais detalhes, conferir a página do grupo de mobilização "Direitos Urbanos – Recife": https://direitosurbanos.wordpress.com/faqs/faq-projeto-novo-recife/.

transformavam em lobisomem ou comiam fígado de meninos e, noutro conto, ainda, deparamo-nos com uma espécie de zumbi, com dentes de ouro. Há também histórias de mansões assombradas e de fantasmas de barões e de uma judia, que guardava um tesouro... (cf. FREYRE, 1987 [1955]). Quer dizer, em boa parte das narrativas, o que ou quem causa medo pertencia às classes mais abastadas e geralmente eram as menos favorecidas que temiam. Pela abordagem de Freyre, as assombrações de Recife "vêm sendo, mais que suas revoluções, parte do seu modo de ser cidade: de ser a metrópole do Nordeste canavieiro" (FREYRE, 1987 [1955], p. 49). A impressão que se tem é de que é do agrado (da classe alta, a qual pertencia Freyre), por conveniência, que assim seja: que o temor defina mais o recifense do que sua prática na direção de alguma mudança social[184], como já visto nos episódios aludidos por Rabello (cf. 2015, p. 167, ou, aqui mesmo, nota de rodapé 110, p. 118) e na alusão feita pelas fotos da introdução do filme . Voltamos, assim, à passagem de Williams aludida anteriormente: o modo como se vê o passado justifica o presente e traça uma perspectiva de futuro (cf. WILLIAMS, 1977, p. 116). A começar pelo nome de suas três partes ("Cães de guarda", "Guardas Noturnos" e "Guarda-costas"), diferentemente do que acabamos de expor como herança da cultura popular, quem causa medo em *O som* são os mais pobres (não os mais ricos) e o medo ronda, em sua maior parte, os setores médios (não os mais pobres). Em alguns contos recolhidos por Freyre (1987 [1955]), meninos "mal educados" eram vítimas de assombração – numa tentativa, ao que parece, de controlar o comportamento das crianças a quem se destinavam essas histórias. Em *O som,* o *narrador* encaminha o *narratário* ao medo por meio da identificação com a perspectiva de classe dos personagens moradores da rua onde se passa a história narrada. A partir disso, seria possível pensar no medo da perda da propriedade e no medo da morte como bloqueios para o pensamento. Assim como, no universo diegético dos contos populares, garotos bem comportados não sairiam dos limites de seus lares após o escurecer, o *autor implícito*, mesmo que involuntariamente, esperaria limitar o pensamento do *leitor/espectador implícito.* Ainda que o *narratário* seja construído de modo a caracterizar-se pelo incômodo e a provocar incômodo em função dos episódios narrados, a

---

[184] Ainda seguindo Freyre, há uma passagem curiosa em que o autor menciona a relação particular de Recife com o seu passado. Mais do que Salvador ou Rio de Janeiro, as duas outras cidades centrais nos tempos da colonização, a presença latente do passado parece ser o que há de mais ameaçador na capital pernambucana: "Uma ou outra [novidade acrescentada por Freyre aos causos] achega à história íntima de Recife, cujo ambiente está tão impregnado de assombração quanto o de Salvador de feitiço ou o do Rio de Janeiro de *buena dicha*: *buena dicha* não só de cigana como de macumbeira e de cartomante requintada. É que o Rio recorre ao sobrenatural principalmente para ver o futuro; enquanto no Recife o sobrenatural é sobretudo uma perseguição do presente pelo passado. Na Bahia, é sobretudo um aliado atual, vivo, presente da África contra a Europa no resto de guerra fria entre as duas culturas, felizmente quase de todo harmonizadas em síntese magnificamente brasileira" (FREYRE, 1987 [1955], p. 13).

escolha da linguagem hollywoodiana de suspense para dar forma aos problemas sociais brasileiros, já anteciparia uma narrativa – com início, meio e fim – já conhecida pela indústria cultural, mantendo intocado o *inconsciente político* da narrativa: o quinhão de responsabilidade da classe média, em suas diferentes nuances, na manutenção do *status quo*.

2.2.4. O futuro suspenso: limitação e abrangência do ponto de vista narrativo

Num primeiro momento, podemos nos perguntar sobre a viabilidade de se discutir o futuro no que tange a análise de narrativas. De um ponto de vista descritivo da estrutura mais transparente delas, pode-se entender "narrativa" como consta numa das entradas para o termo, no dicionário Houaiss (2009): "exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, por meio de palavras ou de imagens". Ou seja, uma narrativa seria feita seja de acontecimentos passados que se sucedem um após o outro, seja de momentos presentes que também seguiriam um fluxo temporal pretérito. Não se relacionaria com o futuro, portanto. Outra definição para narrativa, no caso específico do cinema, foi vista quando abordamos a definição de Hauser que vê, na mobilidade, a essência do cinema que, por esse motivo, espacializaria o tempo (cf. HAUSER, 1998 [1951], p. 503), isto é, daria concretude (presença) a essa passagem contínua dos acontecimentos (passados). Mais uma vez, o futuro estaria excluído de consideração. Encontramos alguma procedência nessas explicações ao pensarmos, especialmente, em *O som.* A análise das ações dos personagens têm nos mostrado que a narrativa é produzida a partir de uma sequência cronológica de fatos, nem sempre contínuos, mas praticamente sem apresentar nenhum *flashback* e, certamente, sem nenhum *flashfoward.* A sucessão de fatos presentes fazem referência tanto ao passado social quanto ao individual dos personagens, mas o futuro é sistematicamente suspenso. Chegamos, inclusive, a nos referir à produção de um "suspense crônico" na trama, caracterizado por uma temporalidade cíclico-linear.

No espaço de representação do desejo e do medo, ligado ao núcleo da personagem Bia e suas práticas de consumo, vimos que o presente é marcado por episódios banais, relativamente aleatórios, entre o impulso e o consumo, que repõem uma mesma ordem de insatisfação, figurada, predominantemente, pelos uivos de um cão de guarda. A conclusão de seu percurso na trama traz apenas mais uma investida contra o cão que, pelo que se sugere, gera um ruído que se sobrepõe aos possíveis tiros disparados contra Francisco. É isso o que o *narrador* sugere. Quanto ao espaço de representação da cordialidade contemporânea, relacionado ao núcleo do personagem João, o que se tem observado não é muito diferente.

Seu tempo presente também segue uma lógica entre cíclica e linear, entre contratempos e rotina. Suas ações, especificamente as direcionadas a suas empregadas e familiares das mesmas, são sempre amigáveis. Sua cordialidade, aparentemente inspirada em certo sentimento de culpa pela posição de mando ocupada, acaba por funcionar como um inibidor de qualquer tipo de rebeldia por parte dessas posições subalternas potencialmente contrárias à dele. O mal-estar consequente cria uma experiência temporal que acabamos por aproximar à temporalidade chamada de "novo crônico" (cf. CAZDYN, 2012). O desfecho da participação do personagem é vago. Seu relacionamento com Sofia chega ao fim, e seu trabalho parece permanecer estável junto aos negócios da família. Tal como no caso de Bia, nada seria indicado sobre o futuro a não ser que, a partir da lógica interna da sequência das ações dos personagens, possamos levantar hipóteses sobre o que se projeta para o porvir: para Bia e sua família, a mesmice do cotidiano pequeno-burguês; para João, a permanência numa posição cômoda de culpado socialmente e, por isso, mobilizado, entretanto, tendo a possibilidade de abandonar suas preocupações sociais ao primeiro sinal do que pode surgir de seu interesse pessoal; a flutuação de Sofia, em meio à sua *nostalgia reflexiva,* também não projetaria um futuro distinto de seu presente; quanto a Anco, e sua *nostalgia restaurativa,* o que se projeta seria sua própria vida pretérita, mas de forma ilusória.

Por outro lado, para a auto-atribuição de um espaço de representação e, em contrapartida, para a ameaça, pelo fio da desigualdade, à estabilidade dos espaços até aqui indicados, a figura se altera na trama. Os núcleos de Francisco, por um lado, e de Clodoaldo, por outro, trazem um diferencial em relação aos demais mencionados até este ponto, no tocante ao que o *narrador* nos fornece: eles apresentam um percurso de transformação de uma situação inicial a uma final. Nesse sentido, Francisco encontraria a morte e Clodoaldo chegaria à sua meta e a seu acabamento como personagem na forma da vingança consumada – o sentido de sua existência diegética se esgotaria. Sendo assim, o *narrador* não traria nenhuma possibilidade de futuro para eles. Nesse sentido, todo o desenrolar de *O som* poderia ser visto como uma espécie de explicação para o confronto final de Francisco e Clodoaldo, à semelhança do sentido que a palavra "história" tinha em sua acepção no grego antigo, sob a forma de *istorta*, e no latim, sob a forma de *historia* (WILLIAMS, 1983 [1976], p. 146). Segundo Williams, "história" era entendida como uma investigação de acontecimentos que levariam a uma explicação do passado. Não se levava em consideração a possibilidade de a "história" indicar algo sobre o futuro (WILLIAMS, 1983 [1976], p. 146). A palavra só passa a significar um conjunto organizado de saberes sobre o passado no século XV (WILLIAMS, 1983 [1976], p. 146) – conferir também Nora (1993 [1984], p. 9). Todavia, a palavra se

mantinha constante em sua relação única com o passado. No século XVIII, com o desenvolvimento da filosofia iluminista, a noção de desenvolvimento humano (Cf. WILLIAMS, 1983 [1976], p. 146) e de evolução (Cf. WILLIAMS, 1983 [1976], p. 120) passa a modificar o sentido desse "conjunto organizado de saberes sobre o passado", ampliando para uma noção de tempo em fluxo contínuo, isto é, de um passado que forma um presente que, por sua vez, projeta um futuro (Cf. WILLIAMS, 1983 [1976], p. 146). A propósito, o autor observa, em alemão, a existência de duas palavras que testemunham essa diferenciação ocorrida há mais de trezentos anos. Segundo ele, o termo *Historie* se aproximaria do sentido etimológico, expressando a sua relação com o passado, e o termo *Geschischte*, se aproximaria do sentido iluminista (WILLIAMS, 1983 [1976], p. 147) que seria, por extensão, empregado nos pensamentos hegeliano e marxista. Se, até o século XIX, era certo que o movimento constante da história sempre traria um porvir superior à época sucedida, a experiência social no século XX não daria continuidade a essa crença (WILLIAMS, 1983 [1976], p. 147). Por fim, o autor conclui que, em seu tempo, não há consenso sobre qual seria o sentido dominante, mas, de todo modo, ele vê, na "história", a possibilidade de descobrir "a maior parte do passado que é possível conhecer e quase todo tipo de futuro que é possível imaginar"[185] (WILLIAMS, 1983 [1976], p. 148).

Entretanto, diante dos desafios contemporâneos – que, aliás, servem de material histórico para *O som* –, deveríamos nos contentar com o futuro imaginável? A retomada conservadora no início dos anos 90, após a dissolução da União Soviética, encontra um marco no pensamento de Francis Fukuyama, no artigo "*The end of history?*" (1989) e, posteriormente, no livro *The end of history and the last man* (1992). Para o autor, "a legitimidade da democracia liberal como um sistema de governo tinha emergido por todo o mundo nos últimos anos [fim dos anos 80 e início dos 90] à medida que ela conquistava ideologias rivais como a monarquia hereditária, o facismo e, mais recentemente, o comunismo" (FUKUYAMA, 1992, p. xi)[186]. À semelhança do fluxo temporal contínuo, concebido no Iluminismo e de inspiração principalmente hegeliana, Fukuyama acredita que "a democracia liberal pode constituir um 'ponto final da evolução ideológica da humanidade' e 'a forma final de governo humano' e, dessa forma, constituiu o 'fim da história'" (FUKUYAMA, 1992,

---

[185] Tradução nossa de: "[...] *most kinds of knowable past and almost every kind of imaginable future*" (WILLIAMS, 1983 [1976], p. 148).

[186] Tradução nossa de: "[...] *the legitimacy of liberal democracy as a system of government had emerged throughout the world over the past few years* [fim dos anos 80 e início dos 90]*, as it conquered rival ideologies like hereditary monarchy, facism, and most recently communism*" (FUKUYAMA, 1992, p. xi).

p. xi)[187]. Jameson (cf. 1998) observa o impacto de tal ideia visto que a "História" era a narrativa que permitia o estabelecimento do sentido para a sociedade ocidental. Seu fim representaria o estabelecimento de "uma sociedade sem futuro visível, deslumbrada com a permanência em massa de suas próprias instituições, na qual nenhuma mudança é possível e onde a ideia de progresso está morta" (JAMESON, apud ANDERSON, 1999 [1998], p. 79)[188]. No entanto, como ainda argumenta o autor, esse fim não se daria no tempo, mas, sim, no espaço (JAMESON, 1998, p. 89). O sistema capitalista, em sua fase tardia – representado politicamente na figura da democracia liberal, mencionada por Fukuyama –, espalhou-se, dos anos 90 em diante, de tal modo pelo mundo que não haveria mais por onde avançar e restaria o desafio, diante dessas condições adversas, de pensar um lugar externo aos falsos limites apresentados pela cultura contemporânea (cf. CEVASCO, 2012).

Como vimos, Cazdyn (2012) aposta no "já-morto" como possibilidade de enfrentamento ao *status quo.* Segundo ele, "só quando recuperarmos nosso desejo inconsciente por esse futuro desconhecido e sem imagem [isto é, inimaginável] que teremos entrado no que só então pode ser chamado de uma dimensão verdadeiramente política" (CAZDYN, 2012, p. 173)[189].

Retornando ao filme, observemos que o *autor implícito* – concebido no contexto esboçado – opta por fazer com que o *narrador* não exiba o desfecho da tensão instaurada no momento em que Clodoaldo, Claudio e Francisco se levantam repentinamente. A revelação do passado dos personagens por meio do diálogo final, o *close* em seus rostos tensos e o arrastamento das cadeiras em que estavam sentados criam, repentinamente, para o *narratário,* a expectativa de que algo está para acontecer. O corte, para uma situação aparentemente desconexa, cria uma lacuna. Por um lado, o *narratário* é posto em condições de criar a imagem da vingança que se consuma por meio do som ambíguo dos estouros das bombas. Essa criação imagética projeta, para os núcleos de Bia e João, um futuro que reproduz o presente; para Francisco e Clodoaldo, como discutido anteriormente, representa, de fato, um fim (em ambos os casos, estaríamos dentro do já sabido e do já imaginado). Por outro lado, a ausência da imagem do que ocorre após os personagens se levantarem bruscamente pode nos levar a outro quadro se considerarmos certa relação entre o *autor* e o *leitor/espectador*

---

[187] Tradução nossa de: "[…] *liberal democracy may constitute the 'end point of mankind's ideological evolution' and 'the final form of human government', and as such constituted the 'end of history'*" (FUKUYAMA, 1992, p. xi).

[188] Cf. JAMESON, Fredric. **Sartre – The origins of a style.** Nova Iorque, 1984 [1961], p. 8.

[189] Tradução nossa de: "*It is when we reclaim our unconscious desire for this unknown future without an image when we have entered, what can only then be called, a truly political dimension*" (CAZDYN, 2012, p. 173).

implícitos a se aproximar do *inconsciente político* da narrativa. Por esse viés e, mais uma vez, à luz do contexto traçado anteriormente, a fixação final do olhar do *narrador* em Bia, vivendo seu conflito constante com o cão, nega o futuro ao que ela representa socialmente (e, por semelhança, também ao que representa o núcleo de João) – ambos seriam formas efêmeras de representação do quadro social brasileiro, embora pareçam representar as formas de vida mais frequentes e, por isso, supostamente também as mais duradouras já que desempenham um papel social ao assegurar a reprodução do *status quo*. Simultaneamente, o corte, na sequência do diálogo entre Clodoaldo e Francisco, que encaminha o conflito para o âmbito do individual, os deixa figuradamente em aberto. Pela suposta consumação do assassinato por parte de Clodoaldo, o futuro parece abrir-se para o desejo de uma improvável reação quanto à desigualdade de classes, mas, ao mesmo tempo, para a ameaça da permanência de uma ordem arcaica, já que pode tratar-se apenas de uma vingança.

Essa ambiguidade entre efemeridade e permanência só é possível, pois o processo de *focalização* está fincado no chão social e só assim recuperamos o signficado da ação de tramar *O som.* Para Benjamin, "contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história" (1994 [1936], p. 200). Eis o que propomos quando nos referimos a *foco narrativo*. Ao responder o que nos propõem o *autor implícito* e o *narrador*, de certa forma, contamos a história novamente, ou seja, constituímos um *foco narrativo.* Em termos das *práticas de tempo* mobilizadas no narrar, poderíamos dizer, portanto, que uma narrativa só se realiza plenamente no futuro de sua composição, isto é, quando se estabelece uma *focalização*. Assim funcionam as *práticas de tempo*: a partir do presente (e de um passado materializado nele) projeta-se um futuro (produto de uma prática presente) – que, em última análise, em nosso caso, é representada, formal e socialmente, pelo *foco narrativo* e por sua equivocidade.

2.2.5. Foco narrativo e equivocidade do tempo em O som ao redor

Em meio à discussão sobre as *práticas de tempo,* Bensa afirma que "se as práticas produzem o tempo, elas o cristalizam também em feitos heróicos coletivos, sobretudo através desta arte suprema da temporalidade que é a da narrativa" (BENSA, 1997, p. 17)[190]. Está aí

[190] Tradução nossa de : "*Si les pratiques produisent le temps, elles le cristallisent aussi en hauts faits du groupe, notamment à travers cet art suprême de la temporalité qu'est celui du récit*" (BENSA, 1997, p. 17).

um dado do qual não podemos nos esquecer: as práticas podem ser individuais, mas sentidos coletivos as atravessam (ainda que o coletivo seja pautado pelo individual). No capítulo anterior, vimos que as práticas dos personagens produziam espaços como elaborações simbólicas. Dentre elas, constavam o espaço doméstico regido por práticas de consumo (núcleo de Bia), o espaço de poder do homem cordial contemporâneo (núcleo de João), a auto-atribuição ambígua de um espaço de representação (núcleo de Francisco) e a ameaça, pelo fio da desigualdade, da tomada do espaço (núcleo de Clodoaldo). Essas elaborações diegéticas, por sua vez, tinham uma função na própria constituição da forma narrativa.

A continuação da discussão, no plano temporal, teve como objetivo investigar, no presente capítulo, o que ocorre concomitantemente à produção do espaço narrativo para que, desse modo, fosse possível realizar uma avaliação mais precisa da equivocidade do *foco* a ser estabelecido. Tanto a ação de produção do espaço, no universo diegético, quanto da trama como um todo se dão no tempo. Portanto, para avaliar a equivocidade do *foco*, considerando-se que ambas, a produção do espaço e a realização da trama, se dão no tempo, passamos à investigação, em *O som,* dos três aspectos temporais da linguagem cinematográfica, assim como identificam Casetti e Di Chio (1996 [1990]). São eles, a ordem, a duração e a frequência (CASETTI; DI CHIO, 1996 [1990], p. 153). O exame desses três aspectos nos levou à observação de que a *ordem* temporal se pauta por uma lógica entre cíclica e linear numa relação de *duração* aparente – isto é, construída a partir da associação entre os diferentes elementos diegéticos, independente da cronologia não-diegética – e da *frequência* iterativa-simples (quer dizer, entre a recorrência de situações semelhantes e a ocorrência de situações únicas), acompanhando a *ordem* temporal igualmente ambígua. Esses dados nos levaram à caracterização do "suspense crônico" da trama, especificação local do gênero de suspense hollywoodiano, caracterizado como "terror materialista" por Draper (2016) e produto de uma "perspectiva periférica", como defendido por Prysthon (2013).

Nesse suspense, o *narrador* retrata na direção do *narratário,* o presente marcado por uma tensão social crônica, que a fragmentação dos episódios atesta. Os núcleos de Bia e João, por exemplo, têm suas ações frouxamente conectadas. O mesmo chega a acontecer com os núcleos de Francisco e de Clodoaldo. A conexão não é dada prontamente, tampouco transparece explicitamente ao longo da trama. A propósito, é exatamente essa falta de um encadeamento óbvio que busca surpreender o *narratário* ao fim da narrativa. O *autor implícito* sugere, deste modo, uma continuidade temporal ao *leitor/espectador implícito* que, no entanto, não se dá no plano coletivo, mas no individual (a vingança das mortes do pai e do tio de Clodoaldo).

Esse labirinto de episódios apresentado pelo *narrador* nos colocaria em contato com o passado tal como uma ausência (pelo consumo), uma nostalgia (pela cordialidade), uma tradição (pela propriedade) e uma ruína (pela permanência dos derrotados). Essas formas de presentificação do passado levariam a uma fantasmagoria que, ao que parece, colocaria o *narratário* numa posição incômoda diante do mal social crônico. No entanto, a linguagem escolhida pelo *autor implícito* para dar forma a esse mal estar é aquela convencional dos filmes de terror, suspense e ação da Nova Hollywood. Tal estímulo, construído na lógica da indústria cultural, esperaria, como resposta do *leitor/espectador implícito*, o temor e a aflição, de modo que, no final das contas, o pensamento crítico, para além do que já se sabe, parecesse impossibilitado.

Surpreendentemente, quando nos voltamos ao que se projeta como futuro da tensão irresoluta do presente, as posturas do *narrador* e do *autor implícito* se invertem. O *narrador*, antes colocando o *narratário* em posição desconfortável, passa a colocá-lo numa posição mais cômoda. Esse processo se dá pela ausência de alterações substanciais nos núcleos de Bia e João – isto é, daqueles personagens que capturam a atenção ao serem construídos como supostamente mais óbvios, como iscas lançadas ao *narratário* – e também pela punição de Francisco, a encarnação do vilão, por Clodoaldo, aquele que teria sido o único injustiçado. Nesse ponto, o *autor implícito* subverte a mesma linguagem hollywoodiana que teria sido utilizada também de modo a prender a atenção para abordar o passado (em detrimento do pensamento crítico). Em sua projeção para o futuro, ele é negado aos núcleos de Bia e João, aqueles para quem ele já seria dado segundo o modo como é construído pelo *narrador*. Já Francisco e Clodoaldo, que encontrariam um desfecho no percurso narrativo, são exatamente aqueles que têm, simbolicamente, o futuro em aberto na atualização da dinâmica colonial (afetando, deste modo, o *leitor/espectador implícito*).

Em outras palavras, enquanto que o presente é marcado pela memória – ou, como dito pelas palavras de Nora, pela "história viva" (NORA, 1993 [1984], p. 8) – no plano do *narrador,* o passado se mostra, no presente, inonfesivo, tomando como referência a linguagem empregada pelo *autor implícito.* Ao mesmo tempo, o futuro projetado a partir do presente em "suspense crônico" é sugerido como cômodo pelo modo como é construído pelo *narratário* esperado pelo *narrador,* mas se revela como uma verdadeira ameaça para o *leitor/espectador implícito*, para o qual a memória passa a existir permanentemente. Eis o que se observa como sendo o quadro contraditório de temporalidades no qual a classe média brasileira se situa atual e – parece – indefinidamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A equivocidade do foco narrativo em *O som ao redor*

O exercício de crítica cultural, aqui desenvolvido, teve como objetivo refletir sobre a contemporaneidade a partir da análise do primeiro longa-metragem de Kleber Mendonça Filho: *O som ao redor* (2012). As referências teóricas dos estudos das narrativas literária e cinematográfica nos forneceram instrumentos para observar o funcionamento da forma da obra em questão (destacaríamos: BORDWELL & THOMPSON, 2013 [2010]; BOOTH, 1996 [1961]; CASETTI & DI CHIO, 1996 [1990]; CEVASCO, 1985; FRIEDMAN, 2002 [1967]; LEITE, 1999 [1985] e XAVIER, 1997, 2003). Fundamentados, principalmente, em teóricos dos Estudos Culturais (dentre eles: BOYM, 2001; CAZDYN, 2012; CEVASCO, 2006, 2005; JAMESON, 2002 [1981] e WILLIAMS, 1977) e de áreas correlatas como a Filosofia (BENJAMIN, 1994 [1936]), a Antropologia (BENSA, 1997), a Geografia (LEFEBVRE, 2000 [1974]), a História (NORA, 1993 [1984]), os Estudos Literários (com destaque a CANDIDO, 1988 e SCHWARZ, 1999) e a tradição de pensamento sobre a formação do país (como encontrada em FRANCO, 1997 [1969]; FREYRE, 1992 [1933] e HOLANDA, 1996 [1936]), pudemos interpretar os padrões identificados e discuti-los com vistas "a compreender o hegemônico em seus processos não só ativo e formativo, mas também transformador" (WILLIAMS, 1977, p. 113)[191] que, no caso, foi identificado no emprego da linguagem hollywoodiana numa forma narrativa híbrida que dá existência a uma percepção sobre a dinâmica social brasileira, em curso, a partir de uma perspectiva de classe média. De acordo com Williams, observar "a finita, mas significativa abertura de muitas obras de arte, como formas significativas que não só tornam possíveis, mas também pedem respostas significativas, variáveis e persistentes, é [...] especialmente relevante" (WILLIAMS, 1977, p. 114)[192]. Foi nesse sentido que propusemos nos dedicar à equivocidade do que definimos como sendo o *foco narrativo.*

A definição compreende, basicamente, uma relação entre duas instâncias: a de produção e a de recepção. O *foco* passa a existir apenas no contato entre as duas, por meio do qual se materializa um sentido para a narrativa. Para uma observação mais atenta do fenômeno, distinguimos em cada uma das instâncias, duas figuras: para a produção, o *autor implícito* – a organizar a narrativa – e o *narrador* – a torná-la uma manifestação concreta;

---

[191] Tradução nossa de: "[...] *to grasp the hegemonic in its active and formative but also its transformational processes*" (WILLIAMS, 1977, p. 113).

[192] Tradução nossa de: "*The finite but significant openness of many works of art, as signifying forms making possible but also requiring persistent and variable signifying responses, is then especially relevant*" (WILLIAMS, 1977, p. 114).

para a recepção, o *leitor/espectador implícito* – a ser provocado por e a oferecer determinadas condições de compreensão – e o *narratário* – a ter atribuída e a ocupar uma posição no e diante do narrado. Pudemos também identificar que essas figuras, no cinema, podem adotar *pontos de vista* específicos no que diz respeito à valoração e à posição no espaço. Foi, assim, que entre buscar identificar *focalizações* propostas por *O som* e propor uma *focalização*, distinguimos quatro espacialidades (o espaço doméstico contemporâneo marcado por práticas de consumo; o espaço de poder do homem cordial contemporâneo; o espaço ocupado a partir da auto-atribuição ambígua de um espaço de representação; e o espaço da subalternidade) que se articulam pelo *autor implícito* e se concretizam pelo *narrador* em meio a temporalidades contraditórias, nas quais o presente se encontra preso a um suspense crônico. Se, por um lado, o *autor implícito* se encontra enredado ao imaginário da indústria cultural para trazer à tona a presença do passado no presente, por outro, o *narrador* se apega à imagem para deixar em aberto a possibilidade ou a impossibilidade de futuro, papel que procuramos esmiuçar com os fotogramas escolhidos (cf. índice de figuras, p. 9). A incongruência observada quanto às temporalidades acaba por nos levar àquilo que é reprimido a todo custo, o *inconsciente político:* o reconhecimento do papel da própria classe média na manutenção das relações de mando arcaicas e na consequente manutenção das desigualdades e injustiças do país.

Essa percepção nos leva a uma retomada de algumas resenhas que associam o universo diegético de *O som* à sociedade brasileira colonial assim como descrita por Gilberto Freyre (Cf. TAVARES, 2014; DIAS, 2013). De fato, o próprio diretor reconhece a influência da obra do sociólogo pernambucano na composição do filme[193]. Ao apresentar um panorama da sociedade colonial, ainda no prefácio à primeira edição de *Casa Grande e Senzala* (1992 [1933]), Freyre afirma que:

> A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao *pater famílias*, culto dos mortos, etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa

[193] Kleber Mendonça Filho diz: "[A referência a] Gilberto Freyre é inevitável. Minha mãe era historiadora e trabalhou na Fundação Joaquim Nabuco. Nos anos 70, eu cheguei a cumprimentar Gilberto Freyre, e se a Fundação fosse um engenho, ele seria o Senhor do Engenho. Na adolescência, eu li *Casa-Grande e Senzala* e *Sobrados e Mucambos,* por serem livros especiais e sensacionais, e porque ele tinha o talento da escrita e da compreensão dessa sociedade. Tudo isso ficou em mim, acrescido do fato de que cresci com minha mãe contando, explicando, apontando coisas. Na minha adolescência, fomos morar na Inglaterra, passamos cinco anos lá, e na volta eu tive um choque de Brasil. Comecei a observar essas coisas e, naturalmente, vinte anos depois, faço esse filme. Tudo está conectado, de certa forma" (MENDONÇA FILHO, 2013, p.106)

> (o 'tigre', a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). (FREYRE, 1992 [1933], p. liii)

Do ponto de vista das edificações que compõem o quadro descrito por Freyre, é possível distinguir basicamente quatro: a casa-grande, a senzala, o engenho e a igreja. Torna-se muito tentador buscar um paralelo com os quatro núcleos de ação identificados na trama de *O som*, respectivamente: o espaço de Francisco (grande proprietário), o dos guardas noturnos e das empregadas (trabalhadores braçais), o de João (corretor imobiliário na região onde sua família detém a maior parte dos imóveis) e o de Bia (que não se mostra ostensivamente tomada pela ideologia cristã, mas que se entrega ao consumo como uma religião). O problema dessa associação pode estar no estabelecimento de uma imagem de continuidade temporal e de simples permanência cristalizada no passado quando o que ocorre é a simultaneidade equívoca do tempo – essa, sim, abre possibilidades de futuro.

Figura 47 – Francisco, João e Sofia almoçam no "engenho"

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[194].

O *narrador* nos oferece, na trama, uma boa ilustração para o que estamos defendendo. No episódio do almoço na fazenda, Francisco, João e Sofia conversam enquanto comem (cf. figura 47). O ambiente carregado de retratos dá existência à temporalidade da tradição familiar que, como se vê no enquadramento da figura 47, tem em Francisco o ponto de fuga. Surpreendentemente, o mesmo retrato visto em segundo plano, entre as costas de Francisco e o perfil de João no "engenho" surge no apartamento do proprietário. Entretanto,

[194]Cf. episódio 3B na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

Figura 48 – Claudio observa retrato no apartamento de Francisco

Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)[195].

desta vez, o quadro é olhado diretamente por um personagem, no caso, Claudio, irmão de Clodoaldo, por ocasião da conversa fatal (?) com Francisco (cf. figura 48). O *narrador*, por sua vez, turva a imagem do retrato. Também na figura 47 (cf., aqui mesmo, p. 197), na cena do almoço na fazenda, o retrato da parede tem uma peculiaridade. Ele é mais nítido do que a visão que temos dele no apartamento de Francisco, mas está em segundo plano e, diegeticamente, tende a não ser levado em conta. É como se a história escapasse quando buscada diretamente, ainda que ela esteja sempre presente. Ao que tudo indica, o primeiro passo, para uma posição crítica frente ao momento atual, reside no reconhecimento do funcionamento do tempo à semelhança da descrição de Hauser para o que ele chama de "espacialização do tempo no cinema" (1998 [1951], p. 503), isto é, do caráter espacializado, material e simultâneo do tempo. Ao analisarmos a parte percussiva de *Cadavres en série* (de Serge Gainsbourg), vimos que sua composição consistia no acréscimo de células rítmicas a uma base. Como procuramos demonstrar, no decorrer do filme, esse mecanismo reaparece na experiência temporal: por meio da justaposição de fragmentos (quase esquetes) e da reverberação de "tramas paralelas", cujo pano de fundo e base são as formas de dominação colonial sobre as quais outras formas, contemporâneas, se apresentam.

A amarração mais sutil dessas experiências temporais e de suas reverberações se dá, a nosso ver, pelo som, manifestação que acontece no tempo pelo espaço e que, não por acaso, dá título ao filme. Além do acréscimo de células rítmicas a uma base, tipo de composição que introduz a narrativa, essa forma de acréscimo é também uma forma de descrever a

[195]Cf. episódio 3Z na "Proposta de segmentação do enredo" apresentada na introdução desta dissertação, p. 22.

justaposição e reverberação de “tramas [e temporalidades] paralelas”, recurso que ganha seu clímax com o embaralhamento de temporalidades na cena final. A simultaneidade entre possíveis tiros com explosões de bombas, testemunhadas pelo espectador, provoca a reverberação de uma cena na outra. A repetida ação de Bia e seu modo linear e cíclico de ser, levada pela vida, se contrapõe a uma ação supostamente efetiva e direta de luta contra a dominação. O som de possíveis tiros realiza, no entanto, uma vingança pessoal que, ao atingir um representante do poder, satisfaz simbolicamente o espectador que opera com uma leitura que opõe o bem e o mal. Mas é importante insistir que se trata apenas de uma possibilidade. Mesmo que fossem, de fato, disparados, ficaria, ainda, a ser resolvida a dominação que não morreria com Francisco.

REFERÊNCIAS

Textos consultados sobre *O som ao redor* na imprensa e internet

AMORIM, Paloma Franca. Francisco e os tubarões. Publicado em: 27/03/2015. Disponível em: <http://www.brasilpost.com.br/paloma-franca-amorim/francisco-e-os-tubaroes-p_b_6896876.html>. Acesso em: 07/07/2016.

ARAÚJO, Inácio. Ao redor do som**.** Publicado em: 17/02/2013. Acesso em: 12/10/2016. Disponível em: <http://inacio-a.blogosfera.uol.com.br/2013/02/17/ao-redor-do-som/>.

AZEVEDO, Ludmila. O novo ano da retomada. Publicado: 26/12/2013. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/o-novo-ano-da-retomada-1.765510>. Acesso em: 07/07/2016.

BARÓN, Francho. Brasil: un gigante con pies de barro en el cine. Publicado em: 11/10/2013. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/10/actualidad/1381413636_635306.html> Acesso em: 07/07/2016.

BARROS, Ernesto. 2013 vai ficar na história do cinema pernambucano. Publicado em: 01/01/2014. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2014/01/01/2013-vai-ficar-na-historia-do-cinema-pernambucano-111492.php>. Acesso em: 07/07/2016.

CAETANO, Maria do Rosário. O som ao redor. Publicado em: https://www.brasildefato.com.br/node/11654/. Acesso em: 07/07/2017.

CORDEIRO, Fabricio. Aclamado em todo o mundo *O som ao redor* reflete Brasil de ontem e hoje. Publicado em 24/02/2013. Disponível em: <http://aredacao.com.br/cultura/25046/aclamado-em-todo-o-mundo-o-som-ao-redor-reflete-brasil-de-ontem-e-hoje> Acesso em: 07/07/2016.

DELMANTO, Julio. "O som ao redor" e a reinvenção do cinema político. Publicado em: 09/05/2013. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2013/05/02/recife-e-a-reinvencao-do-cinema-politico/> Acesso em: 10/07/2016.

DIAS, Elder. "O som ao redor" é o Brasil acontecendo. Disponível em: <http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>. Publicado em 24 de fevereiro de 2013. Acesso em: 11/10/2016.

DUCHESNE, André. Neighbouring Sounds: distiller l'ennui. Publicado em: 11/07/2013. Disponível em: <http://www.lapresse.ca/cinema/201305/01/49-4060-les-bruits-di-voisinage.php>. Acesso em: 07/07/2016.

ESCOREL, Eduardo. O som ao redor - violência latente. Publicado em: 29/01/2013. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/o-som-ao-redor-violencia-latente/>. Acesso em: 10/07/2016.

GESTER, Julien. Le Brésil a besoin de voix critiques. Publicado em: 30/05/2014. Disponível em: <http://next.liberation.fr/cinema/2014/05/30/le-bresil-a-besoin-de-voix-critiques_1030369>. Acesso em: 07/07/2016.

LÓPEZ, Fernando. Retrato del Brasil de hoy. Publicado em: 28/08/2014. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1722265-retrato-del-brasil-de-hoy> Acesso em: 07/07/2016.

LOURENÇO, Cleidson. O som ao redor: uma representação dos conflitos da classe média. Publicado em: 04/2013?. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/o_cinema_em_debate /2013/04/o-som-ao-redor-uma-representacao-dos-conflitos-da-classe-media.html. Acesso em: 19/01/2017.

MATTOS, Carlos Alberto. A revista fora do plástico. Publicado em: 09/01/2013. Disponível em: http://criticos.com.br/?p=2651. Acesso em: 07/07/2017.

MASCAGNA, Silvana. Sempre bom ver ou rever "O som ao redor". Publicado em: 24/06/16. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/roteiros-culturais/cinema/sempre-bom-ver-ou-rever-o-som-ao-redor-1.1327824>. Acesso em: 07/07/2016.

MENDONÇA, Luís. Kleber Mendonça Filho: "Sou fascinado pela agressão que não é óbvia". Publicado em: 15/02/2015. Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2015/02/kleber-mendonca-filho-sou-fascinado-pela-agressao-que-nao-e-obvia/> Acesso em: 07/07/2016.

MENDONÇA FILHO, Kleber Mendonça. Os filmes são um pedido de palavra: uma conversa com Kleber Mendonça Filho. In: MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael (orgs.). **Conversas sobre uma Ficção Viva.** Curitiba: Imagens da Terra, 2013, p. 88-113.

NAGIB, Lucia. Em "O som ao redor", todos temem a própria sombra. Publicado em: 17/02/2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml>. Acesso em: 14/08/2015.

NEOZEIGEIST. O som ao meu redor. Publicado em: 08/01/2013?. Disponível em: https:// neozeitgeist.wordpress.com/2013/01/08/o-som-ao-meu-redor/. Acesso em: 19/01/2017.

ROHTER, Larry. In Brazil, a noisy, tense prosperity. Publicado em: 17/08/2012. Disponível em:<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9407E0DB173BF93AA2575BC0A9649D8B63&pagewanted=all>. Acesso em: 10/07/2016.

SABOGAL, Winston Manrique. Brasil quiere conquistar al mundo con la vitalidad de su cultura y su arte. Publicado em: 28/09/2013. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/27/actualidad/1380285715_229145.html>. Acesso em: 07/07/2016.

SBRIZZI, Paul. A conversation with Kleber Mendonça Filho (Neighbouring Sounds). Publicado em: 27/06/2012. Disponível em: <http://www.hammertonail.com/interviews/a-conversation-with-kleber-mendonca-filho-neighboring-sounds/>. Acesso em: 16/10/2016.

SENS, Caio. Um intruso no condomínio: apontamentos acerca de *O som ao redor* , de Kléber Mendonça Filho. Publicado em: 10/2015. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/ revistas/read/resenhasonline/14.166/5767. Acesso em: 19/01/2017.

SOARES Jr., Luiz. O som ao redor, de Kleber Mendonça Filho (Brasil, 2012). Publicado em: 10/2012. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/o-som-ao-redor-de-kleber-mendonca-filho-brasil-2012-2/>. Acesso em: 10/07/2016.

TAVARES, Braulio. O som ao redor. Publicado em 12/01/2014. Disponível em: <http://mundofantasmo.blogspot.com.br/2014/01/3396-um-som-sem-trovao-1512014.html>. Acesso em: 07/07/2016.

VASSOLER, Flavio Ricardo. O som disperso ao redor: limitações da crítica social que esboça caricaturas. Publicado em: 04/03/2013. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/O-som-disperso-ao-redor-limitacoes-da-critica-social-que-esboca-caricaturas/12/27287>. Acesso em: 10/07/2016.

VELOSO, Caetano. Superstição. Publicado em: 25/01/2014. Disponível em:

<http://oglobo.globo.com/cultura/supersticao-11404318>. Acesso em 07/07/2016.

Trabalhos acadêmicos sobre *O som ao redor*

ALBANO, Sebastião Guilherme. Elipse, história, política, memória. *Las Marimbas de linfierno* e *O som ao redor.* **Fotocinema,** n. 9, p. 65-83, 2014.

CARVALHO, Alex Moreira; RUSCHE, Robson Jesus. O cinema e a vida cotidiana: entre micro-ondas e máquinas de lavar. **Cordis:** História e Cinema, São Paulo, n. 15, p. 64-83, jul/dez. 2015.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Social and cinematic landscape in *Neighbouring Sounds*. **Mercator**, Fortaleza, v. 14, n. 3, p. 27-43, set./dez. 2015.

DRAPER III, Jack A. 'Materialist horror' and the portrayal of middle-class fear in recent Brazilian film drama: *Adrift* (2009) and *Neighbouring Sounds* (2012). **Studies in Spanish & Latin American Cinemas,** vol. 13, n. 2, p. 119-135, 2016.

FIGUEIREDO, Isabel Mansur. O som ao redor e o lugar de sua ausência. **Marx e o Marxismo,** Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, p. 144-147, jul/dez, 2013.

FRANCO, Jean. Notas sobre o filme *O Som ao Redor*. **Revista ECO-Pós**, [S.l.], v. 15, n. 3, p. 03 - 07, mai. 2013.

GILIOTI, Christian. O som ao redor: sociedade em ausculta. **Revista Laika,** São Paulo, vol. 2, n. 3, p. 1-23, 2013.

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

MARSH, Leslie L. Reordering (social) sensibilities: balancing realisms in *Neighbouring sounds.* **Studies in Spanish &Latin American Cinemas,** vol. 12, n. 2. p. 139-157, 2015.

OLIVEIRA, Eugênio Magno; MARTINS, Geovana Ramos. Para além dos olhos. **Revista Brasileira Estudos Pedagógicos.** Brasília, v. 97, n. 245, p. 213-218, jan./abr. 2016.

PRYSTHON, Angela. Peripheral Realism: The Regional and Transnational Dynamic of Contemporary Brazilian Cinema. **Cinéma & Cie –** international film journal, vol. 13, n. 20, p. 65-76, 2013.

RABELLO, Ivone Daré. O som ao redor: sem futuro, só revanche?.**Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 1, n. 101, p. 157-173, 2015.

ROCHA, Adriano Medeiros da. A busca de *sons ao redor:* uma análise fílmica auditiva. **Revista de Audiovisual Sala 206**, nº 3, p. 1-16, dez/2013.

SIMIM, Thiago, Aguiar. Invisibilidade social a partir do filme "O som ao redor": uma análise honnethiana das patologias sociais no Brasil. **Ciências Sociais Unisinos,** São Leopoldo, Vol. 51, n. 1, p. 52-60, jan/abr. 2015.

SILVA, Renato Kleibson da. **O som ao redor do baile:** Retomada e pós-Retomada no cinema produzido em Pernambuco. 2015. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Departamento de Ciências Sociais, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

SOSTER, Vitor. Relações entre memória e nostalgia: o conflito pela ocupação do espaço em *O som ao redor*. **I Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade e I Simpósio Memória e Representação Literária**, 2014, 10p. Assis: Anais, 2016.

SOUZA, Rita de Cássia Alves de. A subalternidade impingida e a r(existência) dos serviçais no filme *O som ao redor* de Kleber Mendonça Filho: reflexões sobre a poética da cotidianidade no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Temática,** Paraíba, n. 10, p. 1-15. Outubro, 2013.

WILSON, Kristi M. Political hauntings in two contemporary Brazilian films. **Latin American Perspectives,** ed. 198, vol. 41, n. 5, Setembro 2014, p. 200-202.

Demais referências bibliográficas

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade.** Trad. Marcus Perchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999 [1998].

APÓS extravio de original, Amigos de Risco reestreia no Recife em digital. **Jornal do Commercio.** Recife, 10 nov. 2015. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2015/11/10/apos-extravio-de-original-amigos-de-risco-reestreia-no-recife-em-digital-207231.php>. Acesso em: 15 abr. 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Trad. do francês: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1936], p. 197-221.

BENSA, Alban. Images et usages du temps. **Terrain,** Paris, n. 29, p. 5-18, 1997.

BOOTH, Wayne. Distance and Point-of-View: an essay in classification. In: HOFFMAN, Michael J.; MURPHY, Patrick D. **Essentials of the theory of fiction.** Carolina do Norte: Duke University Press, 1996 [1961], p. 170-189.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp, 2013 [2010].

BOYM, Svetlana. **The nostalgia of the future.** New York: Basic Books, 2001.

BRASIL. **Assuntos estratégicos:** Social e Renda – A Classe Média Brasileira, nº 1. Brasília: Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República, 2014.

CANDIDO, Antonio. Radicalismos. **Estudos avançados,** São Paulo, v. 4, n. 8, p. 4-18, 1988.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film.** Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996 [1990].

CAZDYN, Eric. **The already dead:** the new time of politics, culture and illness. Duke: Duke University Press, 2012.

CEVASCO, Maria Elisa. Imagining a space that is outside: an interview with Fredric Jameson. In: **The Minnesota review,** n. 78, p. 83-94, 2012.

CEVASCO, Maria Elisa. E agora? O que ainda pode fazer a crítica cultural empenhada. **Crítica Marxista**, Campinas, v. 1, n. 23, p.129-140, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. Momentos da crítica cultural materialista. **Terceira margem,** Rio de Janeiro, n. 12, p. 56-67, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. **As vozes da narração:** técnicas do ponto de vista nos romances de Graham Greene. 1985. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

CHACON, Lourenço. **Cantigas de roda:** jogo, insinuação e escolha. 1985. 168f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Departamento de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas, 1985.

DEISTER, Jaqueline. **1968:** entre a política e a cultura, jovens mudaram o mundo. 2008. Disponível em: <http://www.uff.br/observatoriojovem/materia/1968-entre-política-e-cultura-jovens-mudaram-o-mundo>. Acesso em: 19 mar. 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica.** Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978 [1972].

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2003, p. 33-56.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata.** 4ª ed. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997 [1969].

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala:** introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil - 1: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**.** Rio de Janeiro: Record, 1992 [1933].

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos:** introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil - 2: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. Rio de Janeiro: Record, 1996 [1936].

FREYRE, Gilberto. **Assombrações do Recife velho.** Rio de Janeiro: Record, 1987 [1955] (formato digital).

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP,** São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002 [1967].

FUKUYAMA, Francis. **The end of history and the last man.** Ontario: Maxwell Macmillan, 1992.

FUKUYAMA, Francis. The end of History?. **The National Interest,** n. 16, p. 3-18, 1989.

GAUDREAULT, André; JOST, François. Enunciation and Narration. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (org.). **A companion to film theory.** Oxford: Blackwell, 2004, p. 45-63.

GOMES, Paulo Emilio. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986 [1980].

HAUSER, Arnold. Bajo el signo del cine. In: **Historia social de la literatura y el arte:** desde el Rococó hasta la época del cine. Madrid: Editorial Debate, 1998 [1951], p. 483-522.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Cia. das Letras, 1996 [1936].

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** São Paulo: Editora Objetiva, 2009. CD-ROM.

JAMES, David. Is there class in this text? The repression of class in film and cultural studies. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (org.). **A companion to film theory.** Oxford: Blackwell, 2004, p. 182-201.

JAMESON, Fredric. **The political unconscious:** narrative as a socially symbolic act. Londres: Routledge, 2002 [1981].

JAMESON, Frederic. "End of art" or "end of history"?. In: **The cultural turn:** selected writings on the postmodern. Londres e Nova Iorque: Verso, 1998, p. 73-92.

JAMESON, Frederic. **The geopolitical aesthetic:** cinema and space in the world system. Bloomington: Indiana University Press, 1992a.

JAMESON, Frederic. A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico. In: **O inconsciente político:** a narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lelis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992b, p. 15-103.

JAMESON, Frederic. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad. Vinícius Dantas. **Novos Estudos,** São Paulo, n. 12, p. 16-26, 1985 [1984].

KELLNER, Douglas. Culture industries. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (org.). **A companion to film theory.** Oxford: Blackwell, 2004, p. 202-217.

KRUGER, Patrícia de Almeida. **Penetrando o Éden:** 'Anticristo', de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes. 2016. 286 f. Tese (Doutorado) - Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

KOSTER, Henry. **Travels in Brazil.** Londres: Longman, 1816.

LANZELOTTE, Rosana. Choro. In: http://musicabrasilis.org.br/temas/choro. Acesso em 11/07/2017.

LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace.** Paris: Anthropos, 2000 [1974].

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1999 [1985].

LEVINSON, Jerrold. Film agency and narrative agency. In: **Contemplating art:** essays in Aesthetics. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 143-183.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã:** crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus

diferentes profetas (1845-1846). Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

NAREMORE, James. Authorship. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (org.). **A companion to film theory.** Oxford: Blackwell, 2004, p. 9-24.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. **Proj. História,** São Paulo, nº 10), p. 7-29, dez, 1993 [1984].

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*. **Revista do IEB**, nº 44, p. 105-124, fev. 2007.

SARRAUTE, Nathalie. L'ère du soupçon. In: **L'ère du soupçon.** Paris: Gallimard, 1956 [1950], p. 51-77.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012 [1977].

SCHWARZ, Roberto. **Martinha *versus* Lucrécia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Contracampo.** Niterói, n. 25, p. 43-60, 2012.

STAINER, John; BARRET, William.**A dictionary of musical terms.** Cambridge: Cambridge University Press, 2009 [1876].

XAVIER, Ismail Norberto. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo*. **Literatura e sociedade**. São Paulo, v. 2, p. 126-138, 1997.

XAVIER, Ismail Norberto. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: CAMARGO, Luís. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC, 2003, p. 61-89.

XAVIER, Ismail Norberto. Historical allegory. In: MILLER, Toby; STAM, Robert. **A companion to film theory.** Oxford: Blackwell. 2004, p. 333-362.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and literature.** Oxford: Oxford University Press, 1977.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords:** a vocabulary of culture and society. Oxford: Oxford University Press, 1983 [1976].

WINTERS, Ben. The non-diegetic fallacy: film, music, and narrative space. **Music & Letters.** Vol. 91, n. 2, 2010, p. 224-244

Filmes mencionados e/ou analisados

A FEBRE do rato. Direção de Cláudio Assis. Produção de Cláudio Assis e Julia Moraes. Roteiro: Hilton Lacerda. Brasil-PE: Imovision, 2011. (110 min).

A GRANDE cidade: as aventuras e deseventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe. Direção de Cacá Diegues. Produção de Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Cacá Diegues. Brasil-RJ: Di Film; Mapa Produções Cinematográficas Ltda.; LC Barreto, 1966. (85 min.).

A HISTÓRIA da eternidade. Direção de Camilo Cavalcante. Produção de Camilo Cavalcante, Marcello Maia e Stella Zimmerman. Roteiro: Camilo Cavalcante. Brasil-PE: Aurora Cinematográfica e República Pureza Filmes, 2014. (120 min.).

AMARELO Manga. Direção de Cláudio Assis. Produção de Cláudio Assis e Paulo Sacramento. Roteiro: Hilton Lacerda. Brasil-PE: Olhos de Cão Produções Cinematográficas e República Pureza Filmes, 2002. (103 min.).

A MENINA do Algodão. Direção de Kleber Mendonça Filho e Daniel Bandeira. Produção de Kleber Mendonça Filho e Daniel Bandeira. Roteiro: Kleber Mendonça Filho e Daniel Bandeira. Brasil-PE: Cinemascópio e Símio, 2002. (8 min.).

AMIGOS de Risco. Direção de Daniel Bandeira. Produção de Cátia Oliveira, Daniel Bandeira, Juliano Dornelles e Sarah Hazin. Roteiro: Daniel Bandeira. Brasil-PE: Símio, 2007. (88 min.).

AMOR, plástico e barulho. Direção de Renata Pinheiro. Produção de Iván Granovsky, Letícia Friedrich e Lourenço Sant'Anna. Roteiro: Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira. Brasil-PE: Aroma Filmes e Boulevard Filmes, 2013. (83 min.).

AS SOMBRAS. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. 2009. (15 min.).

AVENIDA Brasília Formosa. Direção de Gabriel Mascaro. Produção de Gabriel Mascaro. Roteiro: Gabriel Mascaro. Brasil-PE: Plano 9 Produções, 2010. (85 min.).

BOA sorte, meu amor. Direção de Daniel Aragão. Produção de Isabela Cribabi, Manoela Torres, Nara Aragão, Pedro Severien. Roteiro: Daniel Aragão, Gregório Graziosi e Luiz Otávio Pereira. Brasil-PE: Orquestra Cinema Estúdios, 2012. (95 min.).

BOI NEON. Direção de Gabriel Mascaro. Produção de Rachel Ellis. Roteiro: Gabriel Mascaro. Brasil-PE, Uruguai e Holanda: Desvia, Canal Brasil, Malbicho Cine e Viking Films, 2015. (104 min.).

BRASIL S/A. Direção de Marcelo Pedroso. Produção de Lívia de Melo. Roteiro: Marcelo Pedroso. Brasil-PE: Símio filmes e Vilarejo filmes, 2014. (71 min.).

CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Zelito Viana. Brasil: Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas; Mapa Filmes, 1984. (119 min.).

DEUS e o Diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Produção de Jarbas Barbosa; Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha; Walter Lima Jr.. Brasil-RJ: Copacabana Filmes, 1964. (125 min.).

DOMÉSTICA. Direção de Gabriel Mascaro. Produção de Rachel Ellis. Concepção: Gabriel Mascaro. Brasil-PE: Vitrine Filmes, 2012. (75 min.).

ELES vivem. Direção de John Carpenter. Produção de Andre Blay e Shep Gordon. Roteiro: Ray Nelson e John Carpenter. Estados Unidos: Alive Films; Larry Franco Productions, 1988. (94 min.).

ELES voltam. Direção de Marcelo Lordello. Produção de Manuela Costa. Roteiro: Marcelo Lordello. Brasil-PE: Trincheira Filmes, 2012. (100 min.).

ENJAULADO. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de Daniele Abreu e Lima, Eudes Santana, Ricardo Spencer. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Brasil-PE: Center e Domínio Público, 1997 (33 min.).

GUERRA nas estrelas: episódio IV – uma nova esperança. Direção de George Lucas. Produção de Lucasfilm. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1977 (121 min.).

JACKIE Brown. Direção de Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. Roteiro: Quentin Tarantino. Estados Unidos: Miramax, 1997 (154 min.).

LE PACHA. Direção de Georges Lautner. Produção de Alain Poiré. Roteiro: Michel Audiard e Georges Lautner. França; Itália: Gafer, Rizzoli Film, Societé Nouvelle des Établissements Gaumont, 1968. (90 min.).

MENINO Aranha. Direção de Mariana Lacerda. Produção de Mariana Lacerda. Roteiro: Mariana Lacerda. Brasil: Paleo TV, 2008. (13 min.).

METROPOLIS. Direção de Fritz Lang. Produção de Erich Pommer. Roteiro: Thea von Harbou. Alemanha: 1927 (148 min.).

O DUPLO. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. Produção de Marx Eluard. Roteiro: Juliana Rojas. Brasil-SP: Itinerante Filmes, 2012. (25 min.).

O INVASOR. Direção de Beto Brant. Produção de: Bianca Villar e Renato Ciasca. Roteiro: Beto Brant, Marçal Aquino e Renato Ciasca. Brasil: Drama Filmes, 2001. (97 min.).

O LENÇOL branco. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. Produção de: Adriana Siqueira. Roteiro: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil-SP: Departamento de cinema, rádio e televisão - ECA-USP, 2003. (17 min.).

O HOMEM que matou o fascínora. Direção de John Ford. Produção de: Willis Goldbeck e John Ford. Roteiro: James Warner Bellah; Willis Goldbeck. Estados Unidos: Paramount Pictures; John Ford Productions, 1962. (124 min.).

ONDE começa o inferno. Direção de Howard Hawks. Produção de: Howard Hawks. Roteiro: Jules Furthman e Leigh Brackett. Estados Unidos: Warner Bros.; Armada Productions, 1959. (141 min.).

O SOM ao redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de Emilie Lesclaux. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Brasil-PE: Cinemascópio, 2012. (131 min.).

PACIFIC. Direção de Marcelo Pedroso. Produção de Milena Times e Perola Braz. Roteiro: Marcelo Pedroso. Brasil-PE: Símio Filmes, 2009. (72 min.).

PERMANÊNCIA. Direção de Leonardo Lacca. Produção de: Emilie Lesclaux. Roteiro: Leonardo Lacca. Brasil-PE: Vitrine Filmes, 2014. (85 min.).

PLAN 9 from outer space. Direção de Edward D. Wood Jr. Produção de: Edward D. Wood Jr. Roteiro: Edward D. Wood Jr. Estados Unidos: Reynolds Pictures, 1959. (79 min.).

PRA eu dormir tranquilo. Direção de Juliana Rojas. Produção de Adriano Kakazu. Roteiro: Juliana Rojas. Brasil-SP: Artifício Filmes, 2011. (15 min.).

QUANDO eu era vivo. Direção de Marco Dutra. Produção de Rodrigo Teixeira. Roteiro: Gabriela Amaral Almeida e Marco Dutra. Brasil-SP: RT Features e Camisa Treze, 2013. (108 min.).

REPULSA ao sexo. Direção de Roman Polanski. Produção de Gene Gutowski. Roteiro: Roman Polanski, Gérard Brach e David Stone. Estados Unidos: Compton Films; Tekli British Productions, 1965. (105 min.).

SOB o domínio do medo. Direção de Sam Peckinpah. Produção de Daniel Melnick. Roteiro: David Zelag Goodman; Sam Peckinpah. Estados Unidos: ABC Pictures, Talent Associates e Amerbroco, 1971. (113 min.).

TATUAGEM. Direção de Hilton Lacerda. Produção de João Vieira Jr, Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo. Roteiro: Hilton Lacerda. Brasil-PE: REC Produtores Associados, 2013. (110 min.).

TRABALHAR cansa. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. Produção de: Maria Ionescu e Sara Silveira. Roteiro: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil-SP: Dezenove Som e Imagens, 2011. (99 min.).

UM LUGAR ao sol. Direção de Gabriel Mascaro. Produção de Gabriel Mascaro. Roteiro: Gabriel Mascaro. Brasil-PE: Símio Filmes, 2009. (66 min.).

UM RAMO. Direção de Juliana Rojas e Marco Dutra. Produção de: Tita Tessler. Brasil-SP: Dezenove Som e Imagens e Filmes do Caixote, 2007. (15 min.).

VENTOS de agosto. Direção de Gabriel Mascaro. Produção de Rachel Ellis. Roteiro: Gabriel Mascaro e Rachel Ellis. Brasil-PE: Desvia Brasil, 2014. (77 min.).

VINIL verde. Direção de Kleber Mendonça Filho. Produção de Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho e Bohdana Smyrnova. Brasil - PE: Cinemascópio e Símio, 2004. (13 min.).

YANSAN. Direção de Carlos Eduardo Nogueira. Produção de Mayra Lucas. Roteiro: Carlos Eduardo Nogueira e Ruggero Ruschioni. Brasil - SP: Stone Age Scanners e Glaz Cinema, 2006. (18 min.)

ANEXO

FICHA TÉCNICA DE *O SOM AO REDOR*[196]

Produção: CinemaScópio

Diretor e roteirista: Kleber Mendonça Filho

Produtora: Emilie Lesclaux

Direção de fotografia e câmera: Pedro Sotero e Fabricio Tadeu

Direção de arte: Juliano Dornelles

Montagem: Kleber Mendonça Filho e João Maria

Desenho de som: Kleber Mendonça Filho e Pablo Lamar

Som direto: Nicolas Hallet e Simone Dourado

Trilha sonora: DJ Dolores

1ª Assistente de direção: Clara Linhart

2ª Assistente de direção: Milena Times

Direção de produção: Brenda da Mata e Renato Pimentel

Maquiador/Visagista: Marcos Freire

Figurino: Ingrid Mata

Relação de atores e personagens principais

ATORES……..……...…….PERSONAGENS

Albert Tenório……..Ronaldo (vendedor de água e droga da rua)

Alex Brito……...…….…...Sidcley (filho de Mariá)

Ana Rita Gurgel……...…....……....Ana Lúcia (neta de Francisco, aniversariante)

Andrés Schaffer……...……....Argentino perdido

Arthur Canavarro……...….…….Romualdo (guarda-noturno que perdeu a irmã num acidente)

Bruno Negaum……..……....Pacote (guardador de carro)

Clara Pinheiro de Oliveira……...…….……...Fernanda (filha de Bia)

Clébia Souza……..…….....……..Luciene (empregada de Francisco)

Daniela Câmara…….....……..Mulher da clínica de acupuntura

Dida Maia……...Marido de Bia

---

[196]Informações extraídas dos créditos fornecidos pelo DVD do filme.

Felipe Bandeira…….....…....Nelson (filho de Bia)

Freedom Cavalcanti……..……..Maria (filha de Mariá, também empregada de João)

Grece Marques…….....……Cleide (empregada de Dinho)

Gustavo Jahn…...……...…..João (corretor de imóveis, neto de Francisco)

Irandhir Santos……...…..Clodoaldo (principal guarda-noturno)

Irma Brown……..……...….Sofia (namorada de João)

Isadora Gibson…….....Mirela (irmã de Dinho)

Jefferson Lima……...…...Menino da árvore

Lula Terra……..…..…....Anco (tio de João)

Maeve Jinkings….....…….....……...…...…..Bia (dona de casa)

MariangelaValença……..……..…….Betânia (irmã de Bia)

Mariquinha Santos…….Francisca (empregada de Bia)

Mauricéia Conceição……....……....Mariá (empregada de João)

Nivaldo Nascimento……...Fernando (guarda-noturno caolho)

Normando Roberto dos Santos……...…….....Seu Agenor (porteiro do prédio de João)

Rubens Santos……...…...….Adailton (guardador de carro que risca o carro de uma cliente)

Sebastião Formiga……...……..Claudio (irmão de Clodoaldo)

W. J. Solha……...……..……..Francisco (grande proprietário da rua)

Yuri Holanda……..….……Dinho (neto de Francisco)