

LUIZ ANTONIO MOUSINHO

o MAL-ASSOMBRADO E ILUMINADO DIA DIÁRIO

**narrativa e vozes sociais
no cinema e na TV**

EJ Editora
UFPB

**O MAL-ASSOMBRADO E
ILUMINADO DIA DIÁRIO:**
narrativa e vozes sociais
no cinema e na TV



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Valdiney Veloso Gouveia
Reitor

Liana Filgueira Albuquerque
Vice-Reitora



Natanael Antônio dos Santos
Diretor Geral da Editora UFPB

Everton Silva do Nascimento
Coordenador do Setor de Administração

Gregório Ataíde Pereira Vasconcelos
Coordenador do Setor de Editoração

CONSELHO EDITORIAL

Cristiano das Neves Almeida (Ciências Exatas e da Natureza)
José Humberto Vilar da Silva (Ciências Agrárias)
Julio Afonso Sá de Pinho Neto (Ciências Sociais e Aplicadas)
Márcio André Veras Machado (Ciências Sociais e Aplicadas)
Maria de Fátima Alcântara Barros (Ciências da Saúde)
Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Humanas)
Elaine Cristina Cintra (Linguística e das Letras)
Regina Celi Mendes Pereira da Silva (Linguística e das Letras)
Ulrich Vasconcelos da Rocha Gomes (Ciências Biológicas)
Raphael Abrahão (Engenharias)

Editora filiada à



LUIZ ANTONIO MOUSINHO

**O MAL-ASSOMBRADO E
ILUMINADO DIA DIÁRIO:**
narrativa e vozes sociais
no cinema e na TV

EDITORA UFPB
João Pessoa
2023

1ª Edição – 2023

E-book aprovado para publicação através do Edital nº 01/2022 – Editora UFPB.

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do código penal.

O CONTEÚDO DESTA PUBLICAÇÃO, SEU TEOR, SUA REVISÃO E SUA NORMALIZAÇÃO SÃO DE INTEIRA RESPONSABILIDADE DO(S) AUTOR(ES).

Projeto gráfico · **Editora UFPB**
Editoração eletrônica · **Alice Brito**
Design de capa · **Josué Santiago**
Imagem de capa · **Manhã (Marcus Vilar)**

Catálogo na fonte: **Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba**

M932m Mousinho, Luiz Antonio.
O mal-assombrado e iluminado dia diário : narrativa e vozes sociais no cinema e na TV [recurso eletrônico] / Luiz Antonio Mousinho. – Dados eletrônicos – João Pessoa : Editora da UFPB, 2023.

E-book.
Modo de acesso : <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press/>
ISBN 978-65-5942-207-4

1. Cinema. 2. Literatura e cinema. 3. Espaço narrativo – Cinema. 4. Relações sociais. I. Título.

UFPB/BC

CDU 791

OS DIREITOS DE PROPRIEDADE DESTA EDIÇÃO SÃO RESERVADOS À:



Cidade Universitária, Campus I
Prédio da Editora Universitária, s/n
João Pessoa – PB CEP 58.051-970
<http://www.editora.ufpb.br> E-mail: editora@ufpb.br Fone: (83) 3216.7147

SUMÁRIO

- 10 Luxo para todos: cinema e dialogismo
- 25 O mal-assombrado dia diário: aspectos do filme *O som ao redor* e de sua recepção crítica
- 58 Narrativa e experiência: relações familiares e amorosas no filme *Cão sem dono*
- 79 Ruído, dialogismo, comunicação: canção, cinema, literatura
- 96 Cinema e Literatura: Robert Stam leitor de *A hora da estrela*
- 120 O bruxo solto: Capitu na TV, pelo olhar da crítica jornalística
- 139 Cinema e literatura: Robert Stam leitor de Machado de Assis
- 157 As três palavras divinas: narração, focalização e isotopias no programa de TV *Cena aberta*
- 175 O cinema e a dinamite de seus décimos de segundo: aspectos da recepção crítica de Fernando Meirelles
- 207 Sobre o autor

Para **CAROL PAZ**

Para esquecer é preciso, primeiramente, lembrar. Esquecimento sem recordação é recalque e retornará na forma de repetição e da barbárie.

Olgária Mattos

Pela cultura o homem se perde, porque ela é ideologia e dominação; graças a ela, ele se salva, porque a cultura fornece o repertório simbólico que [...] permite pensar uma ordem além da violência.

Sérgio Paulo Rouanet

O dia jaz cada manhã, como uma camisa limpa sobre nosso leito; o tecido incomparavelmente fino, incomparavelmente denso, de limpa profecia, nos assenta como uma luva. A felicidade das próximas vinte e quatro horas depende da maneira de apreendê-las no momento do despertar.

Walter Benjamin

Mas o agregado abstrato das saudades
Fique batendo nas perpétuas grades
Do último verso que eu fiz no mundo

Augusto dos Anjos

AGRADECIMENTOS

- Ao grupo FICÇÕES: Grupo de pesquisa sobre ficção e produção de sentido, pela pujante parceria, pelo aprendizado, pela amizade.
- Ao Departamento de Comunicação da UFPB, DECOM, pelo apoio, especialmente nas pessoas de Emília Barreto, João de Lima Gomes e Fernando Trevas Falcone.
- Ao Programa de pós-graduação em Letras da UFPB, onde atuo, especialmente a Ana Marinho, Genilda Azerêdo, Liane Schneider, Sandra Luna e Socorro Barbosa, parceiras de longa data, de tanto trabalho e tantas risadas.
- Aos alunos das graduações em Cinema e audiovisual, Jornalismo e Rádio e TV do DECOM da UFPB, juntamente com os alunos de mestrado e doutorado do PPGL UFPB, pelo tanto que me ensinaram e ensinam.
- Aos órgãos de fomento, que mantêm a pesquisa acesa no Brasil, com frequência enfrentando períodos de aguda turbulência, especialmente CNPq, CAPES e FAPESP.
- Aos amigos e colegas da Sociedade brasileira de estudos de cinema e do audiovisual, SOCINE, que me acolheram e abriram searas de pesquisa que resultaram nesse livro e num outro volume anterior.

1. LUXO PARA TODOS: CINEMA E DIALOGISMO

Pretendo observar aqui os conceitos de *automatização*, *dialogismo* e *polifonia* e seu rendimento na discussão de aspectos de recepção e produção cinematográfica no Brasil, observados em acontecimentos específicos tomados como emblemáticos. Procuraremos ancorar a discussão na observação de dois modelos de cinema, o cinema clássico americano, a princípio “comunicável, previsível, fechado” e o cinema de arte europeu, a princípio com investimento no incomunicável (“ou ao menos de comunicabilidade problemática”), no imprevisível, no aberto (BRITO, 1995, p. 197). Obviamente precisamos matizar as linhas duras desta distinção, a ser tomada em sentido estratégico e operatório, observando as permeabilidades e nuances desses modelos.

Partindo de uma tipologia provisória (e assumidamente precária e esquemática) em termos de *espectador especializado* e *espectador não-especializado*, vamos procurar investigar as tensões e atrações entre os dois modelos de cinema em certos ambientes de produção e recepção, descrevendo eventos específicos, mas que pretendemos discutir como sendo sintomáticos de relações entre modelos historicamente colocados, vistos em suas permanências, e que atestariam o diálogo entre o modelo hegemônico hollywoodiano e seu anti-cinema correspondente, isso no que se refere tanto à produção quanto à recepção, especializada ou não.

Lembrando que Bakhtin usava os termos dialogismo e polifonia de maneira indistinta, Diana Luz Barros (1997, p. 35) percebe como, na obra do autor, o termo dialogismo recobre o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso. Já a polifonia caracterizaria um certo tipo de texto, “aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem”.

Podemos pensar ainda no conceito bakhtiniano de dialogismo em correlação com o conceito de automatização, proposto por Victor Chklovski (1976), na observação de um aumento deliberado da dificuldade de percepção, na instauração do efeito de estranhamento ou desautomatização, teorização afim aos procedimentos das vanguardas. No campo cinematográfico (e comunicacional) vale resgatar a palavra esclarecedora de Robert Stam no que o autor aponta a interlocução entre Bakhtin e os formalistas russos, colocando essa inter-relação (e contraposição) entre os conceitos de desautomatização e dialogismo. Como assinala Stam (1992, p. 25), “a concepção bakhtiniana de ‘inter-textualidade’ não conduz a uma hostilidade simplista em relação ao passado”. Assim, se a fundação de um novo significado necessariamente se incrusta em algum momento da tradição, podemos pensar sobre até que ponto essa tradição tem sido refletida e assumida ou paira irrefletida (e pouco potencializada) na criação e na recepção cinematográfica leiga ou especializada, em especial do cinema.

Poderíamos apontar como dados observáveis certa rejeição por parte do espectador *não-especializado* aos finais abertos e disfóricos; à dificuldade de compreensão das relações representadas (estas por vezes afins à *mimesis de produção*, que desconstrói, erode o referente)¹ e aposta num gesto de contra-comunicação (BARTHES, 1971, p. 31-32), notadamente de viés modernista (MASCARELLO, 2003); espectador contemporâneo não especializado este que se incomodaria inclusive com a velocidade narrativa de andamento lento. E aqui falamos em velocidade em sentido narratológico mesmo, ou seja, na relação “entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e

1 Luiz Costa Lima (1980) contrapõe à *mimesis de representação*, próxima a uma representação tradicional, uma *mimesis de produção*, onde o processo mimético “radicaliza seu trabalho no sentido de despojar-se ao máximo dos valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade e, por fim, desta própria realidade” (LIMA, 1980. p. 169).

em páginas” (GENETTE, s/d, p. 123) e, no caso do cinema, medida pela duração do segmento fílmico.

Na esfera da percepção do espectador comum diante do anti-cinema, anotaríamos algumas situações específicas que nos parecem exemplares, inclusive em seu viés cômico, anedótico.

A primeira delas que descrevo aqui traria um ruído de comunicação devido ao desvio ao nível do enredo em relação ao referente. Seria o episódio de exibição de *A bela da tarde* em cópia restaurada em cinema no centro de Recife, lembrando a possível atração às sessões de um público não especializado por conta do local de exibição e pela farta circulação em rádio de uma canção chamada *La belle de jour*, do compositor pernambucano Alceu Valença (1992). No filme de Luís Buñuel, Catherine Deneuve, belíssima, faz uma jovem senhora burguesa entediada e deprimida, que se ausenta de casa quando o marido está no trabalho e se prostitui regularmente, às tardes. Numa dada cena, ela é sexualmente rejeitada por um cliente contumaz, um sujeito repugnante em vários sentidos (inclusive fisicamente) e que a repele após enxergar uma manchinha, um sinalzinho no corpo dela, ocasião em que vira de costas e recusa o sexo. Pois bem, na referida sessão da sala pernambucana, um senhor levantou-se indignado e, antes de retirar-se, berrou: “– Insingente!!!” (leia-se: exigente!!!).

O desvio da narrativa surrealista de Buñuel no desenho das relações sociais e quanto ao tratamento realista do cinema narrativo certamente gerou o ruído de comunicação e a reação transtornada (e, convenhamos, hilária). O fato é que as aberturas significacionais do filme são passíveis de incomodar o público médio, não frequentador das salas e sessões especiais, do tipo de informação e das expectativas que tais ambientes suscitam, inclusive pela não correspondência da representação ficcional com o dado referencial, como no caso do *nonsense* instalado na cena final do filme de Buñuel, aquela do marido paralítico que levanta e sai andando.

A segunda situação ocorreu numa mostra de cinema policial francês no SESC de João Pessoa, quando um garoto sentado em meio a um público universitário e cinéfilo compenetrado no filme, demonstrava enorme inquietude e olhava em volta, buscando alguma cumplicidade para seu desespero ante a lentidão do filme – policial, porém francês. Quanto mais os personagens dos policiais divagavam verbalmente em cogitações sem fim, mais o espectador se mexia irritado na cadeira. Após buscar sem sucesso atenção dos que sentavam no seu entorno, não resistiu e apelou para a fila de trás: “– E vai ficar nisso, é?! Não vai ter porrada não?!”.

O desconforto no episódio em questão obviamente estaria relacionado à quebra de expectativa quanto ao gênero, pela ausência de ação num filme policial. Desconforto que também pode ser facilmente verificado na exibição para públicos especializadíssimos de filmes de arte, cujo esforço de espectação é passível de gerar tal sentimento, como não é raro presenciar em plateias segmentadas, só que acompanhado do conveniente disfarce, traído pelos olhares insistentes para o relógio e a mudança inquieta de posição nas cadeiras, além da denegação (FREUD, 1976-a) configurada em afirmações positivas sobre a importância do filme, que vem sincronizadas com os sintomas de aflição. E com a simulação de prazer quando a obra opera – com efetividade estética ou pifiamente – a partir da instalação do desamparo, do desconforto.

O terceiro episódio que citaremos também ocorreu na Paraíba, dessa vez no início dos anos 70, quando da exibição de *Fogo – O salário da morte*, de Linduarte Noronha (diretor do curta-metragem *Aruanda*). Na parte final do filme, um conflito construído na trama (que não vem ao caso descrever) parece ser passível de ser solucionado pela reiterada invocação da intervenção de um personagem que viria de longe e teria poder para a solução. Essa expectativa gerada quanto à vinda do personagem principia a ser satisfeita. O personagem, um sujeito forte, chega num momento de aflição da trama, encontra a casa da família vazia, se encosta no seu caminhão onde está escrito inflamável, acende

um cigarro. E o filme termina. Há notícias de um quebra-quebra de sala do interior do estado da Paraíba, depredação levada a termo por plateias revoltadas com a “falta” do final do longa-metragem.

Indagado por essa narrativa que circula em forma de causo, o crítico Renato Félix não confirmou, mas disse saber que o então funcionário da UFPB, Ednaldo do Egypto, homem de teatro bastante conhecido na Paraíba, quando do lançamento do filme circulava com a película pelas salas do interior e pelo menos um projetorista se desesperara com a falta de virtual rolo final do filme. “--Não tem”, informava Ednaldo. E o projetorista: “Oxen, então como é que vai desenrolar a história???!?” Aqui, claro, o ruído teria vindo pela ausência de fechamento significacional ao nível do enredo também, ou seja, ocorrência de final aberto, tão recorrentemente proposto pelo cinema de arte.

Por outro lado, poderíamos contrapor tal rejeição à postura de espectadores que estamos chamando aqui de *especializados* (críticos, jornalistas culturais, cineclubistas e cinéfilos em geral), por vezes invertendo os polos da espectação não-especializada. Isso visto no menor respeito a priori às obras com finais felizes; na valorização da abertura significacional e no investimento na dificuldade de decodificação no processo de comunicação; na recusa às narrativas que evitam explicitar e problematizar o processo de construção discursiva e a instância narrativa.

Pensando já no polo da produção, poderíamos refletir sobre até que ponto esses lances de anti-cinema ou de manutenção de um tratamento anti-cinema *mainstream* assumem esse diálogo com a tradição dominante, indiciando um tratamento *polifônico*, ou recusam tal diálogo, tendendo a ser monofônicos, escondendo os diálogos que os constituem. Na outra ponta, poderíamos pensar na capacidade do cinema narrativo adotar aspectos do cinema de desconstrução, potencializando-os em termos de ganho discursivo, e não somente como

adorno e cooptação de uma contribuição a ser diluída esteticamente e embalada, comercialmente.

Dentre esses embates entre expectativas do público e proposta do filme, mas num sentido que não traz relação com os modelos narrativos nem com as estéticas de choque, poderíamos lembrar também das plateias cariocas que aplaudiram de pé o massacre no filme *Carandiru*, de Hector Babenco, movidas por questões extra-fílmicas evidentes (a histeria relativa à violência urbana brasileira), pois o filme, com todas as suas limitações, não sugere nada parecido e ainda por cima sugere o contrário. Mas aqui já seria mesmo outra ordem de problema e podemos remeter a Luiz Costa Lima quando o autor, dialogando com o pensamento de Wolfgang Iser, lembra que “a interação texto-leitor fracassa quando este aciona as sua projeções, deixando ao largo as possibilidades fornecidas pelo próprio texto” (LIMA, 1979, p. 23). Estaríamos aqui no campo da super-interpretação (ECO, 2018).

Algumas das dificuldades de comunicação de propostas estéticas diferenciadas poderiam ser contornadas com a maior variedade de situações especiais de exibição, o que tem sido possível com o barateamento das novas tecnologias e é fundamental no sentido de fazer circular discursos e cinematografias diversas. Cineclubes, escolas e centro culturais são aqui peça-chave para contrabalançar minimamente a falta de diversidade no circuito comercial. Os *streamings* e os *downloads* têm trazido à tona maravilhas de várias épocas, inclusive os contemporâneos, inclusive os mais remotos no tempo. E mesmo em meio à programação mais estandardizada e limitada a poucas ou apenas uma cinematografia, em meio aos avassaladores interesses comerciais de sempre, há a presença de filmes estimulantes, ainda que em temporadas muito curtas.

Pensando agora no polo do consumo especializado, duas situações parecem ilustrativas de um outro movimento de automação receptiva.

Na primeira situação, podemos recordar a afirmação em entrevista do cineasta Jorge Furtado da desistência de inscrever suas comédias de longa-metragem em festivais, pela antipatia dos júris frente ao gênero comédia. Essa recusa, nos parece que vai na clara rejeição à cola social reivindicada pelo gênero cômico, conforme o discutem Henri Bergson (2018) e Northrop Frye (2014). Isso num ambiente de recepção que consagrou em determinado momento o afastamento do público comum, o estabelecimento de uma relação apartada, quase como atestado de qualidade estética e honestidade política.

A segunda situação revela a codificação e conseqüente automatização e cristalização da quebra dos códigos e remete a um episódio o qual vivenciei pessoalmente. Frequentando um velho cinema de arte do qual era espectador há muitos anos, estive com minha companheira de então numa sessão de *O leopardo*, de Luchino Visconti. A sessão se encerrou com um ponto num final extremamente aberto, o que resultou em queixa dela e na afirmação de que “estava faltando o final do filme!” Impregnado de meus cacoetes de cinéfilo ou algo parecido, sugeri indelicadamente que ela estava viciada em filme americano e telenovelas, de final redondinho. Ou seja, a situação descambou rapidamente para uma briga de casal e quando o clima foi ficando mais inflamado, nos deparamos com o crítico, pesquisador e professor universitário João Batista de Brito (da UFPB), que nos cumprimentou e perguntou se não tínhamos notado alguma coisa ao final do filme. Ela respondeu “sim!”, eu respondi “não!”. Rapidamente João Batista emendou, informando que aquela versão estava circulando no pós-ditadura militar brasileira, desavisadamente mantendo o corte que a censura fizera no final do filme, onde havia uma cena de sexo e outra de suicídio. Ou seja, em nossa sessão estava mesmo faltando o final do filme ... Em suma, minha precária interpretação da obra estava sendo feita em termos de necessária abertura comunicacional, muito embora aquela abertura também tivesse me deixado desolado e desamparado enquanto espectador.

Vale assinalar, com Hans Jauss, “que o estabelecimento do horizonte de expectativas interna ao texto é menos problemático, pois derivável do próprio texto, do que o horizonte de expectativa social” (HAUSS, 1979, p. 50). Os ruídos aqui se fazem inevitáveis, mas extremados por, de um lado, um público exposto a apenas um tipo de narrativa e, do outro lado, permanências de uma recepção especializada postada a desclassificar a priori narrativas comunicáveis, até como marca de distinção e demarcação de território de grupos auto-referenciados.

Num outro viés, apontaríamos a cobrança ante produtos híbridos, caso de má-crítica ao programa de tv *Cena aberta*, detratado por usar procedimentos de vanguarda mesclados com procedimentos de alta-comunicabilidade e familiaridade com o público televisivo, condenado publicamente por um pesquisador em artigo de jornal, por pactuar com o gosto médio e com o espetáculo televisivo, diluindo o espólio de procedimentos vanguardistas consagrados. Isso num episódio apontado por Renato Pucci Jr (2008), ao relatar o caso e considerar mais produtivo ler o audiovisual concebido por Jorge Furtado dentro da grade e das possibilidades do pós-modernismo, entendendo-o como *comercial e de vanguarda* e assinalando lucidamente a necessidade de abordá-lo nessa chave.

As contraposições de tratamento formal entre os dois modelos de cinema e sua recepção presumida, são também localizáveis na escolha temática, no pólo da produção e nas expectativas do público. Certo partidarismo pelo rural e pelas representações da pobreza no cinema brasileiro em geral e em cinematografias regionais de curta-metragem podem ser refletidas pelo diálogo duro em termos de rejeição do cinema hegemônico ou no diálogo rico (mas automatizado) com correntes como o Neo-realismo italiano e o Cinema novo. Ao mesmo tempo, pode ser interpretado como uma resposta à hegemonia da televisão comercial no Brasil e sua pouca atenção à representação dos pobres ou pelo investimento em representações pausteurizadas, salvo honrosas exceções na tv recente, e poderíamos citar *Cidade dos*

homens, o seriado, como estando na lista dessas exceções. Por outro lado, esquecida (recalcada) a origem que resulta nesse monotematismo monofônico, podemos notar a ausência até bem pouco tempo de representações vigorosas da classe média que faz e é público do cinema brasileiro, quadro bastante modificado do presente 2022 para o período da primeira escrita desse texto, em 2010.

Além das filiações mais evidentes a correntes esteticamente vigorosas como o Neo-realismo italiano e o Cinema Novo (às quais nos referimos), podemos lembrar de momento do livro *Em busca do povo brasileiro*, quando o historiador Marcelo Ridenti resgata o que podemos pensar como a origem recalcada dessas escolhas temáticas, que percebemos aqui como automatizações estabelecidas historicamente, sem que se perceba ou que se assuma os diálogos que estão em curso. Ridenti assinala que, nos anos 60, a

utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista (RIDENTI, 2000, p. 24).

Complicado seria supor, em plenos anos 2000 e já em sua segunda década, num contexto globalizadíssimo, que poderia haver a possibilidade dessa não-contaminação. Aliás, que já se mostrava deslocada nos anos 60/ 70 e parece impossível em termos contemporâneos.

Fernando Mascarello (2006) indica uma cristalização de *corpus* teórico, estético e fílmico nos estudos brasileiros sobre cinema, *corpus*

erigido, diríamos aqui, quase à categoria de dogma. Mascarello se refere à predominância ou quase monopólio das atenções sobre o Cinema Novo, Glauber especialmente, e estudos consagrados em torno deste, e à marginalização do olhar outras possibilidades expressivas. E ainda situa tal problema dentro do que chama de “*mainstream* cine-psicanalítico internacional” (MASCARELLO, 2006, p. 131).

Então, diríamos aqui, se não se pode deixar de se apontar as cristalizações e engessamentos colocados pelo cinema hegemônico, não podemos deixar de refletir sobre a automatização dos códigos de qualquer anti-cinema e de sua recepção especializada. Entre o público do cinema de arte, disforia (finais infelizes, temáticas do esgarçamento social ou das relações interpessoais) e uso de recursos como finais abertos e baixa velocidade narrativa podem, por sua vez, se estabelecer como estéticas automatizadas. Se as contribuições das vanguardas devem ser potencializadas em seu vigor inaugural, estas por vezes ressurgem requentadas, na arte, na crítica e em certa recepção, quando podiam surgir revigoradas e ressignificadas. Mais do que sufocar uma tendência de produção ou de recepção, vale no polo da produção, da recepção comum e da crítica, observar as várias vozes circulantes e, se possível, colocá-las em perspectiva e correlação.

Pensando num exemplo recente: se o diretor Beto Brant, de *O cão sem dono*, opta por ritmo lento e imagens escuras, desbotadas, num momento de excelência técnica e narrativa do cinema brasileiro, há a necessidade de afinar o ouvido, tanto no polo da espectação – comum e da crítica – como no polo da produção para perceber o que está sendo colocado com isso, no caso algo intrínseco ao que está sendo dito na história narrada e no tratamento proposto, além de uma filiação narrativa que não se pretende um esbater no gosto do público. Se presta a conversar com o público, sem abrir mão de uma organização paratática, por coordenação, fundada numa unidade afim ao poético, de inserção do lírico no épico, que não cabe totalmente nas

formulações do romance oitocentista, que serviram de base à formação do cinema narrativo.

Ao final do filme de Brant, a salvação física e existencial do personagem protagonista Ciro se dá pela reintegração à família e também ao mundo do trabalho, agregamento social que é marcado ainda pela via do esporte, pela possibilidade do amor-a-dois e pelo afeto ao núcleo familiar; pois, nesse mundo sem coração, quem sabe não seja na família onde por vezes reside algum acolhimento, onde reste um pouquinho de coração, para falar com Jesus Martin-Barbero (2006). Essa dimensão de liberdade alcançada por essas vias pode parecer impensável se vista em relação às crises e questionamentos da juventude dos anos 60 e 70, mas seu movimento analítico e interpretativo deve necessariamente levar em conta o contexto da juventude contemporânea, com seus outros planetas risonhos, suas outras espécies de prazer e dor². Isso além da observação do entorno de produção, circulação e consumo no qual o filme transita, trazendo marcas ao mesmo tempo do cinema narrativo e traços de outras experiências narrativas da história do cinema.

Ainda nos anos 70, Hans Jauss, teórico alemão da recepção, colocava a impropriedade e improdutividade de se colocar em contraste uma arte apenas voltada para reflexão e outra para o consumo. No caso do audiovisual brasileiro, podemos pensar quantos filmes e novelas de final feliz forçado, atados a interesses comerciais dos mais descarados e, por outro lado, quantos filmes de final infeliz também se fizeram num diálogo duro, de resposta mecânica. Jogo monológico ironizado no conhecido poema-piada de Paulo Leminski³.

2 “Noutros planetas risonhos/ outras espécies de dor” são versos de Gilberto Gil. Cf. GIL, Gilberto (1989).

3 “podem ficar com a realidade/ esse baixo astral/ em que tudo entra pelo cano//eu quero viver de verdade/eu fico com o cinema americano”. Cf. LEMINSKI, p. *Distraídos venceremos*. 5ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2002, p. 51.

Pondo em perspectiva histórica a questão da reflexividade, Robert Stam relembra como nos anos 70 a vertente de esquerda da teoria do cinema apontaria a reflexividade como obrigação política, suposto contraveneno ao cinema hollywoodiano.

A tendência à época era simplesmente equiparar “realista” a “burguês” e “reflexivo” a “revolucionário”. “Hollywood” (em outras palavras, o “cinema dominante”) converteu-se em sinônimo do que era retrógrado e induzia à passividade. Enquanto isso, a identidade do “desconstrutivo” e do “revolucionário” levava nas páginas de periódicos como *Cinétique*, à rejeição de praticamente todo o cinema, passado e presente, como “idealista”. Sendo o problema o apagamento dos sinais de produção no cinema dominante, a solução, pensou-se então, era simplesmente trazer a primeiro plano o trabalho de produção em textos auto-reflexivos (STAM, 2003, p. 175).

O autor problematiza esse tipo de bipartição maniqueísta, apontando o quanto pode haver de conservadorismo nesses dados de anti-cinema. Stam ressalta em outro momento como a crítica anti-ilusionista “tendia a privilegiar um austero minimalismo”, instaurando “uma falsa dicotomia entre uma arte popular alienada, de um lado, e uma arte modernista difícil, do outro” e aqui Stam (2003, p. 178) lembra o viés “prazeroso e difícil” de Shakespeare e seu “milênar substrato popular de irreverência e brincadeira”, comum também a Cervantes e Chaucer (STAM, 2003, p. 179). Indicando como as fundações do anti-cinema se afastavam de qualquer dado carnavalizador (e aqui a referência a Bakhtin é inevitável), Stam ressalta os estudiosos que apontavam “para um cinema com uma subversão ruidosa e extravagante, em lugar de ascética” (STAM, 2003, p. 179).

Dialogando com o pensamento de Adorno, em texto dos anos 70, Hans Jauss (1979, p. 59) assinala ser necessário que “a estética da

negatividade não mais renegue o caráter comunicativo da arte” e se liberte “da alternativa abstrata entre negatividade e afirmação” (p. 59). Debatendo o pensamento dos teóricos alemães da recepção, Luiz Costa Lima diagnostica certa “hipostasia do caráter questionador da experiência estética”,

oriunda da autojustificação criada pela arte da modernidade, segundo a qual a arte assume uma função social exatamente por ser transgressora de normas. (Se é correto dizer-se que a arte contemporânea necessita valorizar a função transgressora mesmo pela falta de comunhão com os interesses dominantes, daí a admitir-se uma função social, e exclusiva, vai um passo que não poderia ser assumido sem maiores exames) (LIMA, 1979, p. 20).

Quanto à divisão em termos de dois modelos de cinema, mesmo que continue servindo como uma baliza geral, tal partição não poderia deixar de ser matizada pela constatação

de que nem todo cinema clássico americano foi tão comunicável em sua recepção, previsível em sua estruturação, e fechado em sua significação, do mesmo modo que nem todo cinema de arte europeu tem sido tão incomunicável, imprevisível e aberto. Não cabem aqui ilustrações mais extensas, porém algumas das melhores realizações, de um lado da margem, de cineastas hollywoodianos como Huston, Wilder, Zinnemann, Kazan, Mankiewicz, Hitchcock, e do outro lado, de cineastas europeus “artísticos” como Fellini, Bergman, e Truffaut podem eventualmente servir de argumento a esse fato (BRITO, 1997, p. 198).

Como um contraponto que vai aqui de maneira impressionista, eu diria que no ambiente da música popular no Brasil, se esse diálogo

da arte com o mundo do espetáculo e da indústria também é necessariamente tenso, tem se construído com menos restrição de temas ou formas. Sem tantas hierarquias e na convivência entre alta comunicabilidade e contra-comunicação, mixagem equacionada, equalizada, num patamar de diálogos nos quais vozes da tradição são recuperadas e potencializadas, em movimentos de ressignificação que atualizam gestos de ousadia estética. Ao que me parece, nesse outro ambiente esse diálogo em determinados momentos alcança certos patamares e se relaciona com a tradição de maneira muito mais rentável, complexa, refletida.

Terry Eagleton, às voltas com a discussão do conceito de ideologia e também partindo do pensamento de Bakhtin, assinala como língua e linguagens são compartilhadas por todos os grupos de uma mesma sociedade, pondo-se em disputa interna frequente, com o jogo de poder social podendo ser percebido no âmbito da própria linguagem. Assim, ressalta Eagleton (1997), Bakhtin assinala o conceito de ideologia como “a luta de interesses antagônicos ao nível do signo”. Na mesma discussão, o autor lembra que a ideologia dominante deve satisfazer necessidades e desejos genuínos da sociedade como um todo. Para poder manter-se, ela acaba reconhecendo um Outro para si mesma e finda “inserindo essa alteridade dentro de suas próprias formas com uma força potencialmente destrutiva”. (EAGLETON, 1997, p. 51).

Estivemos falando neste artigo muito em permanências de questões e problemas que se mostraram bem mais agudas no passado, mesmo que recente. Renato Pucci, no livro do Socine de 2006, aponta uma diversificação de temas nos congressos da entidade, onde antes predominariam de maneira absoluta discussões em torno do “Cinema Novo, Cinema Marginal e filmografias afins”. O autor anota que “parece cada vez mais sujeita à revisão o pressuposto de que só teria valor estético (e, portanto, valor enquanto objeto de pesquisa) o que se define radicalmente contra o *status quo*, seja político, econômico, social ou estético”. (PUCCI, 2006, p. 277).

Não é o caso de se relevar aqui a necessidade e pujança da desautomatização como um conceito e um modo operatório artístico fundante e fundamental, assim como procedimento de permanente interesse (aliás, para a arte e para a vida). Mas que se tenha consciência que a bem-vinda quebra de códigos e rotinas certamente resultará numa outra codificação. Porém que não se torne uma codificação dura e não retenha o processo comunicacional e o limite a um contexto monológico, que escamoteie seus diálogos (BAKHTIN, 1983, p. 463).

No prefácio da novela literária *A hora da estrela*, dialogando implicitamente com a estética da fome e a diluição do romance social brasileiro (além de outros discursos circulantes então) a narradora Clarice Lispector assinala que essa “é uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso”. Ora, não há uma sílaba que não esteja repleta de ternuras e temores (BORGES, 2007, p. 77). Isso atesta o diálogo inevitável, então por que recusá-lo? Mais que zerar os discursos, cabe refletir se não vale a pena fazê-los disparar⁴. Fazendo isso – na produção, na crítica, na recepção comum –, com uma consciência dos diálogos – e que o sejam tesos, tensos, ternos, assumindo sua condição polifônica. E concebendo a abordagem do objeto artístico como “atividade produtiva, receptiva e comunicativa” (JAUSS, 1979, p. 9).

4 Aqui me inspiro em Roberto Corrêa dos Santos (1991), quando o autor, em outro contexto, se refere a aspectos da escritura de Clarice Lispector.

2. O MAL-ASSOMBRADO DIA DIÁRIO: ASPECTOS DO FILME *O SOM AO REDOR* E DE SUA RECEPÇÃO CRÍTICA

Partindo da sugestão de Robert Stam, quando o autor nos lembra de que a história do cinema não é “apenas a história dos filmes e cineastas, mas também a história dos sucessivos sentidos que os públicos têm atribuído ao cinema” (STAM, 2003, p. 257), procuraremos observar aspectos da construção narrativa do filme *O som ao redor* (2013), dirigido por Kleber Mendonça Filho, bem como de sua recepção, com base na narratologia e na teoria/análise bakhtiniana do discurso. Trataremos aqui, sobretudo, de um tipo específico de recepção, configurada na crítica – com ênfase para a crítica jornalística, mas também dando atenção à crítica acadêmica. Além da análise e interpretação da narrativa cinematográfica, buscaremos nos deter na observação de aspectos de um grupo de doze críticas jornalísticas, uma reportagem e quatro críticas acadêmicas. Abordando uma obra que gerou grande fortuna crítica, não pretendemos delinear um perfil geral dessa recepção, nos interessando aqui rastrear certos sintomas de recepção presentes nas críticas, observando alguns de seus contornos e partindo das mesmas para debater dados do filme; noutros momentos, faremos o movimento de partir da leitura do filme para debater traços das críticas, que, no caso das jornalísticas, são contemporâneas ao lançamento do filme.

Considerando a importância de expor um perfil básico dos críticos e dos espaços de publicação dos artigos, assinalamos que, dentre os textos selecionados, trazemos alguns de veículos de grande circulação e nas vozes de críticos consagrados, como Inácio Araújo, da Folha de S. Paulo, e Luiz Zanin, do jornal O Estado de S. Paulo. No caso dos textos dos dois críticos, esses estão abrigados nos *blogs* dos jornais, e um dos textos de Araújo, intitulado *Ao redor do som* (2013), traz uma linguagem mais pessoal, em primeira pessoa. Dentre os críticos com

bastante experiência, há também Carlos Alberto Mattos, do Críticos.com, *site* especializado em crítica cinematográfica. Dentre os veículos tradicionais de grande circulação, há ainda, em O Globo, um texto de Rodrigo Fonseca, de uma geração bem mais recente, que leciona na Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu e integra a diretoria da Associação de Críticos do Rio de Janeiro.

Da revista *piauí*, que aposta no jornalismo narrativo, incluímos texto do conhecido montador e diretor Eduardo Escorel, que também tem experiência docente. Dentre os artigos abrigados em *sites* de cinema mais populares, assumidamente voltados para o entretenimento, estão os textos de Marcelo Hessel, do Omelete, crítico paulista formado em jornalismo e membro da Associação Paulista dos Críticos de Arte, e Lucas Salgado, do Adoro Cinema, crítico e coordenador de comunicação do Festival CineMúsica. No Adoro Cinema, a entrada do *site* traz sempre veiculação promocional de um produto audiovisual, sejam filmes ou séries (da Netflix, por exemplo). Abrigado no UOL, o Omelete veicula peças publicitárias de grandes anunciantes, como instituições bancárias. Na Revista Bula – literatura e jornalismo cultural, foi publicado o texto de Elder Dias, jornalista formado pela PUC de Goiás, editor do jornal goiano Opção e mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás.

Autora da única reportagem observada no presente artigo, Fernanda Mena, é jornalista, mestra em Sociologia e Direitos Humanos pela *London School of Economics and Political Sciences* e, na época de escrita da matéria, doutoranda em Relações Internacionais pela USP. É autora de reportagens nas áreas de violência, drogas e direitos humanos e repórter especial da Folha de S. Paulo. O texto de Mena traz falas de pesquisadores acadêmicos, como, por exemplo, do teórico Ismail Xavier, da USP. Com publicação em jornal, mas de autoria especificamente do campo acadêmico, há o texto de Lúcia Nagib, professora de cinema mundial na Universidade de Leeds, Inglaterra, com artigo também publicado na Folha.

Voltados para um público cinéfilo mais especializado, de estilo mais ensaístico e forte acompanhamento do cinema contemporâneo, os *sites* Contracampo e Cinética, que não veiculam publicidade, tiveram textos incluídos em nossa observação da recepção crítica de *O som ao redor*. No caso, com artigos dos críticos Fábio Andrade e Gabriel Paixão, respectivamente. Andrade é formado em Jornalismo e Cinema pela PUC-Rio e, além de crítico de cinema, é roteirista e montador. Já Paixão tem formação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), e também é montador e realizador.

De viés especificamente acadêmico, elencamos os artigos de João Batista de Brito, crítico de cinema e professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Ismail Xavier, professor da Universidade de São Paulo (USP); Marco Antonio Gonçalves, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); e Rafael Carvalho, crítico e pesquisador de cinema, membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), que escreve para o *site* Moviola Digital, é colaborador do jornal A Tarde, de Salvador, Bahia, e doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Então houve interesse em nosso rastreamento de investigar vozes com certa variação de origens, contextos e público leitor. Assim, procuramos analisar dados de recepção crítica em artigos publicados em veículos jornalísticos de grande circulação; em *sites* comerciais populares dirigidos ao entretenimento e público mais amplo; em *sites* mais especializados, seja de feição mais clássica, seja de feição mais ensaística; observar reportagem ampla sobre o filme, incorporando fala de críticos, aspectos da biografia e do processo criativo do diretor e dados de produção; além de verificar textos de autores vinculados ao universo da pesquisa acadêmica.

José Luiz Braga ressalta o gênero crítica jornalística como dotado de uma linguagem disponível que “faz sistema com a produção e recepção” (BRAGA, 2006, p. 226) e como processo crítico interpretativo que se coloca “como um verdadeiro sistema social de falas sobre seu

objeto” (BRAGA, 2006, p. 229). Acompanharemos algumas dessas falas, observando a recorrência da remissão às relações entre ficção e sociedade presentes nas críticas, procurando perceber como tal aspecto é lido, ao mesmo tempo em que investigaremos, no texto fílmico, as possibilidades narrativas exploradas quanto às representações sociais. Isso sem perder de vista que “a sociedade não se mostra diretamente legível nos filmes”, como assinala Marc Vernet (1995, p. 99). “Só por meio do jogo complexo das correspondências, das inversões e dos afastamentos entre, por um lado, a organização e a conduta da representação cinematográfica e, por outro [...] a realidade social”, é que se pode captar um estado de sociedade (VERNET, 1995, p. 99).

Jacques Rancière (2012, p. 14) assinala que alguns querem separar o filme, “a soma dos fotogramas, planos e movimentos de câmara [...] contra as recordações deformadoras ou as palavras acrescentadas.” Para o autor, isso equivale a “esquecer que o cinema é uma arte enquanto é um mundo”, ou seja, que os “seus planos e efeitos, que se esvaem no instante da projeção, precisam ser prolongados, transformados pela recordação e pela palavra que fazem consistir o cinema num mundo partilhado muito para além da realidade material de suas projeções” (RANCIÈRE, 2012, p. 14).

Podemos ressaltar a importância de se atentar para a recepção, no sentido de “amplificar as discussões do cinema como um fenômeno cultural e [...] para valorizar o papel do contexto no processo comunicacional estabelecido entre espectadores e obra”, conforme assinala Regina Gomes (2021, p. 1147). Tratando o específico da crítica cinematográfica, Jacques Aumont e Michel Marie (2013, p. 12) apontam sua função de “informar, avaliar, promover” e percebem o crítico como “um pedagogo do prazer estético”. Já Martine Joly (2002, p. 12) sugere a atenção a textos que manifestem “determinado aspecto da sua recepção e interpretação”, olhares construídos sobre os audiovisuais a serem percebidos como “traços interpretativos”.

DESIGUALDADE, ESPAÇOS E TEMPOS

O filme dirigido por Kleber Mendonça Filho tematiza, entre vários elementos, a desigualdade social brasileira, com atenção especial às relações da classe média com as classes subalternas. Em várias ocasiões, o diretor indica as duas leituras que fez de *Casa grande & senzala*: a primeira, por indicação e quase imposição de sua mãe; a segunda, nos preparativos para filmagem de *O som ao redor*.

Pensando justamente em *Casa grande & senzala*, a monocultura latifundiária na formação do Brasil desde a primeira metade do século XVI, Gilberto Freyre (1989, p. 12) aponta como esta “esterilizou a terra, numa grande extensão em volta aos engenhos de cana, para os esforços de policultura e pecuária” e ainda “exigiu uma enorme massa de escravos”. Para o sociólogo (1989, p. 13), a monocultura latifundiária e escravocrata extremou “a sociedade brasileira em senhores e escravos, com uma rala e insignificante lambujem de gente livre sanduichada entre os extremos antagônicos”.

Em *Os ares do mundo*, Celso Furtado (1991) debate o processo de concentração de riquezas no Brasil e, para além de crises econômicas, atesta as desigualdades regionais e a situação mais acentuada ainda de marginalização da população negra brasileira (FURTADO, 1991, p. 183). Refletindo sobre a virada dos anos de 1960 para os 1970, momento “brutal [...] de arrocho salarial e concentração de renda” (FURTADO, 1991, p. 177), o economista paraibano relembra, nesse livro de memórias de sua trajetória como pesquisador, seminários que organizou em 1968, na Universidade de Paris, onde destacava a importância da investigação em torno da propriedade de terra para se entender processos históricos centrais na desigualdade brasileira.

No caso do Brasil [...] o estudo de sua estrutura agrária é de significativa importância para entender a estranha combinação entre abundância de recursos naturais e

persistência de baixos salários. O binômio latifúndio-minifúndio permite que as terras aráveis brasileiras sejam subutilizadas em extensas áreas, ao mesmo tempo que obriga a população rural a empilhar-se em reduzidos espaços; a apropriação das terras aráveis por uma reduzida minoria força a massa da população rural a aceitar baixíssimos salários para sobreviver. Assim, a estrutura agrária, de um lado, e uma tecnologia industrial geradora de poucos empregos, de outro, operam no sentido de concentrar a renda e de excluir a massa da população dos benefícios do desenvolvimento. (FURTADO, 1991, p. 174).

Destacando a aguda crise econômica brasileira vivida nos anos 1980, Furtado ressaltava como, em meio à crise, o processo de concentração de renda seguiu seu curso, a despeito da mesma. O economista indicava, isso no princípio dos anos de 1990, que o desafio que se impunha ao Brasil não seria de ordem econômica, e sim de ordem social (FURTADO, 1991, p. 183). Convém ressaltar que entre 1967 e 1972, no período de grande crescimento econômico chamado “milagre brasileiro”, a dívida externa do país triplicou (PILAGALLO, 2002, p. 131). E a concentração de renda aumentou violentamente. A imagem, vendida pela área econômica do regime militar, de que o bolo deveria crescer para depois ser dividido, é a síntese de um momento de aprofundamento das desigualdades no país. O economista Paul Samuelson, do *Massachusetts Institute of Technology*, Nobel de Economia, previa, em 1973, o sucesso econômico brasileiro (e de “outros regimes ditatoriais”) como “coisa de curto prazo” (SAMUELSON, 1973 apud GASPARI, 2014, p. 259), o que se comprovou em seguida.

No ensaio *O estranho*, Freud percebe o elemento estranho como algo que já foi conhecido, familiar, e foi recalçado. É algo reprimido, que retorna (FREUD, 1976). Observamos em *O som ao redor* – e a crítica o aponta – o elemento social recalçado relacionado ao passado e a um

presente de violência, bruscos desníveis sociais e formas de hierarquia sedimentadas e postas em movimento na recorrência de elementos de distinção social que, em alguns casos, já não são tão nítidos. Tal dado social recalcado ganha corpo e retorna presentificado em matéria fílmica. Isso se atualiza em cenas como a da água da cachoeira repentinamente tingida de vermelho; em outra, onde se ouvem os gritos desentranhados dos filmes de gênero no espaço lírico e fantasmático da cena do cinema em ruínas; nos ruídos no andar de cima da casa do engenho; na presença inusitada do menino negro que mal assombra o corredor de uma casa vazia, ocupada, ocasionalmente, para fins sexuais, pelo vigilante Clodoaldo e a empregada (de Seu Francisco) Luciene. Esse estranho incrustado no familiar vai estar também na cena da multidão de garotos que pulam o muro de outra casa num pesadelo terrífico. E ainda na aparição fugaz de imagem do passado da rua que é cenário da trama, resgatada pela memória e pelo olhar contemplativo do personagem de tio Anco. Ou na ocorrência de sons amplificados, como na cena do entregador de água (e maconha) quando um ruído atrai sua atenção para a parte de baixo da pia da cozinha, a câmera abaixa (em aparente panorâmica vertical descendente – *tilt*) e o enquadra em *contraplongée*, com olhar intrigado, ocasião em que vemos a pia, mas não a fonte do som, provavelmente da função de centrifugação da máquina de lavar mostrada em cena anterior e posterior. Ou ainda no vulto de um menino negro no alto de uma árvore que, enxotado e espancado pelos seguranças, desata em fuga e choro infantil.

Na totalidade das críticas abordadas, há sempre a remissão a um passado que se prolonga, atualizado. Esse é um dado, entre outros, que pode ser arrolado na tematização das relações entre ficção e sociedade, viés que se adensa na medida em que a obra parece trazer tais aspectos para a estrutura do discurso ficcional.

Luiz Zanin, num primeiro de dois textos para o jornal O Estado de S. Paulo, faz alusão a Tolstói e seu famoso dito sobre ser universal falando de sua aldeia e revela que a obra foi filmada na rua onde o

diretor cresceu e mora. “É lá que tudo lhe é familiar. Estranho e familiar ao mesmo tempo.” (ZANIN, 2013, p. 1). Referindo-se aos sons que definem o espaço narrativo, assinala um mundo onipresente, histórico, trazendo nas ruas e nas relações a ambiguidade da morte e vida que jorram da cachoeira de águas tornadas vermelhas (num sonho) onde, diríamos aqui, a família e o elemento familiar parecem prosseguir, contaminados pelo componente estranho, de um passado constituinte, naturalizado e algo esquecido. O texto de Zanin ressalta ainda a especulação imobiliária, o senhor de engenho tornado proprietário de imóveis urbanos e as clivagens familiares.

Podemos dizer que há na obra a instauração de uma “atmosfera”, para falar com Osman Lins (1976, p. 76), provocada pela configuração do espaço narrativo, na dotação de recursos expressivos que potencializam a produção de sentidos a partir de dados espaciais, como ambientes, no mais das vezes, domésticos, com enquadramentos que destacam suas portas e grades bem como batalhões de empregadas e prestadores de serviços, ambientes nos quais assomam sons rotineiros e, ao mesmo tempo, indiciadores e perturbadores. Como assinalam Jost e Gaudreault (2009, p. 105), a “maioria das formas narrativas inscreve-se em um quadro espacial suscetível de acolher a ação vindoura” e a narrativa cinematográfica, ao contrário de outros meios, caracteriza-se por trazer ação e descrição espacial juntas. Como ressaltam ainda os autores, a “imagem é um significante eminentemente espacial [...], e o cinema apresenta [...] ao mesmo tempo, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas” (JOST; GAUDREULT, 2009, p. 105).

Assim, podemos dizer que o destaque dado a lares e cômodos com suas portas, grades e afins não busca estabelecer um “efeito de real”, não pretende ser a “representação pura ou simples do ‘real’, a relação nua do que é”, o que indicaria uma “resistência ao sentido”, para falar com Roland Barthes (1972, p. 41). O autor assinala que, “na ideologia de nosso tempo, a referência obsessiva ao ‘concreto’[...] está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como

se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente” (BARTHES, 1972, p. 41).

Em *O som ao redor*, grades, muros e afins aparecem não apenas “porque estão lá”, mas são configuradores espaciais postos fortemente a traduzir as relações sociais dotadas de intensa desigualdade e o sentimento íntimo de personagens postos em ação e reação, em tensão, clausura, atividade e tédio. Lembramos ainda, quanto ao espaço, ponderação de Marcel Martin (2003, p. 208) quando o autor assinala que o cinema “reproduz de forma bastante realista o espaço material real e, além disso, cria um espaço estético absolutamente específico” imbuído de “um caráter artificial, construído e sintético”.

Vê-se, na narrativa, mal-estar, medo impregnado nos moradores do bairro, no índice da presença da equipe de segurança que se apresenta e no olhar construído por um filme que observa. Aspreza e desconforto que vêm entrelaçados em relações de afeto e ternura, laços de família e de trabalho, onde as fronteiras entre o pessoal e o profissional são mescladas. Esse estado de observação vai ser indicado por todas as críticas, em clave positiva ou não. A estrutura paratática do filme, por coordenação, sem base numa evolução da ação, instaura uma tensão que não progride em termos convencionais e se acumula. Luiz Zanin (2013, p. 2) percebe a narrativa como sendo assemelhada a um “documentário observacional” e constituída por “unidades ficcionais, em aparência autônomas, cada qual com valor em si, como se a história não progredisse em linha reta”.

Num segundo texto, Zanin vai assinalar o quarteirão, espaço social, como “microcosmo da classe média e média alta em sua relação com as classes populares” (ZANIN, 2013b, p. 1). As mudanças sociais no país e suas permanências em inércia são assinaladas, bem como a ultrapassagem de barreiras simbólicas é indicada; aqui, como em várias críticas, é ressaltada a bizarria no sentido de ultraje que mobiliza uma moradora do condomínio do protagonista por conta da abertura do invólucro da Revista Veja pelo porteiro que dorme no trabalho, e é

assunto de uma das cenas antológicas do filme, a mais apontada nos textos abordados, havendo também recorrência de referências à cena do pesadelo, em que dezenas de garotos pulam um muro.

Algumas reflexões de Gilles Deleuze (2018) sobre o neorrealismo, a *nouvelle vague* e cineastas específicos podem nos ajudar a examinar aspectos dos filmes de Kleber Mendonça Filho, em especial *O som ao redor*, em sua estrutura paratática, elíptica, com seus tempos mortos, seus espaços que não se justificam apenas por um esforço referencial. Refletindo a partir de André Bazin sobre o neorrealismo italiano como passível de definição para muito além do conteúdo social, Deleuze (2018) ressalta como o autor indicava a exigência de critérios estéticos para compreensão dos filmes neorrealistas. Segundo Deleuze (2018, p. 11), para Bazin, era o caso de colocar “uma nova forma de realidade, supostamente dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes”. Assim, o neorrealismo “visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado” (DELEUZE, 2018, p. 11).

Por outro lado, pensando os tempos narrativos em Michelangelo Antonioni, Deleuze (2018, p. 19) ressalta que esses não mostram somente as “banalidades da vida cotidiana, eles colhem as consequências ou o efeito de um acontecimento relevante que é apenas constatado enquanto tal, mesmo sem ser explicado (a separação de um casal, o repentino desaparecimento de uma mulher...)”. Para o autor, o “método da constatação em Antonioni tem sempre a função de reunir os tempos mortos e os espaços vazios: tirar todas as consequências de uma experiência decisiva passada, uma vez que já aconteceu e tudo foi dito” (DELEUZE, 2018, p. 19).

Os tempos mortos construídos em termos de “planos travesseiro” (*pillow shots*) e os espaços (“quaisquer”) sem causalidade imediata também são percebidos no cineasta Yasujiro Ozu por Deleuze, que destaca as potencialidades libertadoras na observação do cotidiano banal. “O próprio Ozu não é guardião dos valores tradicionais ou

reacionários, é o maior crítico da vida cotidiana. Do próprio insignificante ele extrai o intolerável, com a condição de estender sobre a vida cotidiana a força de uma contemplação rica de simpatia ou piedade.” (DELEUZE, 2018, p. 36). Observando soluções de Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard e, de outra forma, Federico Fellini, no que toca aos afrouxamentos das causalidades e da narratividade, Deleuze ressalta que “a fraqueza dos encadeamentos motores, as ligações fracas têm a capacidade de liberar grandes forças de desintegração” (DELEUZE, 2018, p. 37).

DEFORMAÇÃO DA LINGUAGEM MÉDIA

Sobre o constrangimento na relação entre classes, que paira no filme e é discutido nas críticas, podemos lembrar uma cena que bem dá conta dessa situação e não é indicada nos artigos observados. Nela, estão envolvidos o protagonista João; a empregada antiga da casa, Mariá; e os netos dela, cuja relação com o patrão, no mais das vezes, se faz terna. Trata-se de certo desconforto, tão forte quanto discreto e silencioso, saturado de não ditos, quando o personagem João chega em casa, fora do horário normal, e se depara com o filho da empregada, adulto, dormindo no sofá da sala. Há ali um tom de hierarquia social, mas tecido de maneira fina pela obra, para além de maniqueísmos e simplificações (o personagem é gentil e as relações são afetuosas).

João abre a porta e meio que estaca ao se deparar com Sidiclei esparramado no sofá. Observa desconcertado, mantém-se mudo. Vemos a porta se fechar às suas costas. O novo plano traz João ainda deslocado, gestos lentos. Em plano conjunto, podemos vê-lo e também Mariá, que se aproxima e manda rapidamente o filho se levantar; ao fundo está a neta dela, fazendo tarefa escolar na mesa da sala de jantar. No roteiro a rubrica assinala o constrangimento por parte de Mariá, concretizado na atuação (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 83). João se aproxima do

rapaz, segura nos ombros dele e o sacode de maneira brincalhona, dizendo que era isso que o avô fazia quando era pequeno, para tirá-lo da sonolência. Vira-se com a mão no bolso, gesto de quem vai pendurar a chave, e a imagem corta para plano do rapaz amarrando apressadamente o tênis para sair da sala.

O embaraço é desfeito pelo próprio João e, no momento em que o rapaz está pulando do sofá, a mãe, sem que seja questionada, justifica a situação de ele estar ali. Na cena seguinte da mesma sequência, após João apanhar um boleto de pagamento no quarto, levando a neta da empregada nos braços, Sidiclei vai para a área de serviço, os dois conversam amistosamente, a condição de trabalhador do garoto é festejada, o patrão faz paralelo da situação de quando foi trabalhador no exterior. A movimentação de personagens na encenação, o que há de inclusão e exclusão nos enquadramentos, tudo isso pode ser revelador do “jogo de posições sociais de um grupo”, como assinala Nick Browne (2005, p. 233), dado passível de ser investigado em cenas como essa e ainda, para falar com David Bordwell (2008, p. 28), na “observação dos pequenos signos corporais”. Elementos esses traduzidos no erguer-se constrangido do filho da empregada do sofá no qual estava deitado e no desconcerto do patrão João, expressos em plano conjunto, seu girar o corpo para o quadro de chaves, entre outros. Como assinala Bordwell (2008, p. 63), o “gesto pontua e acentua a fala e, algumas vezes, dispensa palavras”. Muitos “sinais não verbais [...] podem nos afetar mais fortemente que as palavras” (BORDWELL, 2008, p. 63-64).

Isso vale também no caso da reunião de condomínio, batizada como “bizarra” pelo próprio personagem João. Vemos, nessa cena, o fenômeno de linguagem apontado por Bakhtin (1990, p. 108) como *objetivização da linguagem média*, que “traz o ponto de vista e o juízo correntes de um certo meio social e do qual o texto se afasta”, traduzida aqui nos pequenos privilégios e interesses de classe tematizados em *O som ao redor*, na indignação pelo fato de a revista semanal ter sido entregue fora do plástico, nos reclamos relativos aos flagrantes gravados

que comprovam que o porteiro dorme no serviço, pela justificativa da maioria dos condôminos para a demissão por justa causa do funcionário, sem levar em conta os muitos anos de bom serviço anteriormente prestados ao condomínio, conforme ressaltado por João. Vale lembrar quando Bakhtin (1990, p. 108) fala dessa objetivização como *deformação da linguagem média*, no que essa termina por “revelar de maneira abrupta sua inadequação ao objeto”. Isso traduzido aqui no sentido de ultraje pelo fato de o empregado não ter sabido se limitar ao seu lugar social e na repulsa pelo compartilhar o contato físico com um semanário manuseado pelo funcionário, além de dividir um material “exclusivo”, do ponto de vista simbólico. O conjunto de dados da narrativa não se agrega aos personagens; ao contrário, os denuncia.

Inácio Araújo debate o filme em dois textos. No blog Canto do Inácio, com o artigo intitulado Não ditos conduzem trama reveladora sobre o Brasil, refere-se e festeja a presença de textos publicados na Folha de S. Paulo sobre a obra, citando artigos de Lúcia Nagib, Maurício Puls e matéria de Fernanda Mena. Em seu artigo, Araújo (2012, n.p.) nota que, no filme, a confluência entre personagens e espaço colabora para conferir uma sensação de enclausuramento na urbe, o que parece se configurar também no engenho delineado como “um fantasma e um produtor de fantasmas”. A esquivia do protagonista que “lava as mãos” e se retira da reunião de condomínio é discutida nessa crítica e recorrente em outras (“Sinhozinho”, conclui Inácio Araújo). O deserto espacial no labirinto de prédios é visto também em suas áreas de respiro, para além da ordem do oficial, como no caso da empregada que transa na cama de uma patroa (não a sua patroa).

Vale ressaltar, em relação à sequência do encontro entre Clodoaldo e Luciene, que, embora atendendo à ordem de Seu Francisco quando ela avisa que vai sair para comprar o pão (“Vá e volte”, ordena ele), a personagem segue para seu quarto, troca o uniforme de criada e sai à paisana, sem a canga do uniforme, com uma roupa mais decotada, rumo ao encontro com o segurança, que a leva para uma das casas sob

seus cuidados, com os donos viajando. Ali, antes do sexo na cama do quarto de casal, bebe água na boca da garrafa da geladeira dos patrões – dos patrões dos outros. E exige de um Clodoaldo algo temeroso, que o sexo aconteça na suíte da casa. O tratamento espacial é indicado na visão arguta de Inácio Araújo: “E nesse deserto, deserto urbano de linhas retas, delimitantes, janelescas, existem, no entanto, os buracos secretos, as áreas de escape: ali onde a empregada vai transar em grande estilo em cama de patroa.” (ARAÚJO, 2013, n.p.).

Inácio Araújo (2013, n. p.), no mesmo texto, deplora as tentativas de filiação do filme a Glauber Rocha e ao Cinema Novo, se referindo ao texto de Lúcia Nagib (“Não consegui entender muito bem como a Lúcia enfiou lá o Glauber e essas coisas. Como se houvesse uma necessidade de vincular tudo ao Glauber, ao Cinema Novo”). Em relação a esse aspecto, Araújo faz especulação sobre lugar de recepção (“acho coisa de quem vive fora do Brasil”) e ainda responde, também de maneira jocosa, a um dos depoimentos na matéria de Fernanda Mena que especula sobre as possibilidades de encurtar o filme (“por que não mandar tirar 100 páginas do livro de Dostoievski? Para com isso...”) (ARAÚJO, 2013, n.p.).

De viés, podemos pensar que a proposta do encurtamento da narrativa pode remeter à reivindicação por concisão ou mesmo a exigência de que nada esteja de graça, que cada elemento esteja significando. Como assinala Tzvetan Todorov (2013, p. 210), “o sentido (ou a função) de um elemento da obra [...] é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira.” Por outro lado, pode aludir à questão envolvendo as relações entre o tempo da diegese e o tempo do discurso. Tratamento temporal identificado como oposto no comparativo entre o cinema convencional e seu antcinema, bem como sobre as relações do público com o dado da velocidade narrativa, com posturas, a priori, irrefletidas em relação à função da velocidade na economia narrativa, o que já percebemos em sala de aula, observando reação de espectadores específicos. E

com a aceitação ou rejeição dos tempos mortos, de pausa narrativa, tomados como excrecência ou como, ao contrário, sendo saturados de significação. Gerárd Genette (s.d., p. 93) contrasta a “velocidade infinita” da elipse com a máxima lentidão da pausa, vista com dotada de “duração diegética nula”. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p. 273-274), por sua vez, partindo das formulações de Genette e outros, ressaltam as virtualidades expressivas da pausa, lembrando que sua ocorrência “decorre normalmente de uma atitude ativa do narrador que, não se limitando a relatar o devir da história, interrompe esse devir e concentra, nas pausas interpostas, elementos descritivos ou digressivos carregados de potencialidades semânticas”.

Num filme constituído pela captação da respiração da vida cotidiana, vista em seus momentos de nada fazer, de vivência internalizada ou de tensões caladas, a captação desse olhar se realiza, frequentemente, com a inação posta como recurso de apreensão do, por vezes, “mal-assombrado dia diário”⁵. Isso mesmo que, ao fim, uma série de causalidades se revele e marcas de cinema de gênero assomem.

Em *Ao redor do som* (2013), Inácio Araújo percebe a observação de um cotidiano normal, que vai se mostrando não tão normal assim – e aqui notamos mais uma sacada crítica do elemento estranho incrustado no familiar. O filme é caracterizado como se constituindo “muito mais de não ditos do que com o que se diz, com sons que circulam do que com atos” (ARAÚJO, 2013, n.p.). A pele negra das empregadas, o tom duro do ex-senhor de engenho, revelam, para o crítico, “uma voz com algo a dizer sobre a cidade onde vive” (ARAÚJO, 2013, n.p.). Aqui vamos pensar em voz como tradução de narrador; mais ainda, de texto, como o olhar construído pelo conjunto de dados da narrativa – ou também como traço autoral. Nos quatro artigos aludidos até agora, espaço social, espaço narrativo, personagem e contexto social dão a tônica

5 “A luz era maléfica: instaurava-se o mal-assombrado dia diário” é trecho do conto *Onde estivestes de noite*, no livro de mesmo nome, de Clarice Lispector (1980, p. 70).

da discussão, com várias remissões para a formação brasileira e para o Brasil contemporâneo.

A Folha de S. Paulo publicou, em fevereiro de 2013, extensa reportagem de Fernanda Mena. A jornalista visitou, com o diretor, locações usadas na produção, entrevistou críticos, cineastas, curadores e o próprio Kleber Mendonça, que expôs questões do processo criativo, do ambiente de produção, de sua atuação como crítico, das influências que teve de interpretações da sociedade brasileira por parte de cientistas sociais. Como indica a reportagem, o realizador dedicou o filme à sua mãe, a historiadora Joselice Jucá, já falecida, que o “obrigou” a ler *Casa grande & senzala* quando moravam na Inglaterra, durante o doutorado dela. Kleber diz que releu o livro imediatamente antes de fazer *O som ao redor*, e a presença de certo olhar freyreano chega a ser apontada em algumas críticas e debates sobre o longa-metragem. Para Fernanda Mena (2013, n.p.), “ao legado intelectual da mãe se somou o olhar estrangeiro de sua mulher, Emilie Lesclaux, que chamou a atenção do cineasta para as estranhas relações entre patrões e empregados no ambiente doméstico brasileiro”, com vínculos de trabalho misturados a ligações afetivas.

Fernanda Mena (2013, n.p.) vê, no filme, uma classe média “enjaulada em edifícios sitiados, as brincadeiras de criança limitadas pelo portão do prédio e pelos cuidados das babás, o vaivém das empregadas domésticas, a vigília dos guardas-noturnos”. A exemplo das outras matérias e críticas sobre a obra, a autora da reportagem cita o que chama de prelúdio, com as imagens de engenhos. Indagado, o cineasta diz que “essa foi a fagulha do filme. Comecei a perguntar para os meus amigos: o que você acha de um filme em que o engenho seja uma rua moderna do Recife?” (MENA, 2013, n.p.).

Esse destacar o início com planos de fotos de engenhos antigos é muito recorrente nas críticas. A discussão em torno da série social e a referência às imagens do início também está presente no artigo do crítico Carlos Alberto Mattos (2013, n.p.), quando esse fala que a

“cineantropologia pernambucana” vem alcançando as relações entre casa grande e senzala e chama a atenção para os planos iniciais do filme, evocando o passado dos engenhos. Marcelo Hessel (2013, n.p.), do *site* Omelete, ressalta que a imagem dos velhos engenhos, no início do filme, não pretende contextualização, mas “estabelecer uma relação histórica”.

ESTRANHO E FAMILIAR

A presença do estranho e do familiar em estreita interface, o trabalho com o tempo e o espaço e as permanências de relações sociais vistas em suas continuidades são destacadas na matéria da Folha de S. Paulo, em fala do crítico e ensaísta Ismail Xavier. “O condomínio fechado é mostrado como a versão contemporânea do feudalismo, em que empregadas e porteiros são objetificados” (XAVIER apud MENA, 2013, n.p.). Ismail destaca a aparência de normalidade convivendo com a iminência de rompimento: “a tensão é trabalhada de maneira muito sutil, potencializada por uma estranheza familiar com tintura de insegurança [...] Com isso, Kleber demonstra um grande domínio dos meios de expressão, do tempo e do espaço.” (XAVIER, apud MENA, 2013, n.p.). Para Ismail Xavier, além de Gilberto Freyre, o filme evoca o Brasil de Sérgio Buarque de Holanda: “Tudo se resolve no plano das relações pessoais, de poder, mando e serventia, fora da noção abstrata de cidadania e fora da ordem institucional democrática. É a sobrevivência de certas tradições que a modernização não dissolve.” (XAVIER apud MENA, 2013, n.p.).

José Luiz Braga (2006, p. 260), pensando a abordagem crítica de TV, aponta como um dos seus aspectos centrais a atenção dada ao “comportamento”: “o que parece fascinar os jornalistas e comentaristas em geral é o ‘comportamento humano’ [...] é o comportamento dos personagens, dos apresentadores e em geral das personalidades televisuais (mesmo os jornalistas)”. Braga (2006, p. 261) assinala ainda que

os personagens ficcionais são discutidos “na lógica dos comportamentos humanos e não na lógica das estruturas dramáticas”. O autor destaca a maior profundidade das críticas de cinema, teatro e literatura em relação à crítica da mídia, e podemos ver, no conjunto de críticas aqui observadas, que isso se confirma, pois, no geral, os personagens são vistos, sim, na lógica das estruturas dramáticas, bem como num esforço de investigar como o social se internaliza à estrutura textual, para pensarmos com Antonio Candido (2000, p. 6).

Observando as representações dos papéis sociais no filme, Carlos Alberto Mattos (2013, n.p.) ressalta o que sente como misto de ressentimento e tolerância precária que permeia as relações entre patrões e empregados, além de outras relações igualmente tensas, quando se vê “desrespeito e desconfiança entre parentes e vizinhos e a busca das pequenas vantagens que enervam as negociações”, além da violência rondante. A classe média “ciosa de seus pequenos privilégios” é ressaltada na recorrência da crítica em indicar a cena do semanário de extrema direita fora do plástico. O texto destaca, ao fim, o profundo conhecimento cinematográfico de Kleber Mendonça Filho, que, segundo Carlos Alberto Mattos, faz da cinefilia uma forma de encontro da expressão e “não um acervo de ostentação nem um fetiche” (MATTOS, 2013, n.p.).

Resgatando, assim como Mattos, a cena do pesadelo da invasão da casa, Rodrigo Fonseca (2012, n.p.), de *O Globo*, diz que pode ser mais assustadora ainda a visão de um menino de rua que invade um apartamento e corre por entre cômodos vazios, se referindo a outra cena. Paranoia, trânsito entre perigo real e incômodo são outros dados apontados por Fonseca. O crítico ressalta o que vínhamos apontando como reiteração da estruturação paratática, episódica, da obra, afirmando que o filme “não precisa de causalidades (ações e reações)”, e se refere a *O som ao redor* como se constituindo de “especiarias cinéfilas de suspensão de certezas e de calma” (FONSECA, 2012, n.p.).

Dentre os textos, um deles revela o diálogo que há entre críticas. Foi publicada na revista *piauí*, em janeiro de 2013, e, nela, Eduardo Escorel se estende sobre o que considera um excesso de críticas favoráveis ao filme. Destacando o aprendizado possível a partir de críticas negativas, Escorel discute crítica e criação como processo de busca, busca por parte de realizadores e críticos, que podem entrar em diálogo. O autor indica o filme como lento e longo, com possível desequilíbrio pelo adiamento do que chama trama principal (SCOREL, 2013). Reclama das quase duas horas para que se saiba do que trata a trama e indica prolepses (GENETTE, 2017), os *flashforwards*, os quais chama de “sinais premonitórios”, materializados em sons e ruídos. Qualifica as atuações como monocórdicas, o que empobreceria os personagens (SCOREL, 2013, n.p.).

Ao que parece, é como se houvesse a percepção de um certo desperdício de tempo e a presença de elementos ociosos nos dados não diretamente relacionados ao fiapo de enredo sugerido ao final do filme. Fundada numa noção de causalidade e de centramento no enredo, a crítica não parece levar em conta a aposta em sentidos que percorrem o processo, sem costuras necessárias de intriga que sirvam a desenlaces. Por outra via, Escorel elogia o desviar-se de gêneros correntes no cinema brasileiro contemporâneo (a comédia escrachada etc.) e a opção por um realismo que flagra a violência cotidiana (SCOREL, 2013, n.p.).

Fábio Andrade (2013), da Cinética, reafirma o aspecto político como central no filme, mas discorda das abordagens que tomam esse dado sob o aspecto temático. Assim, investe no examinar o trabalho com a câmera e indica dados do artesanato cinematográfico, que, a seu ver, se alternaria entre a observação e a digressão. O resultado, para Andrade (2013, n.p.), nessa sua visada sobre ficção e sociedade, seria o ganho de não se cair, diríamos nós, em maniqueísmos e simplificações, mas em ver a teia social em suas nuances e complexidades, “como uma ordem [...] que rege aquelas vidas”.

Para Andrade (2013, n.p.), o filme se funda num esmero que se dá exatamente pela falta “de polimento das engrenagens”. Segundo o crítico, a “aderência vem por o trabalho de Kleber Mendonça Filho preservar, em suas articulações, as ranhuras exatas que se encaixam na topografia do pedaço de mundo no qual ele se insere”. Assim, o valor da obra estaria não “somente na crítica de costumes, na arguta leitura histórica, no vigor quase absoluto da encenação... mas sim em como cada um desses elementos é controlado de maneira a gerar um reencaixe.” (ANDRADE, 2013, n.p.).

No trecho citado e no conjunto do artigo, o autor parece indicar o trânsito entre o familiar e o infamiliar na estrutura da obra, sua eficácia por encarnar em linguagem audiovisual uma colagem de elementos relacionados a aspectos como tempo, espaço, personagem (como tipo ou arquétipo), encenação e trilha sonora, numa construção que promove um acorde de vozes que faz uma costura interna precisa, em meio a uma aparência de peças soltas, mas que se ajustam, diríamos aqui, para além de causalidades imediatas ao nível do enredo. Assim, o crítico observa um efeito em cadeia, em que há, sim, “causa e consequência, ação e reação”, mas essas causalidades, estamos entendendo aqui, não se configuram nas relações convencionais no plano do enredo e do acontecimento, e se constituem no flagrar “a teia que rege a organização social do universo do filme.” (ANDRADE, 2013, n.p.).

Arriscamos dizer que tais características do longa-metragem parecem trazer uma filiação às narrativas de processo, com sentidos construídos por coordenação, numa fragmentação que iconiza a própria vida fragmentada, a vida social naturalizada, o cotidiano modorrento e automatizado e o *mal-assombrado dia diário*, com eventuais lampejos de exercício de liberdade na laboração dos afetos, na transgressão minimal à ordem geral, na gratuidade da beleza “extraída de luzes de segurança que se acendem e se apagam automaticamente.” (ANDRADE, 2013, n.p.).

Certa poesia urbana emanada das ruas pode ser extraída também de cenas como essa dos postes que se acendem e apagam ou de ruas vazias. No caso da cena aludida, podemos perceber a convivência de leituras possíveis, desde esse vetor de contemplação da possibilidade de extração de beleza na grande cidade, apesar dos tantos pesares. Ao mesmo tempo, o dado remete ao ambiente de apreensão que traduz os becos sem saída da convivência metropolitana em ambiente de absurda desigualdade, sendo objetivamente dispositivo de segurança ante a violência anômica iminente. E estamos chamando aqui, nos termos de Muniz Sodré (2002), a violência visível ou anômica como sendo aquela ligada ao ato violento, assim como poderíamos indicar a aguda desigualdade brasileira e as situações derivadas da mesma como estado de violência ou violência social. O acender e apagar das luzes na noite vazia poderia ser ainda lido como indicação de reverência ao poder encarnado em Seu Francisco, em sua brutalidade possível e em seu destemor demonstrado no andar sozinho pela madrugada deserta, visto trilhando o caminho de postes que vão se acendendo à sua passagem rumo ao mergulho noturno no mar infestado de tubarões. Noutros momentos, noutras cenas, outros prenúncios de pressentimento e drama, outros vislumbres de vida na urbe: o asfalto pichado vai trazer as indicações das ligações fraternas e amorosas em seus encontros, em suas partidas, concretizadas em frases como “Te amo Lívia”, “Feliz aniversário Vicky”, “Lu, que triste, te amo” e outras quase apagadas pelo tempo.

O que poderíamos chamar de tipicidade dos personagens, mesmo que isoladamente pareçam configurar seu caráter plano e uma não esfericidade em sua construção, parecem operar em uma “estrutura de coral”, indicado por Fábio Andrade (2013, n.p.). O crítico percebe isso pelo filme abrir mão de sondar a subjetividade dos personagens e trabalhar com o que poderíamos chamar de *tipo*, e Andrade (2013, n.p.) indica em termos de “arquétipos, figuras alegóricas, metafóricas”: “se o interesse aqui está em pensar como as vidas são afetadas pelas

estruturas sociais e vice-versa, é importante que Mariá seja reconhecida como ‘a empregada’ [...] Francisco seja Francisco e também ‘o senhor de engenho’”.

Lembramos Ana Cristina Lopes e Carlos Reis (1988, p. 218) quando remetem à teorização de E. M. Forster, assinalando o caráter estático da personagem plana e sua proximidade do *tipo*. Longe de ser construída *em torno de uma só qualidade ou ideia*, a personagem esférica ou redonda, por sua vez, se apresenta dotada de complexidade e é “ao mesmo tempo, submetida a uma caracterização relativamente elaborada e não-definitiva” (REIS; LOPES, 1988, p. 219). Para E. M. Forster (1969, p. 55), uma grande vantagem das personagens planas é serem reconhecidas e lembradas com facilidade, permanecendo inalteradas “pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas”. No mais das vezes, assinala o autor, a obra ficcional “que tem alguma complexidade requer com frequência gente ‘plana’, tanto quanto ‘redonda.’” (FORSTER, 1969, p. 56).

Na revista eletrônica *Contracampo*, João Gabriel Paixão (2012, n.p.) afirma haver coincidência entre o olhar do protagonista de *O som ao redor* (João) e o “olhar do diretor sobre o mundo que filma”. Aqui talvez se refira à categoria focalização, e podemos lembrar que, numa dada ficção, a filtragem dos eventos pela percepção de um personagem não necessariamente reduplica ou faz coincidir a visão da personagem ou de um grupo de personagens com a visão da obra, menos ainda com a do diretor. Ou seja, o olhar do protagonista ou de um personagem detentor da focalização na narrativa (GENETTE, 2017) não necessariamente expressa a intenção da obra ou a intenção do autor (JOLY, 2002, p. 38). O crítico da *Contracampo* reclama em relação ao que chama de trabalho naturalista no filme e, ao pensar o olhar centrado sobre o real e o social, o vê como olhar passivo, além de assinalar que o filme tornaria natural o social e se resignaria à rotina, além de afirmar, de maneira ainda mais vaga, que os “cineastas brasileiros de viés naturalista são zumbis sociais” (PAIXÃO, 2012, n.p.).

Sem o viés negativo dessa avaliação crítica, pensaríamos se nessa caracterização narrativa não estariam desenhados os traços do narrador pós-moderno, apontado por Silviano Santiago (1989, p. 39) “como aquele que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele”. Seria constituinte desse narrador não ser “narrador enquanto atuante”, sendo esse narrador o que “extrai a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador”. Tal narrador é aquele que tem a “experiência proporcionada por um olhar lançado” (SANTIAGO, 1989, p. 38).

Por outro lado, também poderíamos refletir se não haveria nessa crítica uma confusão entre a discussão sobre formas de atuação e encenação (“naturalista”) e o conceito de *naturalização*, de Roland Barthes (s.d., p. 164), relativo ao movimento de transformar o histórico em natural, no que o pensador francês chama de “uma mistificação já muito velha, que consiste sempre em colocar a natureza no fundo da História”. Barthes (s.d., p. 164) credita esse falseamento a “todo o humanismo clássico” e o contrapõe a um “humanismo progressista” que deva “pensar em inverter os termos desta já velha impostura, em desoxidar sem cessar a Natureza como sendo ela mesma História”. Processo de desnaturalização que, a nosso ver, o filme de Kleber Mendonça Filho põe efetivamente em movimento.

Lúcia Nagib (2013, n.p.), na Folha de S. Paulo, percebe a construção de um olhar sobre o país e fala em termos de “duplo fantasmagórico” das cenas, com os meninos de rua e um “retorno do passado submerso”, e aqui a efetividade da leitura de Nagib vem novamente trazendo a noção de desvelamento de um passado recalçado. O enclausuramento dos personagens no espaço e o infiltrar-se do som no espaço doméstico, com o ruído partilhado, são ressaltados. Há ainda a comparação com Glauber e o Cinema Novo, apontada como excessiva por Inácio Araújo (2013).

Observando as filiações intertextuais do filme, Marcelo Hessel (2013, n.p.), do *site* Omelete, além de citar a assumida influência de

John Carpenter, indica a filiação a Elia Suleiman com sua estrutura de roteiro “em forma de vinhetas” como traço forte na obra do cineasta pernambucano. Lucas Salgado (2014, n.p.), do Adoro Cinema, rastreia no filme as marcas do medo, da ameaça iminente, que relaciona ao Brasil contemporâneo. Elder Dias (2015, n.p.), em texto publicado na Revista Bula, chama a atenção para a presença da infância em vários momentos do filme, bem como o caráter trivial dos diálogos, que considera “sem qualquer capa de interpretação”.

Refletindo sobre a atividade da recepção, José Luiz Braga (2006) observa as conversas e interações sobre objetos estéticos e comunicacionais, como canções, filmes e livros em termos de um sistema de resposta social que mantém circulando e vivos os sentidos produzidos. Vemos, em todas as críticas abordadas, esse papel de ativar as discussões sobre o filme, investindo muito nas relações entre ficção e sociedade. Em várias delas, parece ser construído também o esforço no sentido de rastrear na economia narrativa a tradução desse olhar sobre as relações sociais, matéria enformada na fatura fílmica.

RUÍDO, TATO, TOM

Partindo para a recepção da crítica acadêmica, podemos observar a mirada de João Batista de Brito. Crítico de cinema e pesquisador acadêmico, Brito é autor do texto sobre *O som ao redor* incluído no volume *100 melhores filmes brasileiros*, da Abbracine (SILVA, 2016). O autor vê o filme oscilando entre duas pulsões, supostamente antagônicas: “De um lado, temos uma pulsão descritiva, documental, realista, epocal, cujo limite seria a crônica cinematográfica; de outro lado, uma pulsão narrativa, fabulatória, ficcional, cujo limite seria, digamos, o drama, ou no limite, o *thriller*” (BRITO, 2016, p. 77). O autor vai ressaltar fala do diretor em entrevista assumindo influências tão diversas “como o brasileiro Eduardo Coutinho e o americano John Carpenter”. (BRITO, 2016, p. 80).

Esse corte é percebido por Brito também na filiação do primeiro longa de Kleber Mendonça Filho a seus curtas-metragens. Na linha realista, o crítico indica *Eletrodomésticas* e, “na linha ficcional a la Carpenter, *A menina do algodão* e *Vinil verde* já prometiam o assombroso que aqui está, nos fantasmas do cinema em ruínas e na cachoeira ensanguentada da fazenda” (BRITO, 2016, p. 80).

Porém, em momento anterior do texto, João Batista de Brito (2016, p. 77) percebe o quanto o filme complexifica a filiação a essas duas linhas, pois “nem a descrição é fiel ao real, nem a narração é convencional, pois inúmeros detalhes problematizam o realismo da primeira pulsão, e vários incidentes perturbam o desenvolvimento da narratividade da segunda”.

A cena da transa da dona de casa com a máquina de lavar, o estudar mandarim por parte de seus filhos, as elipses generalizadas e um “decorrer narrativo [...] repleto de lacunas propositais e perturbadoras”, a cachoeira tingida de vermelho que serve como prolepse (*flashforward*) para o desenlace (BRITO, 2016, p. 79) são alguns dos aspectos indicados pelo crítico e pesquisador, juntamente com “vários incidentes [...] que retardam o tempo, sem relação aparente com o narrado”, isso ainda no “sentido de driblar a convenção”.

Em outro momento do texto, o autor (2016, p. 77). assinala como a cena final nos “descortina a sua faceta de drama ou, como disse, de *thriller*, fugindo aos padrões do gênero como o diabo da cruz, mas, de todo jeito, um *thriller*”. Brito destaca ainda a presença da violência urbana e contemporânea – e a arcaica, vinda do passado do Nordeste latifundiário do velho Francisco. “Para usar uma metáfora intertextual bem cabível (conferir o *Macbeth* de Shakespeare), são o som e a fúria numa mesma isotopia fílmica” (BRITO, 2016, p. 80). Vê ainda Francisco como “exemplar perfeito da violência permanente” (BRITO, 2016, p. 81) e a síntese de seu temperamento (e “brabeza”) na incursão ao mar, sujeito a ataques de tubarões, para o mergulho noturno. Outro elemento destacado pelo autor é, claro, o som onipresente. Para Brito

(2016, p. 77), “poucos filmes tematizaram o ruído (duplo sentido: de perturbação sonora e distúrbio semiótico da comunicação) do modo como aqui está feito”.

Podemos lembrar que ruído remete a uma interferência no processo de comunicação que pode distorcer a intenção contida no processo de produção e emissão de uma mensagem. Pensando a publicidade e a comunicação corporativa, Izidoro Blikstein (2001, p. 94) define o conceito de ruído como “interferência de ordem física, psicológica ou sociocultural que provoca uma descodificação e uma resposta não esperada ou não desejada pelo remetente. Trata-se, pois, de fator negativo para a comunicação”. Blikstein (2001, p. 94) ressalta que o “ruído pode, entretanto, ser positivo para a comunicação na medida em que seja utilizado como elemento de impacto ou surpresa, como um gancho, enfim, para atrair o leitor”.

Partindo de Izidoro Blikstein, no que o autor aponta o viés positivo do *ruído* na comunicação, Hildeberto Barbosa Filho (2003) pensa o conceito como uma maneira de interferência na comunicação que pode vir a gerar novidade, despertar a percepção e causar um estranhamento. Estranhamento como efeito de sentido que provoca “uma percepção renovada do objeto, uma maneira especial de conhecimento [...] um reconhecimento essencial das coisas” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 65) – e o autor está se referindo aos formalistas russos, em especial a Victor Chklovski. Autor que, lembremos, é responsável pela formulação do conceito de desautomatização, segundo o qual, “o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento. O procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. (CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

Rafael Carvalho (2021) estudou a recepção internacional do filme com interesse principal em rastrear o quanto essa crítica percebe a obra dentro de um contexto de produção. O autor observou pouca percepção desse dado contextual de produção, maior atenção à análise

imane, bem como a tendência a relacionar o filme ao contexto social contemporâneo brasileiro (CARVALHO, 2013, p. 4). Ao mesmo tempo, a pesquisa de Carvalho indica mudança no sentido de o Cinema Novo não ser tomado como baliza para discutir o cinema brasileiro, traço recorrente na crítica internacional, em momentos anteriores. O autor anota também a referência a filmes brasileiros como *Cidade de Deus*, *Tropa de elite* e *Central do Brasil*, além da comparação com vários cineastas internacionais (CARVALHO, 2013, p. 6).

Em artigo na Revista Novos Estudos Cebrap, o antropólogo Marco Antônio Gonçalves (2020, p. 185) indica diálogo entre o filme e *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre, vendo o longa como “alegoria fantasmática que assombra [...] as proposições freyrianas” estabelecendo “uma crítica aos papéis de gênero, às relações sociais e à subalternidade de classe”, trazendo assim uma visão do medo e da “violência do dia a dia, flagrando as injustiças sociais, expondo, de forma direta e sem rodeios, a cor das pessoas, sua classe social e o espaço que ocupam na formação social brasileira”.

Gonçalves (2020, p. 195) faz um paralelo do filme com o olhar nostálgico e saudosista de Gilberto Freyre, que apresenta as relações de dominação, porém embebidas numa noção de harmonização das culturas e num elogio à mestiçagem. O autor identifica ainda intertexto e filiação de *O som ao redor* com o *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, e ressalta as fotos de abertura, que resgatam passado rural, como trazendo em si germe contestatório do passado e antecipando a “essência do filme, que procura estabelecer continuidades entre os conflitos e as lutas do campo com a configuração do Brasil contemporâneo, que produz a crítica ao servilismo e a naturalização da dominação” (GONÇALVES, 2020, p. 195). Ao mesmo tempo, o autor ressalta o destaque dado no longa “aos pequenos gestos insubordinados dos subalternos” e apresenta ainda “novos marcadores sociais de inclusão e exclusão, notadamente a raça e o gênero” (GONÇALVES, 2020, p. 191).

Ismail Xavier (2021, p. 4), por sua vez, observa, no filme, um andamento de crônica e “uma notável *mise-en-scène* feita de deslizos, trocas de olhares e silêncio que introduzem o insólito no cotidiano”. Ismail percebe que os sons no filme provocam dissonância já em seu início, onde, numa área de lazer, “cena de tranquila sociabilidade é tensionada pela presença em espaço contíguo de trabalhador que opera uma máquina posta a vibrar e emitir forte ruído” (XAVIER, 2021, p. 4).

O texto segue acompanhando os códigos sociais inscritos em não ditos e trabalhados na atenção aos códigos corporais, na posição dos corpos no quadro em comunicação e contraponto. E alude à visita dos seguranças ao avô de João, Francisco, com a entrada pela área de serviço e a conversa em pé, na cozinha. “Há um reconhecimento mútuo da linguagem que trazem de outras paragens e a visita responde bem a desafios do dono da casa. Este deixa claro quem manda no bairro e é enfático na ordem para que ‘não mexam com Dinho’” (XAVIER, 2021, p. 8).

O reconhecimento das posições sociais está muito presente no filme no trabalho com a entonação ou tom. Tratando desse conceito bakhtiniano, Robert Stam (1992, p. 63) ressalta que, situando-se na fronteira do verbal e do não verbal, a entonação “constitui um canal [...] sutil das relações sociais”, e é “por intermédio da entonação que o sujeito falante estabelece contato com seu ouvinte inteiramente social, serve de barômetro para alterações na atmosfera social”. Remetendo ao cinema (do qual Bakhtin não tratou), Stam (1992, p. 63) ressalta o quanto a lida com a entonação pode ser esteticamente rentável na potencialização do olhar sobre “a relação entre os sujeitos falantes dos filmes, em termos de posição discursiva, grau de intimidade, relação com outros personagens”.

Podemos remeter à *Estética da criação verbal*, onde Mikhail Bakhtin (2011, p. 391) afirma que o tom ou entonação é “reflexo das relações entre homens no discurso, sua hierarquia social no discurso”, tendo um papel “excepcional”. Conforme o autor (2011, p. 391), “o tom não é determinado pelo conteúdo concreto do enunciado ou pelas

vivências do falante mas pela relação do falante com a pessoa do interlocutor”. Nesse viés, Bakhtin (2011, p. 303) assinala que “ligeiros matizes na entonação expressiva (pode-se adotar um tom mais deferente, mais frio ou então mais caloroso, introduzir uma entonação prazerosa, etc.) podem expressar a individualidade do locutor (o aspecto emocional de seu intuito discursivo)”. Tal aspecto então tem forte potencialidade, diríamos aqui, na leitura de cenas como essa, na cozinha, entre o personagem de Seu Francisco e os vigias de rua, bem como em cenas como as do condomínio e a do enfrentamento de Clodoaldo e Dinho em torno da ligação anônima do orelhão, só para citar algumas.

Retomemos a abordagem de Ismail Xavier (2021, p. 10): observando as relações tecidas na trama da obra, com suas tensões, atrações e arranjos, o autor percebe ainda na obra de Kleber a oposição de “camadas de tempo que se acumulam na experiência contemporânea de modernização incompleta, marcada pelas permanências do mundo do ‘homem cordial’, de gentileza com os ‘seus’ e mandonismo e violência com os ‘outros’”, aludindo às formulações de Sérgio Buarque de Holanda. No cenário de produção brasileira, destaca Ismail Xavier (2021, p. 15), o filme traz o específico de remeter “a questão da violência ao autoritarismo da tradição patriarcal”, de modo a não só culpabilizar a “urbanização selvagem porque dissolve a família, mas dar ênfase a outro ângulo do problema: mostrar que ele está na tradição senhorial-familiar dos de cima, que sobrevive, notadamente na relação com o *outro* de classe”.

Ainda dentre os vários dados relevantes no artigo de Ismail Xavier, está o chamar a atenção para o que denomina de “plano a mais”. Seriam aqueles momentos em que a câmera “insiste em focalizar a cena num momento em que ela parecer estar terminada. O filme vai criando, assim, o clima de ‘estranho familiar’ e de tensão, até que no final venha à tona uma das tramas subjacentes que, quando emerge, é resolvida em direção inesperada” (XAVIER, 2021, p. 8). Podemos lembrar aqui,

arriscando a título de exemplo, da cena em que o segurança Clodoaldo se apresenta a João e seu tio Anco e o demorar-se da narrativa em observar os olhares e os silêncios dos personagens após o encerramento da interação. Ismail destaca ainda o amarramento final do filme, se afastando do desvio já tornado comum, configurado pelos finais abertos.

Num momento em que finais abertos, com interrogações sem resposta, já viraram quase que uma norma de época, o gesto de Kleber está na contracorrente. Assume o desfecho que nos fornece a chave de uma trama que nos convida a um retrospecto, atando o prólogo e a última cena com esse retorno literal de um protocolo de vingança que vem confirmar a permanência de uma ordem de relações do passado em pleno centro urbano imerso na ordem da sociedade capitalista de consumo, cujas relações de classe já são de outra ordem na lida com a desigualdade. A vingança que se consuma não é um gesto político, muito menos de superação das regras do jogo postas pela tradição. O lance corajoso, bem urdido, traz um senso de justiça e vale como uma vitória da astúcia do oprimido, que traz simpatia, mas seu teor vem completar o círculo de reposição do mundo arcaico de Seu Francisco. (XAVIER, 2001, p. 15)

O gesto é de justificação, o que não deixa de trazer uma ponta de justiça, mas não entrega para o espectador o consolo ou a ilusão de uma ordem para além da violência ou da barbárie. Repõe o mundo arcaico, como assinala Ismail Xavier. E amarra isso de maneira contundente, rompendo a codificação automatizada em filmes de arte, que engessaram como norma o final aberto, instaurando assim um ruído na convenção que se cristalizou enquanto quebra da convenção. Ao mesmo tempo, faz isso sem embarcar na pletora de signos de cinema de gênero, evitando a exacerbação do ato violento explícito, com facas, facadas e sangue jorrando para todos os lados, como estava

previsto no roteiro (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 121) e chegou a ser efetivamente filmado. O final é ágil, forte, sutil e ratifica o entorno que se faz concreta e simbolicamente ligado por ruídos do bairro (as bombas de São João) e pelos ruídos discursivos instaurados em pequenas quebras de expectativa quanto aos modelos de cinema e gêneros cinematográficos mobilizados pela obra.

ESQUECER, LEMBRAR, SE DESPEDIR

Retomando a questão da não causalidade imediata na obra e a inação em certos momentos, lembramos que, exibindo o filme em sala de aula, um aluno de curso de graduação em Rádio e Televisão da UFPB mostrou-se incomodado com o que pareceu ser um adiamento do que percebeu como trama do filme, como se houvesse um desequilíbrio na distribuição do tempo do discurso e muita demora em chegar ao que interessa – opinião que, depois de debate com os colegas, pôs em perspectiva. Isso parece coincidir com a argumentação negativa do texto crítico de Eduardo Scorel (2013) quanto aos tempos mortos e a ausência de causalidade evidente nos dois terços iniciais da obra. Ou mesmo à fala de um dos ouvidos por Fernanda Mena (2013) em sua reportagem, que sugeria cortes na extensão do filme.

Observando a estruturação narrativa e suas filiações quanto a esse aspecto, o que seria uma trama principal, identificada no fiapo de enredo da vendeta, pensaríamos se não haveria aí uma dificuldade em parte da recepção crítica em perceber ou aceitar a estrutura paratática, por coordenação, episódica, do filme pernambucano. A trama principal no filme parece ser a convivência cotidiana, os silêncios, os não ditos, o gestual, a ansiedade, a modorra, as batalhas e as calmarias íntimas, tudo isso com atenção às classes médias e seu tenso equilíbrio em ambiente de intensa desigualdade social e insegurança (inclusive quanto à sua posição material), sendo coadjuvante o enredo a ser desenovelado.

Como assinala Silviano Santiago (2008, p. 98), tratando de literatura, nas narrativas contemporâneas que guardam preñez estética, hoje toda ação dramática é pelo meio: “Cabeleira ao vento, o escritor jovem tem hoje às mãos e à disposição da sua imaginação, como que mil e um fios capilares, dispersos e soltos no cotidiano, que não são mais passíveis de ordenação, ou pelo cabo, ou pelo rabo.”

Em *O som ao redor*, essa sondagem do que não tem como base a ação em termos de causalidade imediata é ancorada na observação das relações entre pares sociais, suas atrações e repulsões – e suas assimetrias. O filme parece se alinhar mais às narrativas que atuam menos na clave do “desfolhamento de verdades” e mais no percorrer o “folheado da significância”, para falar com Roland Barthes (1996, p. 19). Porém, o fio de enredo lança pistas de uma tensão que se avoluma, ameaça soluções de cinema de gênero que se acumulam e não se cumprem, a não ser no final, quando a vingança assoma e uma leitura retroativa (BRITO, 1995) é acionada no sentido de reconfiguração de alguns dados colhidos aparentemente ao acaso da observação.

Em seu livro *Cinefilia*, Antoine de Baecque (2010, p. 31) assinala que “o cinema exige que se fale dele. As palavras que o nomeiam, os relatos que o narram, as discussões que o fazem reviver – tudo isso modela sua existência real”. O autor sugere ainda que, “ir ao cinema, assistir aos filmes, isso não se compreende sem esse desejo de prolongar sua experiência pela fala, pela conversa, pela escrita. Cada uma dessas rememorações confere verdadeiro valor ao filme” (BAECQUE, 2010, p. 33). Dialogando com o pensamento de Merleau-Ponty, Martine Joly (2002, p. 10) assinala que “a interpretação de um texto consiste [...] em tornar o seu significado acessível a nós mesmos e aos outros”. Como assinala Carlos Ceia (2017, p. 2), o escritor (e aqui poderíamos dizer, o cineasta) “supõe no leitor um saber e um desejo” e o leitor, por sua vez, vê no escritor (ou no cineasta) “uma voz, um lugar para onde se esforça por transferir o saber da sua própria verdade não sabida por si”.

Sérgio Paulo Rouanet (1990, p. 117), interpretando Walter Benjamin, assinala que pela “cultura o homem se perde, porque ela é ideologia e dominação; graças a ela, ele se salva, porque a cultura fornece o repertório simbólico que [...] permite pensar uma ordem além da violência”. Também em diálogo com Benjamin, Olgária Mattos (1990, p. 330) lembra que “é preciso despedir-se do passado e não recalculá-lo”. Lendo Benjamin, a autora assinala que existe uma relação com o passado que é da ordem da repetição e não da recordação e outro modo de ativar o passado que é da ordem da reconstrução. “Para esquecer é preciso, primeiramente, lembrar. Esquecimento sem recordação é recalque e retornará na forma de repetição e da barbárie” (MATTOS, 1990, p. 330).

Desentranhar um passado esquecido e recalculado, fazendo-o se mostrar e falar, é tarefa que *O som ao redor* empreende, trazendo renovadas possibilidades de pensar o cinema e suas potencialidades expressivas. Percebendo na fatura fílmica as tramas entre espaço social e espaço narrativo, os diálogos que constituem o filme, bem como a vida em sociedade transmutada esteticamente e enformada enquanto efetivo olhar construído sobre uma tradição renovada, a pequena fortuna crítica que abordamos, ao que nos parece, levanta elementos importantes para se pensar o filme e a teia discursiva que o constitui. Aspectos a serem retomados, discutidos, aprofundados, enfim, conversados na trama diária em que se fazem os filmes, na qual se tece sua recepção.

3. NARRATIVA E EXPERIÊNCIA: RELAÇÕES FAMILIARES E AMOROSAS NO FILME *CÃO SEM DONO*

Pois que eram as pessoas senão a consequência de um modo de compreender e de amar de alguém já perdido no tempo?

Clarice Lispector

O filme *Cão sem dono* (2006) adapta o texto-fonte *Até o dia em que o cão morreu* (2003), novela literária do escritor gaúcho Daniel Galera. Quanto ao enredo, *Cão sem dono* tem como personagem protagonista *Ciro*, formado em Tradução. Vivendo em um apartamento com poucos objetos, colchão no chão, *Ciro*, de certa forma, leva “vida de estudante”, com despesas pagas pelo pai. O filme se inicia com uma tórrida cena de sexo com uma jovem e um *fade* faz transição para a cena seguinte, na qual um *Ciro* distante e lacunar conversa com ela, aparentemente no dia seguinte.

Trataremos de aspectos do longa-metragem, dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, procurando analisar sua estruturação narrativa e relação com a série social. Categorias como narrador e focalização serão mobilizadas no processo de análise e interpretação da obra, com especial atenção às representações das relações familiares e amorosas no longa-metragem. Observaremos também, de maneira mais lateral, aspectos da fortuna crítica jornalística e a reação de leitores às críticas e ao filme. Procuraremos suplementar essa recepção, partindo dela para debater elementos da obra. Das possibilidades apontadas por Martine Joly, a partir de formulação de Umberto Eco, no sentido da interpretação visar a intenção do autor, a intenção da obra e a intenção do leitor (JOLY, 2002, p. 12), investiremos aqui, sobretudo, no indagar o que a obra procura nos dizer.

Vamos nos deter em apresentar brevemente aspectos da diegese do filme e seus desdobramentos causais em termos de enredo ou intriga (REIS, 2018, p. 221). Sendo um dos aspectos da estruturação da obra, o enredo obviamente vai se entrelaçar fortemente com outros dados construtivos como a perspectiva narrativa, a voz narrativa e a categoria personagem, totalmente enlaçada a essas outras aludidas.

No diálogo dessa cena de café da manhã no início do filme, vemos a moça, a personagem Marcela, se esforçando para manter o contato, mas Ciro se mostra distante nas respostas, diz não ter telefone e fala que o cachorro, que transita entre eles na cozinha do apartamento, não tem nome. Noutro momento, vai dizer que o cão não é dele, é da rua. Numa outra cena de café da manhã, em outro instante da narrativa, ele vai sair para se encontrar com os pais, Marcela se oferece para ir junto, mas Ciro desconversa.

VIDA, NARRATIVA, EXPERIÊNCIA

André Gaudreault e François Jost defendem que a narrativa cinematográfica “tem uma inclinação quase natural pela delegação narrativa, pelo encaixe do discurso”. (2009, p. 61). Para os autores isso ocorre porque “o cinema mostra personagens em ação que imitam os humanos em suas diversas atividades cotidianas, e uma dessas atividades, à qual nós nos entregamos todos, de um momento a outro, é a de falar”. Lembrem ainda que, em falando, “a maioria dos humanos é levada a utilizar a função narrativa da linguagem – a narrar, a se narrar”. (2009, p. 62). Percebemos que personagem, subnarrador, diálogos e focalização são elementos que se cruzam nesse tipo de fenômeno narrativo, com estimulantes possibilidades na abordagem do cinema.

Paulo Emílio Sales Gomes faz uma leitura de trecho de Cidadão Kane que toca na questão dos subnarradores ou narradores delegados,

ou narradores segundos (conforme GAUDREULT, JOST, 2009), quando o personagem assume função de narrar.

No *Cidadão Kane* há uma personagem, Bernstein, que conheceu certa moça de quem nunca se esqueceu, e eu também não. Entrevi-a num cruzamento de barcos no rio Hudson durante alguns segundos; era então moço e viveu até uma idade bastante avançada. Pois bem, durante toda a sua vida não houve semana, ou talvez dia, em que não se lembrasse dela. O espectador da fita não vê a moça, as barcas, o rio Hudson, nem Bernstein na situação do encontro ou, em seguida, na da recordação periódica. Tomamos conhecimento de tudo isso apenas por uma frase que ele diz a um repórter que o entrevista. Ainda aqui, todavia, seria inexato pretender que a personagem fugidia e inesquecível dessa jovem se constitui apenas de palavras, pois a sua estruturação definitiva permanece na dependência da tonalidade da voz e, sobretudo, da expressão nostálgica da personagem de Bernstein (GOMES, 1992, p. 86).

Retomando a sugestão de Paulo Emílio Sales Gomes sobre a relevância da fala dos personagens, na fruição da obra e em suas possibilidades de investimento em termos de análise, vamos observar os momentos em que os personagens narram, se narram. Por outro lado, lembrando que o enredo ou “intriga corresponde a um plano de organização macroestrutural do texto narrativo e caracteriza-se pela apresentação dos eventos segundo determinadas estratégias discursivas” (REIS; LOPES, 1988, p. 211-212), trazendo, assim, já uma elaboração estética da história ou fábula, investigaremos como o filme vai apresentando elementos dos relacionamentos de Ciro com Marcela, com seus pares familiares e com outros personagens. E a maneira como observa tais relações entre os personagens, sem investir em causalidades ou em maiores lances de ação narrativa, ao mesmo tempo observando

a permuta de experiência através do narrar, por parte dos personagens, elementos de suas próprias vidas.

Marcela é modelo, cria de um ambiente com pretensões de *glamour* e sonha ganhar o mundo. Ciro, por sua vez, é visto num apartamento nu de qualquer espécie de requinte, andando pela casa de cueca, sem nenhum estilo, elegância ou apelo erótico padrão e mantendo certo afastamento de vínculos e pertencimentos. Ao mesmo tempo, esse afastamento é despido de esgarçamentos, com ele visto mantendo diálogo e interesse gentil com o porteiro do prédio onde mora, frequentando a casa dos pais sem atritos. Numa das cenas de refeição entre o personagem e os pais, na casa destes, o pai expõe dificuldades financeiras que estão surgindo e é com docilidade que diz ao filho que, por um tempo, terá que interromper a mesada. Ciro também mantém os encontros com Marcela, mas há, nos encontros encenados na narrativa, o tom de um certo afeto resguardado em relação a esses poucos vínculos. A relação com Marcela se desenha fortemente por meio de várias formas de encontros entre os corpos, intervalados por situações de afastamento, seja quando estão juntos ou na aparição solitária de Ciro.

Por outro lado, já graduado no ensino superior, Ciro não trabalha. A recusa ao mundo do trabalho, portanto a opção por uma vida “amadora”, como amadores parecem ser certos recursos técnico-estéticos usados no filme, é motivo recorrente na obra: o personagem evita vender sua força de trabalho e estabelecer metas, sair mesmo do lugar, simbólica e fisicamente. É formado em Tradução, com especialidade em russo, opção afastada de móveis pragmáticos em termos de mercado de trabalho, e mesmo de inserção ideológica simbólica, se pensarmos em momento histórico anterior aos anos de 1990. Ao ser indagado pela namorada Marcela se não tem vontade de viajar, responde, do seu colchão jogado ao chão do quarto: “eu viajo o tempo todo, estou viajando agora mesmo”.

Ciro escolhe fruir o tempo sem disponibilizá-lo ao mercado ou a uma teia de vínculos afetivos com data e horário, o que é possível pela mesada paga pelo pai a ele, que já passa dos 30 anos. *Cão sem dono* se caracteriza por uma estruturação episódica, onde há observação de situações, de ações cotidianas banais e que, nem por isso, deixam de ser constituintes da vida diária, numa narrativa onde o fruir do tempo, o recusar vendê-lo, o vê-lo passar sem projetar um futuro, são matéria central da narrativa. Não há desdobramentos causais imediatos em torno do enredo, como já indicamos. A ação se configura em inação, em observação do personagem *Ciro*, visto parcialmente de fora, portanto, em focalização externa, ou seja, sem que tenhamos acesso franco aos seus pensamentos e sentimentos (GENETTE, s/d, p. 188).

As relações do personagem *Ciro* com os demais, com o tempo que se alonga num apartamento de poucos objetos e com as coisas do entorno, é embebida de sua percepção em estado contemplativo, de seu existir melancólico e, por vezes, aparentando estar quase despido de desejo ou, ao menos, evitando proximidade de laços. Isso se evidencia na convivência com o cão e com a namorada *Marcela* e, a princípio, também com a família do *motoboy* que a atropela e se aproxima do casal, cujo convívio inicial discretamente rejeita. Ao contrário do que ocorre nos contatos esporádicos e mais próximos com a sua família e com o porteiro, onde as possibilidades de afeto e vínculos são aceitas e ofertadas de maneira mais franca por *Ciro*, numa narrativa que parece investir na coexistência de sentidos.

Mirando as soluções narrativas da obra, podemos afirmar que o filme, em sua maior porção, é focalizado sob o ponto de vista de *Ciro*. De fato, o tempo de tela e a iconização dos modos de o personagem perceber os eventos inscrevem também, na linguagem, esse outro tipo de regime de focalização, a focalização interna. Embora não tenhamos acesso à interioridade do personagem em termos de pensamentos articulados ou desarticulados (em voz *over*, por exemplo), sua percepção do mundo e dos eventos vem encarnada na configuração de sensações

e da presença do corpo: o corpo que faz sexo, o corpo que adocece, o corpo que é invadido pela câmera no exame de endoscopia.

Então, em sua maior porção, percebemos o filme como mantendo a focalização interna fixa⁶ (atada à percepção do personagem) em alternância com a focalização externa (GENETTE, s/d, p. 187). Ao trazer a teorização de Genette para o ambiente cinematográfico, Robert Burgoyne (1992, p. 92). matiza o conceito de focalização externa, aquela em que não temos acesso aos pensamentos e sentimentos dos personagens (GENETTE, s/d, p. 188). Burgoyne faz contraponto a essa noção, dizendo que é difícil imaginar no cinema qualquer apresentação de personagens que não inclua indicações “sobre seus sentimentos, pensamentos e emoções” qualidades que levariam a uma focalização interna. Cabe remeter a André Gaudreault e François Jost, quando os autores lembram que a “exterioridade da câmera não pode ser assimilada a uma pura negação da interioridade do personagem” (GAUDREULT, JOST, 2009, p. 178).

Em *Cão sem dono*, a câmera estática, bem como os planos longos e a relação entre tempo da história e do discurso, marcam um sentido de lentidão inequívoco, inscrito na linguagem e fortemente relacionado ao estado de contemplação e de parada existencial na vida do protagonista. Noutros instantes, há bruscas acelerações, através de elipses, como na parte final da trama, com a sequência quase clipada que traz a reintegração de Ciro à vida social e o reaparecimento de Marcela. Nesse momento conclusivo, vê-se mover o enredo ou intriga, trazendo suas características de “sucessividade e do consequente enquadramento temporal dos eventos” apresentados “de forma encadeada [...] e o fato de tais eventos se encaminharem para um desenlace” (REIS; LOPES, 1988, p. 212).

6 O tempo de tela como sintoma da focalização interna, a partir do personagem Ciro, está discutido na dissertação de mestrado *Cão sem dono: focalização e construção da personagem na adaptação fílmica do romance Até o dia em que o cão morreu*, de Arthur Lins. Cf Lins (2011, p. 64-74).

Os momentos da vida cotidiana de *Ciro*, vistos em *flashes*, separados por *fades*, parecem coerentes com as linhas narrativas centrais, que indicam um olhar de fora, mas, ao mesmo tempo, em alternância, atado às percepções do protagonista (que domina quase todo o tempo de tela), numa tradução de seu sentimento interiorizado. Isso num filme em que a falta de assunto e ação e a observação da vida diária são constituintes. Narrativa que atua menos na clave do “desfolhamento de verdades” e mais no percorrer o “folheado da significância”, conforme Roland Barthes (1996, p. 19).

No início de seu ensaio *O narrador pós-moderno*, Silviano Santiago, numa estratégia para pensar contornos do narrador tradicional e do narrador, digamos, contemporâneo, discute sobre quem teria maior propriedade no ato de narrar uma história, especulando se tal função ou estatuto caberia a quem experimenta os eventos ou quem os vê. “Ou seja: é aquele que narra as ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (Santiago, 1989, 38). O ensaio prossegue indicando que o narrador que narra a sua experiência transmitiria uma “vivência” e o segundo uma “informação sobre outra pessoa”, tendo-se, no primeiro caso, a narrativa traduzindo “a experiência de uma ação” e, no segundo, uma experiência “proporcionada por um olhar lançado” (SANTIAGO, 1989, p. 38).

A indagação seguinte seria sobre se haveria autenticidade na narração a partir não da vivência, mas apenas da observação. E a resposta viria na percepção de que seria constituinte do narrador pós-moderno não ser “narrador enquanto atuante”, sendo esse narrador o que “extrai a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (SANTIAGO, 1989, p. 39). Na discussão dessas questões, Santiago remete ao incontornável ensaio *O narrador*, de Walter Benjamin (1980), o qual atualiza, na clave da discussão sobre o narrador pós-moderno, que dá título ao seu ensaio.

Em Benjamin (1980), como sabemos e Silviano ressalta, são indicados três estágios da história do narrador, sendo o primeiro o do 1) narrador clássico, que transmite em intercâmbio a experiência, onde, inclusive, cabe o caráter exemplar e o conselho; 2) do narrador do romance, que não fala mais de maneira exemplar ao leitor; e 3) do narrador “que é jornalista” e que escreve “não para narrar a ação de sua própria experiência, mas o que aconteceu a x ou y em tal lugar e a tal hora” (SANTIAGO, 1989, p. 39). O autor assinala, no entanto, que nenhuma “escrita é inocente [...] e, ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta” (SANTIAGO, 1989, p. 43).

Em *Cão sem dono*, podemos ver um sutil rasgar o coração da experiência na cena onde o pai de Ciro (fazendo as vezes de narrador secundário), em câmera fixa e tendo, por trás de ambos, a amplidão do espelho d'água de um lago, narra sua vivência-limite, numa narrativa exemplar, sem instrução imediata, baseada no fosso entre as gerações, mas amparada na partilha do afeto. Em sua narrativa, o pai conta que viveu no passado uma fase como *workaholic* e, em momento de necessidade de otimização do tempo, para enfrentar a concorrência, para vencer na vida, para “crescer”, ele e seu sócio utilizaram uma arma que a concorrência já usava: trabalharam movidos a cocaína. É o que se sabe nesse relato ao filho, quase em forma de parábola, mas sem lição de moral à vista.

A cena, que dura quatro minutos, se dá no início da terceira parte final do filme. E começa pelo meio da conversa, com esta já em andamento, em plano fixo, com o marulhar de um lago vasto e calmo atrás do pai e do filho, um pai que fala, um filho que apenas escuta, vez em quando, assentindo com a cabeça. No narrar do pai, ligeiro embargo na voz, algo de choro contido, a lembrança do momento de drogadição, a perda total de rumo, o ausentar-se de casa por dias, a fuga do lar por parte da mãe e dele, o filho, o que o desesperara. “Vocês dois sumiram da minha vida. Aquilo foi um choque terrível”. Momento em que a fala se faz discretamente entrecortada e o choro é sustado.

E continua: “Aos poucos, as coisas foram entrando num eixo. Quando a gente descobre um eixo, parece que a vida toda ganha um sentido. Eu achei que devia te falar isso. Não sei por que”.

O peso da voz e do diálogo, num longa-metragem de muitos silêncios, se firma no expressar a experiência ou no ressaltar a experiência do outro. Numa outra passagem do filme, vê-se e ouve-se o abrir mão da atitude de evitar se contaminar com as relações sociais por parte do protagonista, na cena em que, bastante bêbado, com o rosto quase encostando no rosto do motoboy Lácio, Ciro resalta a presença da delicadeza da vida nas pessoas e eventos da família do amigo recente. Amizade é matéria de salvação e Lácio faz o mesmo, corporificando na palavra o amor de Ciro e Marcela. Nesse diálogo, cada gesto e tom de voz confere sentido à experiência de cada um.

Uma terceira fonte no filme de narrativas de experiência transmitida oralmente é o porteiro Elomar. Fazendo papel de narrador secundário, ele, que pinta quadros, num dos encontros com Ciro coloca Lupicínio Rodrigues na vitrola e fala do dia de chuva exacerbada no nascimento do cantor e compositor, dizendo que aquela chuva extraordinária, coincidindo com o nascimento, deveria significar algo, deveria querer dizer alguma coisa. Ao mesmo tempo, Seu Elomar serve um sorvete de pera, cuja receita, diz, lhe foi ensinada por uma antiga namorada, boa herança que lhe deixara. E fala ainda que Marcela é uma luz, contando a experiência de sua relação amorosa vivida, narrando em seguida o que percebe em Marcela e, implicitamente, na história da relação amorosa entre ela e Ciro. Seu Elomar mostra ainda o quadro abstrato que pintou sobre páginas de jornal, inspirado na namorada de Ciro. Páginas de jornal que são folhas de narrativas fragmentadas, de relatos apartados da experiência, mas aparecem transformadas no olhar lançado, construído pela representação artística da pintura, em seu movimento de tentar ressignificar a experiência. Aqui vemos também o personagem narrando uma vivência, baseada na experiência, e relatar algo percebido em um outro.

O FAMILIAR E O ESTRANHO: OLHARES CRÍTICOS

Certo inacabamento técnico e narrativo pode ser percebido em *Cão sem dono* e alguns olhares críticos ratificam esse dado. Se os diretores Beto Brant e Renato Ciasca optam, em *Cão sem dono*, por um ritmo lento quanto à velocidade narrativa (opção contrária a outros filmes de Brant, como *O invasor*, de 2001, por exemplo) e por imagens precariamente iluminadas, cenários desbotados e vazios, áudio precário, entre outros elementos, isso, num momento de generalizada excelência técnica no cinema brasileiro, há a necessidade de tentarmos perceber o que está sendo colocado com isso em termos de recursos na economia narrativa e de resposta dialógica ao entorno. Resvalando, talvez, para um proceder fílmico e cinematográfico que privilegie o fluxo, por exemplo, ao invés das relações de causalidade (em sentido aristotélico mesmo) (ARISTÓTELES, 1966, p. 26).

O acompanhar a vida do personagem Ciro e das pessoas que participam de sua vida pelo narrador cinemático (CHATMAN, 1990), alguém que observa e não participou da experiência, é da ordem da construção de um olhar lançado sobre o outro, como no romance. A crítica, por sua vez, com um viés em parte ancorado no discurso informativo, ajuda a tecer, junto com comentários, opiniões e conversações de leitores, uma experiência coletiva de espectação que vai criando elos em torno do que observou do mundo, da vida lá fora, bem como de outras narrativas nas quais viveu por alguns momentos na fruição da ficção. Se configura assim, de alguma maneira, como um olhar lançado sobre a experiência narrativa de outrem, um olhar embebido nessa experiência.

Luiz Zanin ressalta, na obra, uma busca pela máxima simplicidade, pelo “despojamento mais rigoroso. Palavras, gestos dos atores, luz música – tudo é comedido, racionado” (ZANIN, 2007). Rodrigo Carreiro fala em “filme de escala mínima” e ressalta deficiências de

áudio, as elipses marcadas por *fade out*, que soam amadoras, a opção pela recusa de lâmpadas artificiais e uso de lâmpadas comuns no *set*, entre os recursos de precariedade técnica que resultam em ganhos estéticos. O crítico sugere também filiações a cinematografias de outros países, centradas nos personagens, bem como indica as opções por simplicidade nos mínimos detalhes de dados de produção, como um “elogio à imperfeição” (CARREIRO, 2008). A prenhez estética extraída do recurso simples do *fade out*, é apontada pelo crítico.

Seguindo a sugestão de Carreiro, podemos observar que esse despojamento se configura como opção estética em diálogo com um entorno de excelência técnica e que, além disso, parece iconizar, inscrever, na linguagem, a percepção do protagonista, e, ao mesmo tempo, assinalar uma recusa ao *glamour* e à eficiência do mundo de produtividade competente e lucrativa, do mundo administrado (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 188; ADORNO, 1980, p. 270). O protagonista frui seu tempo no colchão, se propõe a “viajar” por ali ao ser questionado por Marcela que lhe pergunta se não gostaria de viajar. O que implicaria ir ao mundo, transitar, transacionar, vender sua força de trabalho e seu tempo, num momento da vida em que, nos mínimos sinais do enredo, ele parece querer dar um tempo em relação ao mundo lá fora, das relações práticas, se afastar mesmo das trocas e comércios da vida. O que inclui desde a recusa ao trabalho mal remunerado (no qual tempo não é dinheiro) oferecido por uma editora, até os vínculos com as pessoas, incluindo a namorada Marcela, vista em seu desconcerto inicial ao saber que ele não tem telefone e no quase nenhum esforço demonstrado por Ciro em estabelecer contato.

Em postagem de seu blog, o crítico Inácio Araújo (ARAÚJO, 2007) revela uma polêmica de redação que indica traços interpretativos (JOLY, 2002, p. 12) que são sintoma de discursos circulantes, especificamente em relação ao cinema brasileiro, suas formas de se fazer e de ser recebido e percebido, incluindo no que toca à representação das relações familiares.

Na Ilustrada, não nas páginas, mas na Redação, uma polêmica interessante. O Marcos Augusto, o editor, acha *Cão sem dono* careta, por causa do final: história do rapaz recorrer à família, se entender com ela. Silvana Arantes, a repórter, diz que não aguenta mais ver famílias disfuncionais no cinema brasileiro. E que adorou justamente o fato de pai e filho se entenderem. Bom, nessa discussão, estou mais para Silvana, um pouco por espírito de contradição. E por que pais e filhos nunca podem se entender no cinema brasileiro? (ARAÚJO, 2007).

A fala de Araújo, parece indicar bem a questão da vigência, mais forte em outros momentos, de exclusividades temáticas ou formais, com um privilégio de enredos de esgarçamento social, isso no que toca às preferências da crítica e, talvez, também do ambiente de produção do cinema brasileiro – e não só. Há ainda, em certo solo cultural e em dado momento histórico, a cristalização do rompimento com a esfera familiar, vista na função de reprodutora do *status quo*, como sendo senha de libertação possível, com ancoragem localizável nos movimentos contestatórios dos anos 1960. A interdição da possibilidade de representações da família em outras bases parece indicar para automatizações (no sentido mesmo dos formalistas russos) (CHKLOVSKI, 1976), em boa medida superadas, mas circulantes em suas permanências em termos de expectativas de recepção. No passado, a insistência fossilizada em rompimentos e esgarçamentos foi finalmente apreendida por Paulo Leminski no poema-piada *Podem ficar com a realidade...*: “podem ficar com a realidade / esse baixo astral / em que tudo entra pelo cano / eu quero viver de verdade / eu fico com o cinema americano” (LEMINSKI, 2013, p. 126).

Em dado momento do filme, a salvação emocional e física do protagonista se dá pelo retorno à família. Na narrativa, vale lembrar, o personagem, em dado momento do enredo, chega a um limite de

isolamento social, alcoolismo, tristeza e inação que ameaçam mesmo sua sobrevivência física. E, de fato, ao final do filme de Brant e Ciasca, a salvação física, psíquica e existencial de Ciro acontece pela reintegração à família e também ao mundo do trabalho, agregamento social que é marcado ainda pela via do esporte, do lazer e sexo casual nas baladas, do amor a dois e pelo afeto ao núcleo familiar, forças centrípetas da vida social, conforme a expressão de Mikhail Bakhtin (1990, p. 81). Encontrado desfalecido por pai e mãe, alertados pelo porteiro do prédio, ele volta à família, à casa dos pais - pois, nesse mundo “de lógicas tão brutais”, quem sabe não seja na família onde, por vezes, resida algum acolhimento, onde reste um pouquinho de coração, como sugere Jesus Martín-Barbero (2003), em resposta a Maria Immacolata V. de Lopes, no programa Roda Viva.

Essa dimensão de liberdade alcançada por essas vias pode parecer impensável se vista em relação às crises e questionamentos de certos nichos da juventude dos anos 1960 e 1970, mas podemos cogitar se seu movimento analítico e interpretativo não deve, necessariamente, levar em conta o contexto da juventude contemporânea, com seus outros planetas risonhos, suas outras espécies de prazer e dor (GIL, 1989)⁷.

Alguns comentários de leitores em dois *posts* de Inácio Araújo reforçam linhas de força mobilizadas na discussão do filme, no que toca à tematização das relações familiares. Em comentário ao post intitulado *Cão careta?*, o leitor Carlos Lopes concorda com o crítico e afirma ter dúvidas sobre se as famílias, no cinema, deveriam “ser retratadas sempre como OU disfuncionais OU opressoras” (LOPES, 2007), marcando, em caixa alta, a conjunção assinaladora de exclusões e, ao mesmo tempo, de exclusividades, rejeitando esses esquematismos nas representações ficcionais e em suas expectativas de recepção.

7 Referência à canção “Amarra teu arado a uma estrela” (1989), de Gilberto Gil: “noutros planetas risonhos / outras espécies de dor”.

Outro leitor, que assina Cléber (cadastrado Cléber Eduardo), assinala as várias possibilidades de família tematizadas no filme: “existe a dele, orgânica, existe a futura (a Marcela), existe o pai circunstancial-escolhido (o zelador) e uma família em gestação (o motoboy) e sua esposa grávida” (EDUARDO, 2007, p. 1). O leitor Cléber Eduardo, crítico da *Revista Cinética* (e que assinava Cléber, na outra postagem de Araújo), comenta também o texto, em que percebe a comunicação afetiva entre personagens e valoriza o filme como contraponto a outras representações familiares, indicando recorrência de estigmatização da figura paterna em várias obras e vendo, na obra de Brant, a valorização da “experiência em si mesma”, elogiando ainda a cena da conversa com o pai: “Há quem ataque [...] o abrir de coração daquele cara, mas eu acho aquilo lindo e importante hoje no cinema brasileiro” (EDUARDO, 2007b, p. 1). Ressalta que sua defesa do filme “não é militância por um cinema de fenomenologia, mas por um cinema que saiba enxergar os personagens, eles em seus espaços, em vez de apenas usá-los para filmar o mundo”.

A partir da fala de Cléber Eduardo, reforçamos aqui o que afirmamos e também destacamos de fala da colega de redação de Inácio Araújo, Silvana Arantes, sobre o fugir à exclusividade das temáticas do esgarçamento social como único modo possível de tematização da sociedade e de suas representações, incluindo as das relações familiares. E também, diríamos, do superar a exigência do se ocupar de ações e seus desenredamentos, privilegiando a observação da rotina cotidiana.

Se por um lado o filme traz certo desvio do modelo narrativo/clássico no que toca a causalidades e à velocidade narrativa, por outro provoca, ao nosso ver, certos nichos de recepção, ao propor um olhar sobre as relações familiares mais matizado e distenso. Transita assim entre o estranho (formal ou temático) e o familiar. Filme e debate podem se prestar, então, ao alargamento do horizonte de expectativas do leitor/espectador, “traduzido como sistema de expectativas psicológicas, culturais e históricas da parte do receptor” (JOLY, 2002, p. 16) que deve

ser, antes de mais nada, compreendido, mas também desestabilizado no sentido dessa ampliação de possibilidades.

Cão sem dono estabelece uma comunicação efetiva com o espectador, sem trabalhar com “estruturas de agressão” de dado cinema de arte ou das propostas modernistas, para remeter a Renato Pucci Jr. (2010, p. 454), ao recuperar a expressão de Noel Burch (2015, p. 149). Porém traz esse diálogo com o público ampliado em possibilidades, para além dos esquemas mais habituais do cinema narrativo. Teríamos aqui o preenchimento de algumas das funções e procedimentos da ficção. Remetemos, então, a Luiz Costa Lima (1979, p. 52), quando o autor ressalta a posição de Wolfgang Iser, no sentido de o texto ficcional apresentar “complexos de controle” dispostos para a orientação do processo de comunicação. Tais dispositivos organizariam a leitura, exigindo um deslocamento do leitor, tirando-o de sua “‘casa’ e [fazendo-o] se prestar a uma vivência no ‘estrangeiro’”. Isso viria a “testar seu horizonte de expectativas; por a prova sua capacidade de preencher o indeterminado com um determinável – isto é, uma constituição de sentido – não idêntico ao que seria determinado, de acordo com seus prévios esquemas de ação” (LIMA, 1979, p. 52).

CAOS, COSMOS E RESSIGNIFICAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

Em *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade (1992) destaca o quanto há, no mundo religioso, a necessidade de estabelecimento de espaços heterogêneos, com a eleição de lugares dotados de aura. Os rituais em torno disso podem estar até no estabelecimento de um lar (ELIADE, 1992), na instauração de um cosmos em substituição ao anterior, ao amorfo da homogeneidade. A casa é “o cosmos pessoal que se escolheu habitar”, o lugar estável que assinala uma escolha existencial. Por outro lado, a “casa é um ‘ninho’, e [...] o ‘ninho’ implica rebanhos, filho e um ‘lar’ [...] simboliza o mundo familiar, social, econômico” (ELIADE, 1992,

p. 150). O seu aniquilamento, simbolizado na “imagem do estilhaçamento do teto”, significa que “se aboliu toda a situação que se escolheu, que se optou não pela *instalação no mundo*, mas pela liberdade absoluta que [...] implica o aniquilamento de todo mundo condicionado” (ELIADE, 1992, p. 86).

Toda forma de cosmos (casa, templo, universo, corpo humano) possui uma abertura superior, que simboliza a possibilidade de passagem de “uma situação existencial a outra” (ELIADE, 1992, p. 87). A plenitude da existência humana se daria ao longo de “uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas. A iniciação [...] equivale a uma passagem de um modo de ser a outro e opera uma verdadeira mutação ontológica” (ELIADE, 1992, p. 87). Tal mutação não se dá sem um percurso, realizado num processo necessário, frequentemente penoso, mas inevitável. Eliade (1992, p. 88) lembra que a simbologia da travessia é presentificada na figura da ponte, “mais estreita que um fio de cabelo, mais cortante que a foice, ou coberta por pregos, lâminas, agulhas”.

Sobre a jornada de *Ciro*, ela se faz pela travessia da vida cotidiana, na lida com o tempo e a vida ordinária, na vivência dos gestos mínimos, na perda e na dotação de sentidos para a travessia. Tal jornada parte de uma recusa (secularizada, laicizada) do mundo condicionado, pela instauração da liberdade na esfera afetiva e no exercício profissional que se vai ampliando enquanto afastamento de vínculos “do mundo familiar, social, econômico” (ELIADE, 1992, p. 88). Porém, pensando em momentos históricos mais recentes, de vincadas contestações (anos 1960/1970), vale ressaltar que a diegese se passa em meados da década de 2000, distante das grandes utopias que moveram a juventude em momentos anteriores e de seus tensionamentos e rompimentos. Assim, é na família que *Ciro* encontra “um pouquinho de coração”, no desejo que o move em direção a *Marcela*, nos vínculos de amizade que se postam longe do dado institucional do mundo profissional (com o

porteiro Seu Elomar, com o motoboy Lácio), onde o personagem oscila entre tudo o que rejeita e quer⁸.

No discurso audiovisual, a movimentação de personagens no quadro, o que há de inclusão e exclusão nos enquadramentos são elementos que podem ser reveladores do “jogo de posições sociais de um grupo”, como assinala Nick (BROWNE, 2005, p. 247). Como sugere Bordwell, os “esquemas [narrativos] não são uma simples imitação de interação na vida real” (BORDWELL, 2008, p. 65), os planos enfatizam aspectos, a posição dos corpos no espaço e a interação entre estes pode indicar elementos cruciais no desenvolvimento de uma narrativa.

Uma cena assinala o afastamento de Marcela em relação a Ciro, após tantos movimentos da personagem no sentido da aproximação e de construir laços com o namorado. Ela visita Ciro para deixar dinheiro emprestado para o aluguel e pegar o quadro que Seu Elomar pintara inspirado nela. A encenação traz vários signos corporais de afastamento. Gentil, educada, mas ligeiramente formal (“– Olha só, posso pegar o quadro?”), a personagem sutilmente se esquiva fisicamente, quando seu corpo passa um tanto ao largo de Ciro, quando seus braços titubeiam em cingirem Ciro e seu olhar se posta longínquo, quando ele a abraça. Aqui, há certa inversão dos encontros anteriores, agora com ela distante e ele carente, ansioso pela aproximação. Nesse instante, como noutros, o encontro entre eles é pontuado de silêncios, agora, de forma mais aguda. Mas o mundo defendido de Ciro, o espaço do apartamento onde se encerra, não indica nenhum *fugere urbem* no seu esquivar-se em participar do mundo lá fora. No extrato sonoro, os ruídos da megacidade, com suas promessas e suas impossibilidades, invadem todo o espaço narrativo. Em cena posterior, os dois estão no imóvel, ele indaga sobre o sumiço dela, que revela estar doente, indica a quimioterapia a que terá que se submeter, demonstra sua perplexidade perante a visão da morte e se despede.

8 “Meu *cashcouer* mallarmaico / Tudo rejeita e quer” (CÉSAR, 2019).

Imerso e ancorado no isolamento e na contemplação, no evitar o mundo condicionado das relações práticas, a percepção da possibilidade da morte, traduzida no adoecimento de Marcela, radicalizam o estado de inércia de Ciro. Isso quase ao ponto da autodestruição, culminada na cena da quebra dos móveis e da lâmpada de casa, se presentificando na tela escura, até a intervenção da família, chamada pelo porteiro, que vai encontrá-lo debilitado e em posição fetal, após arrombarem a porta do apartamento.

Em certos ritos iniciáticos de morte, é encenado o drama de uma volta ao caos primordial, “para tornar possível a cosmogonia [...] para preparar o novo nascimento” (ELIADE, 1992, p. 94). Segundo Mircea Eliade, em alguns rituais xamânicos ocorrem traços de verdadeiras loucuras e uma crise total que concorre para a desintegração da personalidade. Tal “‘caos psíquico’ é o sinal de que o homem profano se encontra prestes a ‘dissolver-se’ e que uma nova personalidade está prestes a nascer” (ELIADE, 1992, p. 94). No espaço laicizado da vida cotidiana e do mundo desencantado, esse renascimento de Ciro vai se dar aderindo a vários clichês sociais e narrativos, com a retomada da vida sexual, do esporte, das festas e do permitir-se vender sua força de trabalho e seu tempo para uma livraria. É a instauração de um novo cosmos, um dotar de significação as possibilidades que a vida apresenta, mesmo as mínimas, mesmo as mais humildes. Nesse momento de ressignificação e reagregamento ao entorno social, o personagem lê um livro sentado ao chão. Ouvimos a leitura em voz *over*, pausada, cálida, terna:

Naquela suada calmaria de província, chegava alguém da Rússia. Era como se esse alguém voltasse, como Teseu, do reino dos mortos. E o ex-morto, febril, abre o portão. Não é a mesma pessoa que por ele saiu, na despedida de 63. Ou é a mesma, sim, com as feridas do combate e os pedaços da alma que deixei num país gelado e agora fazem parte de outras almas. Mas o que os sentimentos

tiram, os sentimentos dão: trago comigo a melodia daquelas almas, que agora também é a minha. E dentro de mim vem Jaime com seu pijama desabotoado, e vem Nina com seu traje de princesa, e vem Lara com suas mãos molhadas e vem Elisa com seus grandes olhos negros e vem até a *glávni vratch*, a perguntar se tomei os comprimidos. Entramos, todos nós. Vemos nossa mãe no quintal, a colher de sua parreira as últimas uvas de março. Ela também nos vê, dá um grito e corre ao nosso encontro. E estamos todos desesperados para juntar nossos pedaços aos dela, que é ela mesma, nossa mãe, e é também um símbolo de tudo aquilo que amamos e, na Rússia, nos fez tanta falta⁹.

A leitura acontece no momento em que Ciro retorna à casa dos pais para dar um tempo, no instante posterior à crise aguda, e, logo após, um diálogo sobre coisas triviais com a mãe, que demonstra sua felicidade com a estada do filho de volta em casa. O teor do texto lido e o tom da leitura vêm embebidos de dados de pertencimento, de reencontro, de instauração de um cosmos.

Em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, há um dado momento em que o narrador celebra o gesto de amar o ritual de vida, a vida como processo, a narrativa também como um processo. Processo que se justifica pelo percurso, não por finalidades ou causalidades, pois os sentidos o atravessam. É dito no romance que “existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crúcis não é apenas um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela” (LISPECTOR, 1986, p. 172). Essa valorização do processo ocorre mesmo que, para evocar novamente Mircea Eliade, a passagem da travessia, que seja “mais estreita que um fio de cabelo,

9 Trata-se de trecho da narrativa confessional *Lágrimas de chuva*, do escritor gaúcho Sérgio Faraco (2002).

mais cortante que a foice, ou coberta por pregos, lâminas, agulhas” (ELIADE, 1992, p. 88).

Mikhail Bakhtin sugere que “somente uma atenção amorosamente interessada, pode desenvolver uma força muito intensa para abraçar e manter a diversidade concreta do existir, sem empobrecê-lo e sem esquematizá-lo” (2010, p. 72). Assim, “somente o amor pode ser esteticamente produtivo, somente em correlação com quem se ama é possível a plenitude da diversidade” (BAKHTIN, 2010, p. 72). Abrindo-se para as interações com o mundo vivido em sua diferença, nesse momento de reconstrução íntima, *Ciro* recebe na última cena do filme um telefonema de Marcela, com a qual havia perdido o contato. Ela informa de sua cura e sugere uma jornada juntos, nos termos que havia feito em momento inicial da narrativa. *Ciro* dessa vez não recusa e sorri.

Fruto do ambiente de um narrador desnordeado, e que não sabe orientar (BENJAMIN, 1980), o gênero romance (no qual o filme é baseado) se move na senha da busca do sentido da vida, e não da “moral da história”, sendo esta inerente à narrativa oral – e, aqui, em certa medida, estendemos para o cinema as reflexões acerca da narrativa literária. Em *Cão sem dono*, partindo da sugestão de seu pai, que assume que não sabe aconselhar e nem mesmo o que quer dizer quando narra seus impasses na existência, *Ciro* parece ter encontrado “o eixo” (indiciado pela figura paterna) nas sequências finais do filme, instaurando sentidos para sua vida.

Sentidos ativados por uma canção de Lupicínio Rodrigues, ou na lembrança da herança ritual da receita de um sorvete de pera deixado por uma namorada, e no que carregam de memória, de promessa de pertencimento, de possibilidades de ligar mundo e lançar sentidos, de seguir adiante, atualizando o vivido em novos e inéditos arranjos. O personagem se reconstrói transitando pela vida vista, para além dos limites inevitáveis, como um mapa de possibilidades. Apartado do mundo social, *Ciro* vai aderir novamente a ele. Se o mundo não pode ser reparado, ao menos ele poderá ser recriado – caos e cosmos (ELIADE,

1992, p. 21). E se a vida, em suas negociações e em suas conformações ao tecido social, a vida alienada e fragmentada, fere como a sensação do brilho, algum dia, de repente, a gente brilhará (GIL, 1979)¹⁰.

10 “Se a vida fere / com a sensação do brilho / De repente a gente brilhará” (GIL 1979).

4. RUÍDO, DESAUTOMATIZAÇÃO, DIALOGISMO: CANÇÃO, CINEMA, LITERATURA

No ensaio *A arte como procedimento*, V. Chklovski (1976, p. 44), um dos formalistas russos, resgata trechos de um diário de Leon Tolstoi, onde é sentido o encobrimento do mundo apequenado na automatização da vida cotidiana banalizada. Nele, Tolstoi, se vê num momento sufocado pelo hábito, na rotina de repetir gestos mecânicos. A “vida complexa de muita gente se desenrola [...] como se esta não tivesse sido”, escrevia Tolstoi, vendo a vida perdida em movimentos não percebidos.

Concluía Chklovski: “assim a vida desaparecia, se transformava em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra” (1976, p. 44). E, completava, no trecho talvez mais conhecido do famoso ensaio: “E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento, o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. (CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

Partindo de Izidoro Blikstein, no que o autor aponta o viés positivo do *ruído* na comunicação, Hildeberto Barbosa Filho, pensa o conceito como uma maneira de interferência na comunicação que pode vir a gerar novidade e despertar a percepção e a causar o estranhamento. E estranhamento como efeito de sentido que provoca “uma percepção renovada do objeto, uma maneira especial de conhecimento [...] um reconhecimento essencial das coisas”, e o autor está se referindo aos formalistas russos, em especial a Chklovski.

Para situar, pensando a publicidade e a comunicação corporativa, Blikstein define o conceito de ruído como:

Interferência de ordem física, psicológica ou sociocultural que provoca uma descodificação e uma resposta não esperada ou não desejada pelo remetente. Trata-se, pois, de fator negativo para a comunicação. O ruído pode, entretanto, ser positivo para a comunicação na medida em que seja utilizado como elemento de impacto ou surpresa, como um gancho, enfim, para atrair o leitor (BLIKSTEIN, 2001, p. 94).

Poderíamos pensar aqui então na produção de sentidos gerada por ruídos que conferem efeito desautomatizador, nos termos referidos pelos formalistas russos.

Na canção *Estrangeiro*, de Caetano Veloso (2001), que dá título a um disco de mesmo nome, lançado em 1989, a extensão da própria gravação (6'14") representa um ruído no ambiente da canção popular gravada para circulação nos meios de massa (no caso do período, basicamente rádio e TV). Um padrão sonoro formado por distorções e uma letra com arranjos verbais imprevisíveis, saturada de imagens e sonoridades inusitadas, confirmam o movimento de estranhamento engendrado pela canção.

Nela, o enunciador concentra sua atenção nos contornos óbvios da paisagem do Pão de Açúcar, na cidade do Rio de Janeiro, imagem de cartão postal tornada lugar-comum e erigida à obviedade, pela saturação da exibição referencial. Tal enunciador vai deixando ativamente sua atenção penetrar o objeto, subsumido pelo hábito até o ponto de se dar a possibilidade de descobrir nele arestas insuspeitadas, numa percepção capaz de inaugurar novos olhares.

O pintor Paul Gauguin amou a luz na Baía de Guanabara
O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela
A Baía de Guanabara

O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a
Baía de Guanabara
Pareceu-lhe uma boca banguela

E eu menos a conhecera, mais a amara
Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la estrela
O que é uma coisa bela
O amor é cego, Ray Charles é cego, Stevie Wonder
é cego
E o albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem

Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem,
uma arara
Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a
Guanabara [...]

Indagando o belo e o novo sob a visão perdida pelo hábito, o enunciador vai mostrar como o olhar rotineiro se faz cego. E o fará com a voz do cantor em sobreposição com o contracanto de um coro feminino de vozes fantasmáticas. Ao mesmo tempo, a faculdade de ver o que é uma coisa bela, sugerem os versos, pode estar no não ver de quem vê pouco ou quase nada. Estaria mais no recuperar uma nova maneira de olhar para as coisas.

Eu ouço as vozes
Os dois me dizem
Num duplo som
Como que sampleados num sinclavier

É chegada a hora da reeducação de alguém
Do Pai do Filho do espírito Santo amém
O certo é louco tomar eletrochoque
O certo é saber que o certo é certo
O macho, adulto, branco, sempre no comando
E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo
Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita
Riscar os índios, nada esperar dos pretos

O trecho acima traz um ruído no explicitar afirmativamente uma série de posturas socialmente não assumidas. Utilizando o contracanto paródico, o enunciador se cola a essas vozes sociais, desconstruindo-as, ao revelá-las bruscamente com a máxima crueza, sobretudo pelo que há nelas de inadequado para se dizer em voz alta. Percebe-se nesse momento o que Bakhtin (1990, p. 108) chamava de objetivização da linguagem média, rasgando-se sua inadequação ao objeto e revelando o racismo social implícito, bem como o assentimento em relação ao etnocídio e ao genocídio, historicamente colocados na história brasileira.

Fazendo vacilar também o conceito de belo, o texto poético-musical desentranha a hipocrisia no conceito de bem. O desmonte imediato da negação desses outros sociais (o louco, a mulher, o negro) se inscreve no corpo da canção, em sua busca de reverter o que há de cristalizado (esteticamente, socialmente) em não-ditos que calam linhas-de-força fundamentais que informam a sociedade brasileira em suas hierarquias e iniquidades. A misoginia e o racismo nos é revelado de maneira abrupta, imerso em toda a violência que o informa.

A construção textual traz ainda uma sonoridade estranhada, cheia de sobreposições, num desenho poético saturado de imagens que se sucedem velozmente sem criar um vinco de linear subordinação entre as partes. Isso remete à construção dos sonhos, o espaço-tempo onírico, com suas colagens de momentos e personagens em arranjos inusitados. Em alguns momentos, a canção dialoga diretamente com *A interpretação dos sonhos*, de Freud (1990). Nos versos da música onde é dito “cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo” há uma clara alusão à teoria dos sonhos como expressão (condensada, deslocada, distorcida) de desejos (Freud, 1991, p. 117). Tal intertexto está bem explícito em algumas passagens.

É um desmascarar

Singelo grito

O rei está nu, mas eu desperto porque tudo cala frente
ao fato de que o rei é mais bonito nu

O trecho acima lembra a interpretação que Sigmund Freud dá ao conto *A roupa nova do imperador*, de Hans Christian Andersen, como sonho de exibição. Freud aponta uma má-interpretação corriqueira em relação ao conto. Para o autor (1990, p. 258), “o impostor é o sonho e o imperador é o próprio sonhador”. Além disso, o “propósito moralizador do sonho revela um conhecimento obscuro do fato de que o conteúdo onírico latente diz respeito a desejos proibidos que foram vítimas de recalque”. Segundo revela Freud,

O contexto em que esse tipo de sonhos aparece durante minhas análises de neuróticos não deixam dúvida de que eles se baseiam em lembranças da mais tenra infância. Somente na nossa infância é que somos vistos em trajes inadequados [...] e é só então que não sentimos vergonha de nossa nudez. Podemos observar como o despir-se tem um efeito quase excitante em muitas crianças [...] Elas riem, pulam [...] É difícil passarmos por um vilarejo do interior neste lado do mundo sem não encontrarmos uma criança de dois ou três anos que levante a camisinha diante de nós, talvez em nossa homenagem. (FREUD, 1990, p. 258).

Retomando *Estrangeiro*, aqui nesse momento do texto da canção uma forma manjada, clichê, de criticar o poder também é desestabilizada por um desvio no sentido crítico cristalizado.

Ressalte-se que tais dados intertextuais são utilizados em um contexto na canção que os desloca como elementos de construção de um outro texto autônomo, que dialoga com seu contexto e outros textos. A canção *Estrangeiro* mira o estranho e se faz de forte apelo

imagético. Os sons distorcidos na gravação e a vertiginosa sobreposição de imagens poéticas assinalam esse caráter de um olhar arranhado, estranhado.

A atenção que desautomatiza a percepção também está em *O caminho de Swann* (1987), primeiro volume do *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Isso quando o protagonista do romance proustiano mira e remira a torre de um campanário de sua infância e percebe também arestas insuspeitadas, recriadas, descobertas pela atividade do olhar: “e o víamos obliquamente, mostrando de perfil arestas e superfícies novas, como um sólido surpreendido em um desconhecido momento de sua revolução. (PROUST, 1987, p. 69).

Mirar atentamente de vários ângulos para perceber a fixidez de um estrato social será a atitude do enunciador de dois poemas de João Cabral de Melo Neto, textos que se complementam e permutam. Nos poemas *Comendadores jantando* e *Duas fases do jantar dos comendadores*, de *A educação pela pedra* (1989), publicado em 1966, lá está um enunciador atento, a observar as atitudes e gestos durante uma refeição em que estão à mesas senhores circunspectos (“Assentados, mais fundos que sentados, / eles sentam sobre as supercadeiras:/ cadeiras com patas, mais que pernas, / e de pau d’áço, um que não manqueja”). (MELO NETO, 1983, p. 33).

Captando, em focalização externa (GENETTE, 2017), imagens da atitude à mesa, em angulações e cortes, percebe-se as facetas de um olhar que vai instaurando na estrutura do objeto artístico um traçado agudo, revelador, através de arestas secas de palavras que trazem alta voltagem de construção estética e reflexão social (“Fundassentados se fecham: revestindo, / contra tudo em torno, bem carangueja, / a carapaça que usam, dentro do prato/ e de outros círculos e áreas defesas; / se fecham: erguem fronteiras; / se fecham até de poros, o que só fecham/ quando ouvem sermão de outras igrejas”). (MELO NETO, 1983, p. 33).

Vários elementos dos poemas apontam para um olhar que ressalta dogmatismos extremos e sentidos que cabem no campo

semântico da fixidez, imobilidade, solidez, restrição da atenção, marcação circunscrita aos interesses delimitados. Tudo isso num círculo que revela posturas das elites latifundiárias do Nordeste do Brasil, grudadas em seus interesses de classe refletidas num conservadorismo cerrado. O embate da pedra do poema com a petrificação das estruturas sociais permite vê-las melhor, de forma mais incisiva.

Aqui valeria talvez refletirmos se as reflexões de Robert Burgoyne faz sobre a focalização externa no cinema não serviriam para ler aspectos de poemas dotados de certa cinematograficidade imagética. O autor (1992, p. 91) traz a teorização de Gérard Genette sobre focalização para o ambiente cinematográfico, matizando o conceito de focalização externa, aquela em que não temos acesso aos pensamentos e sentimentos dos personagens (GENETTE, s/d, p. 188). Robert Burgoyne (1992, p. 92) faz contraponto a essa noção, dizendo que é difícil imaginar no cinema qualquer apresentação de personagens que não inclua indicações “sobre seus sentimentos, pensamentos e emoções” qualidades que levariam a uma focalização interna. Cabe remeter também a André Gaudreault e François Jost (2009, p. 178), quando os autores lembram que a “exterioridade da câmera não pode ser assimilada a uma pura negação da interioridade do personagem”.

E, de toda forma, em João Cabral, o embate com a petrificação das estruturas sociais e culturais provoca fissuras que permitem vê-las melhor, de forma incisiva. A palavra se faz pedra e se põe a ferir o olhar também cristalizado sobre o que se quer visto como natural e inabalável – crenças arraigadas a valores eternos, naturalizados, inquestionáveis

JARDINS DA RAZÃO

Sonoridades e carnações novas compõem também com frequência as narrativas de Clarice Lispector, com forte repercussão desautomatizadora. O que por vezes vem em imagens lançadas que

rompem com o habitual, a exemplo de “Mas que não se lamentem os mortos: eles sabem o que fazem”, da novela *A hora da estrela* (LISPECTOR, 1990).

Na prosa da escritora é algo recorrente a tematização de personagens vistos em meio à rotina, ao amorfo de uma vida cotidiana automatizada e despertados para uma ampliação de percepção da existência. É o *topos* na narrativa clariceana do incidente qualquer que quebra a naturalidade da vida diária, desloca seus lugares-comuns, amplia as percepções na rotina cegada, dispersa entre fragmentos que não se iluminam. Por vezes tais momentos revelatórios podem ser interpretados como epifanias.

O sentido etimológico da palavra epifania guarda sua origem religiosa, significando aparição ou manifestação divina (CUNHA, 1982). *Epifania* vem do grego *epiphanéia*, de *epi* (sobre) e *phanein* (mostrar, aparecer) (BUENO, 1965, vol. 3). Walter Skeat acrescenta ao verbo *phanein* o sentido de trazer, vir à luz, revelar (SKEAT apud TADEU, p. 113, 2018). Affonso Romano de Sant’Anna concorda que, “no sentido místico-religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual” e lembra que, “aplicado à literatura, o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma súbita revelação”. Para o autor a epifania é a “percepção de uma realidade atordoante, quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem” (SANT’ANNA, 1973, p. 187).

Haroldo de Campos assinala que o termo encontra o seu “rebatismo e prestígio modernos” na estética joyceana (CAMPOS, 1979, p. 12-13). Tomaz Tadeu data em meados do século XX o uso da expressão por James Joyce “para se referir a eventos banais, mas revelatórios”. Olga de Sá viu a evolução do conceito de epifania em Joyce paralelamente

a uma abordagem do tema na obra de Clarice Lispector. Segundo a estudiosa, a epifania “é expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio” (SÁ, 1979, p. 106).

Remetendo também a Clarice Lispector, Benedito Nunes (1976) irá denominar a epifania como momento de *descortínio silencioso*. O autor filia o sentimento de náusea que costuma acompanhar o momento epifânico em Clarice, com o sentido que lhe é dado na filosofia existencial. Esse sentido nauseante, segundo ele, ocorre quando “nos sentimos existindo, em confronto solitário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem” e “percebemos ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo Nada, dessa existência”, momento raro que permite “uma compreensão preliminar do Ser” (NUNES, 1976, p. 94).

Embora possa ser identificada com o pensamento existencialista, a náusea em Clarice Lispector possui na verdade outros matizes, como assinala o crítico paraense (e como afirma a própria autora, quando diz que “minha náusea [...] é diferente da de Sartre. Ela é sentida mesmo. [...] Eu sei o que é a náusea de corpo todo, de alma toda”) (LISPECTOR, 1988). Benedito Nunes mostra que a possibilidade de dar sentido às coisas desprovidas em si de sentido, cerne da liberdade percebida na obra sartreana, não condiz com a *concepção do mundo* de Clarice. Segundo ele, para

Clarice Lispector a náusea apossa-se da liberdade e a destrói. É um estado excepcional e passageiro que, para a romancista, se transforma numa via de acesso à existência imemorial do Ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento apenas recobrem. Interessa-lhe o outro lado da náusea: o reverso da existência humana, ilimitado, caótico, originário” (NUNES, 1976, p. 101-102).

A náusea tem estreita relação com o momento epifânico, instante de revelação fundamental na instauração de uma tensão que ameaça a estabilidade das coisas, comum na visão rotineira. Perceber como a linguagem literária vai lidando com as noções de *estranho* e *familiar* pode ser uma maneira de buscar a operação da epifania em algumas obras, ao nível da diegese, do discurso e das relações com a série social.

Acordada de uma rotina ferrenha de dona de casa de classe média, na qual se apegava como maneira de domar a vida, o medo, a personagem Ana do conto Amor (LISPECTOR, 1983), tem sua vida revirada pela visão de um cego que masca chiclete na rua. A visão do cego desestabiliza suas certezas e apresenta aos seus olhos um mundo novo. Num dos trechos mais intensos do conto, a personagem é mostrada vagando em êxtase pelo Jardim Botânico da cidade do Rio de Janeiro. O sentido de integração do espaço do Jardim é percebido por Ana na natureza e é reforçado na sonoridade do texto, com aliterações e assonâncias, no mundo das coisas onde ela olha e se sente olhada.

A descrição do ambiente e das sensações que desperta em Ana é terrivelmente exuberante, marcando a intensidade de vida – e de morte, presente nos frutos, flores e bichos, trazido numa descrição encantatória em quatro parágrafos que mostram a explosão de vida e selvageria inocente, onde aromas e podridões se correspondem, oxímoros se acumulam. O olhar da protagonista percorre “as luxuosas patas de uma aranha” o banco “manchado de sucos roxos”. O abraço profundo das “parasitas folhudas” com os troncos. A exuberância da natureza é posta com um profundo sentimento de integração, no qual estão entrelaçados brutalmente os sentidos de “vida e repugnância”, de florescimento e apodrecimento.

Era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega –

era fascinante, a mulher tinha jojo, e era fascinante./ As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. (LISPECTOR, 1983, p. 26).

A personagem permanece oscilando entre um atirar-se impetuosamente para o novo mundo e um defender-se no espaço comum do familiar. O movimento em direção à vida recém-descoberta vai ganhando poder como num jogo de forte sedução, onde o medo e a repugnância convivem tensamente com um apaixonado e descontrolado – vertiginoso desejo, que vai fazendo ruir as resistências do sentimento culpado (“Com a repulsa que precedesse uma entrega). (LISPECTOR, 1983, p. 26)

Na descrição das sensações da personagem na caminhada em êxtase pelo Jardim Botânico há um uso saturado do verbo *ser* no imperfeito (“as frutas *eram* pretas [...] Os troncos *eram* percorridos por parasitas [...] o abraço *era* macio, colado [...] *era* fascinante [...] *era* fascinante [...] A decomposição *era* profunda [...] O Jardim *era* tão bonito [...] *Era* quase noite agora [...] *Era* fascinante [...]”). Na chegada ao apartamento, após a fuga do Jardim, o verbo se repete, na constatação do novo sob a aparência do *familiar* (“A sala *era* grande, quadrada [...] – que nova terra *era* essa”). (LISPECTOR, 1983, p. 26)

Essa reiterada repetição do verbo *ser* no imperfeito reforça o tom encantatório de toda a passagem epifânica vivenciada no Jardim e no princípio do retorno ao lar. Além disso, lembra a passagem da criação do universo no Gênesis, com a reiteração da frase que atesta a satisfação de Deus ante o mundo pouco a pouco criado (“E viu Deus que isto era bom”) (GÊNESIS, 1977, p. 3). No conto, o que se tem no momento das reiterações é justamente a criação de um novo mundo aos olhos de Ana, a ver uma surpreendente mutação sob seu olhar outrora embotado, a perceber o infernal em estranha simbiose com o divino. Vida brotando do nada que era a face morta das coisas antes dela aprender a olhá-las.

Os contrastes entre luz e sombra também vão marcar o sentido epifânico, com as percepções atingidas pelo mundo “faiscante e sombrio” em volta. Os oxímoros vão continuar também a proliferar no conto, marcando um imbricamento, um abraço profundo entre o sentido de vida e morte no texto, traçada no sentido sinestésico de que tudo parecia impregnado, assinalado numa decomposição profunda, perfumada, envolvendo sobretudo as plantas do Jardim.

Tal conto traz o ruído como técnica, entranhado numa prosa onde não há evolução da ação dramática e sim um vertiginoso aprofundamento do sentido interiorizado da personagem, num conjunto de dados que desestabiliza noções corriqueiras sobre temas excruciantes como vida e morte. A desautomatização inaugura uma nova maneira de olhar as coisas que já vem encharcada na própria linguagem, não se tratando apenas de um tema, se constituindo também como procedimento. E aqui representa também o embaralhamento da vida administrada, do mundo racionalizado, trazendo uma diluição de fronteiras.

EPIFANIAS NO CINEMA

No curta *Três minutos*, de Ana Luíza Azevedo (AZEVEDO, 2005), o ambiente familiar desenhado no *espaço* narrativo (BETTON, 1987, p. 28) se transmuta em estranho. Isso está inscrito na urgência temporal onde tempo da história e do discurso coincidem (GENETTE, s/d, p. 31), mas naqueles minutos a *voz over* traz uma vida inteira e a dor de outras vidas possíveis ante a prisão doméstica e o retorno da personagem de sua ensaiada fuga, ela que evitara o mundo condicionado pela vida errante, caindo noutra rotina.

Nesse curta, roteirizado por Jorge Furtado, um plano sequência espreita os sinais do ambiente doméstico, um espaço pequeno, recados em geladeira, almoço em preparo no balcão, fotos, a intimidade de uma vida comum, enfim. O longo travelling para trás continua desenhando

o espaço do lar, até que uma faca ensanguentada assoma, e logo uma cabeça, que parece trazer ao enredo um crime bárbaro, mas logo essa leitura prospectiva é corrigida, com a revelação do dado cênico da cabeça e vários outros signos que remetem ao universo da representação e logo ao universo circense.

Nesse transitar da câmera no espaço, a secretária eletrônica é acionada e logo ouve-se o drama que se desenha na fala de uma mulher que revê num átimo de tempo sua vida conjugal, as escolhas de sua vida, o fascínio que a levou a se casar com um homem de circo, sua solidão a dois com o marido, que nunca lê seus recados. E vai ser com um recado na secretária que ela vai se despedir da rotina automatizada, vindo anunciado na composição fílmica o irromper do momento extremo.

Um *travelling* para trás vai revelando o espaço narrativo, situando o ambiente doméstico como sendo um trailer do qual a câmera vai saindo e situando a ação num meio de um entorno descampado, de onde a personagem estanca, se detendo no orelhão em frente ao lar, se despedindo de casa na porta de casa. Ela retorna de sua experiência epifânica nauseada, amarrando o avental que mal chegara a tirar, retornando à sua casa, calçando resignadamente a sandália doméstica, a urgência traduzida em inserções de planos que mostram um ovo na panela transparente, fervendo e estourando para além do seu ponto de cozimento. Na tela inútil da tv de casa, exibida para ninguém, vê-se a completude de uma corrida de atletismo enquadrada em sua urgência e fazendo coincidir o tempo da história e do discurso, os três minutos do título, tempo do impulso telefônico da ficha de orelhão que cai e cala a despedida, o desabafo.

A maquiagem retirada e a identidade e alteridade enfrentadas no olhar-se ao espelho marcam o retorno ao cotidiano, ao comum das coisas, à rotina cuja casca fora rompida em náusea no momento anterior, na revelação dos impasses da vida, posta antes na fala da personagem dita no recado da secretária eletrônica, que indicara a decisão de abandonar o cosmos pessoal do lar. “Não sabia se eu

cozinhava um ou dois pedaços de galinha. E aí eu decidi. Essas coisas a gente decide assim”.

A dúvida trivial sobre qual almoço fazer denota a ausência do marido, já antecipada nos inúmeros bilhetes dispostos no frigobar, inverossimilmente assinados pela personagem Marília e que reforçam os eventos dos desencontros do casal. O recado final do marido traz a irônica pergunta dele se havia um recado, quando o último havia sido o da despedida não concretizada, onde ela aponta que ele nunca lê os recados dela. Um breve fragmento em câmera lenta amplifica o esgar do momento, enquanto ela se mira no espelho, após abrir mão do rompimento com seus cosmos doméstico, com seu retorno ao lar. O olhar-se ao espelho pode trazer a conta do tempo perdido, “quantas mulheres prováveis/ interrogam-se no espelho/ medindo o tempo perdido/ até que venha a manhã/trazer leite, jornal e calma”. (ANDRADE, 2015, p. 84-85).

Já antes, o ter feito a ligação de um orelhão na frente de casa para se despedir e o ter mantido o avental à mão já sinaliza para a dificuldade de partir. A lembrança do fascínio que o mágico com o qual se casara lhe despertara é aludida na gravação de despedida, quando ela lamenta que deveria ter ficado na sua cidade, “mas tu era tão bonito, tão diferente de todo mundo que eu conhecia”. Talvez “tenha sido pecado/ apostar na alegria”, como é assinalado na canção Queixa (VELOSO, 2021).

O rompimento com o comum das coisas, o embarcar na aventura com o mágico termina resultando numa outra forma de rotina e de vida e Marília se vê presa a uma rotina automatizada, quebrada por instantes na percepção da sua solidão desnaturada. A música melancólica que é trilha do filme e sobe ao final, é efetiva na tradução dos impasses da vida e dessa solidão. A configuração do espaço narrativo é fortemente expressiva, com o trailer que é lar do casal visto perdido num terreno baldio, com uma mata se interpondo entre ele e a grande cidade, sendo visto no momento do anoitecer, sem viva

alma circulando no local, além de alguns cachorros que passam. No curta-metragem, a epifania enquanto tema e enquanto forma, é construída de modo a franquear a ampliação da percepção sobre um cotidiano rotinizado, revelado em sua beleza e em sua dor, em suas possibilidades e impasses.

MÍDIA E RUÍDO

Em 2003 a Casa de Cinema de Porto Alegre coproduziu com a Rede Globo O programa de TV *Cena aberta*, com quatro episódios adaptando obras literárias. Revelando os bastidores de produção, apontando abertamente as manipulações de tempo, espaço, montagem e personagem, entre outras, *Cena aberta* parece se valer de conquistas metalinguísticas instauradas pela tv brasileira nos anos 80, em programas e horários específicos. Conquistas estas inspirados em procedimentos de vanguarda no cinema de décadas anteriores, mas correndo em faixa própria, dentro de um ambiente de consumo por grandes audiências. E com feições singulares também na mescla entre ficção e narrativa telejornalística, incorporando fortemente o gênero jornalístico entrevista à narrativa.

O programa se constrói de cenas de ensaios, de representações do texto, depoimentos da vida pessoal de várias candidatas amadoras que tentam interpretar personagens de obras literárias e em alguns aspectos pode remeter ao *Ricardo III – um ensaio (Looking for Richard)*, realizado por Al Pacino em 1996. São quatro os episódios (lançados em dvd), baseados em Tolstói, Clarice Lispector, Marcos Rey e Simão Lopes Neto. As atrizes amadoras são mostradas quando titubeiam nos ensaios, em cena, nos instantes de entendimento dos personagens, nos momentos em que a narrativa vacila, nas várias possibilidades de manipulação, de ordenação e desfecho. À sua maneira, aqui estão presentes procedimentos metalinguísticos que, ousados e até

agressivos no passado – por desconstruírem a mimesis clássica e os cânones do cinema narrativo – comparecem ao cinema e à televisão contemporâneos como dados possíveis de representação ficcional, aceitos audiência.

Não deixam de representar um ruído e uma desautomatização na rotina da programação da tv aberta. Isso embora configurem procedimentos específicos de narrativas de largo consumo, com uma forte e criativa levada de entretenimento, não apontando uma crise nas maneiras de representar, como ocorreu em narrativas do passado que trabalhavam a questão da reflexividade. Apresentam, sim, procedimentos ampla e intuitivamente percebidos e aceitos pela recepção como possibilidades viáveis e criativas de ativação do jogo de luzes e sombras acenado pela representação ficcional.

Podemos ressaltar ainda que o ruído é frequentemente usado para despertar a atenção no discurso publicitário. Instaurado por uma intervenção de ordem estética, o ruído pode ser articulado colocando-se em segundo plano a função estética e sua gratuidade e investindo em certa primazia ou emparelhamento hierárquico com a função conativa, apelativa, para remeter às formulações de Roman Jakobson (s/ d). Em 2004, por exemplo, foi veiculada em revistas brasileiras uma peça publicitária da imprensa Delta Airlines, lançando um voo direto entre o Rio de Janeiro e os Estados Unidos, sem escalas. Sobre um fundo azul, sem maiores atrativos, o principal do texto se estruturava assim. AGORA. A. DELTA. VAI. DO. RIO. AOS. EUA. SEM. NENHUMA. PARADA. Obviamente o ruído provocado pela pontuação anormal tinha como objetivo de iconizar o absoluto incômodo dos voos com o desconforto das escalas. Temos aí o ruído, não com função desautomatizadora, mas servindo, de maneira criativa, para gerar o efeito persuasivo, objetivo do discurso publicitário.

Um contrapeso importante para este viés interpretativo que contempla a questão da desautomatização como ainda estimulante e operativa, seria pensar a presença de Bakhtin e sua noção de dialogismo.

Como assinala Robert Stam, Bakhtin não deixava de saudar a noção de arte como procedimento, “onde a vida social é expressa no interior de um material semiótico definido e na linguagem específica de um meio” (STAM, 1992, p. 25).

No entanto, havia divergências. O afastamento, como percebe Stam, entre Bakhtin e os formalistas, estava na hierarquização e separação total, não aceita por Bakhtin, entre linguagem prática e linguagem poética; por outro lado, a noção formalista de linguagem como luta entre dois tipos de discurso se chocava com a noção bakhtiniana de “heteroglossia, a idéia de que cada língua nacional compreende, na realidade, um sem número de sublinguagens” (STAM, 1992, p. 26). A hostilidade mecânica em relação ao velho também estaria fora do mapa de Bakhtin. Assim como a simples inversão de valores existentes, com a excessiva valorização dos meios técnicos, em resposta ao gesto do realismo ingênuo de apenas olhar o conteúdo (STAM, 1992, p. 25).

Em Bakhtin, a palavra é percebida como terreno habitado (BAKHTIN, 1981, p. 176) como arena de luta retórica e nela há, poderíamos dizer, uma coabitação de vozes múltiplas onde não só há oposições como complementaridades, onde as posições mesmo radicalmente opostas levam em conta e se constituem mesmo levando em conta a palavra do outro. “O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros” (BAKHTIN, 1981, p. 168). Como assinala ainda Robert Stam, “a concepção bakhtiniana de ‘intertextualidade’ não conduz a uma hostilidade simplista em relação ao passado: à negação do significado desgastado e não à infusão com um novo significado”. Podemos pensar, assim, que a fundação de um novo significado necessariamente se incrusta em algum momento da tradição. Essa seria talvez a senha para alargar e atualizar, tornando mais produtivos, conceitos como os de ruído e desautomatização.

5. ROBERT STAM LEITOR DE *A HORA DA ESTRELA*

Em *A literatura através do cinema* (2008), Robert Stam aborda a adaptação da novela *A hora da estrela* (1990), de Clarice Lispector, para o cinema, realizada pela cineasta Suzana Amaral, problematizando algumas das opções tradutórias do texto-fonte e relacionando tais opções a linhagens e embates estéticos e políticos dos campos literário e cinematográfico. Buscaremos acompanhar o debate teórico e crítico de Stam, um dos mais relevantes teóricos contemporâneos do cinema, procurando suplementá-lo na abordagem das duas obras. Tomaremos por apoio a narratologia, com ênfase para categorias como narrador e personagem.

Stam aponta que um dado importante para os eventos das adaptações é a relação do filme com o modernismo, (Stam, 2008, p. 30) e aqui ele está ressaltando traços modernistas na problematização explícita das questões de linguagem e na exibição dos mecanismos de construção das obras, vistas em suas possibilidades e dificuldades, assumidas em sua inexorável condição de opacidade em relação ao referente; investidas em seu caráter de olhar construído, como artifício e artimanha. Por outro lado, lembrando a vastidão do termo realismo, o autor ressalta que o conceito só vai se firmar com viés programático no século XIX, por oposição aos modelos romântico e mesmo neoclássico. (Stam, 2008, p. 25).

Sabemos que o gesto modernista em cinema vai por vezes se contrapor à estética hollywoodiana baseada no “ideal não somente de enredos convincentes, coerentes de causa e efeito, que giram em torno de ‘conflitos maiores’, mas também de personagens motivados e críveis” (Stam, 2008, p. 30). Conforme Stam, os “primórdios do cinema coincidem com o auge do projeto verístico conforme sua expressão no romance realista, na peça naturalista (em que os produtores teatrais [...] utilizavam carne verdadeira em cenas de açougue)” (p.33). Já o modernismo

[...] artístico que floresceu nas primeiras décadas do século vinte e que foi institucionalizado como “alto modernismo” após a Segunda Guerra Mundial promoveu uma arte anti-realista, não representativa, caracterizada pela abstração, fragmentação e agressão. Embora o incremento tecnológico do cinema faça-o parecer superficialmente moderno, sua estética dominante herdou as aspirações miméticas do realismo literário do século XIX. (STAM, 2008, p. 34).

João Batista de Brito (2006) ressalta a crise de representação generalizada das artes tradicionais nas primeiras décadas do século XX e a convivência com o cinema que se firmava nesse contexto. Para o autor, ao invés de acompanhar as vanguardas que se apresentavam, o cinema, de um modo geral, “preferiu seguir o modelo convencional do romance do século anterior, centrado na estória com começo, meio e fim, e aspirando ser três coisas [...]: ficcional, narrativo e representacional.” (Brito, 2006, p. 8).

Robert Stam ressalta *Dom Quixote* e *Robinson Crusoe* como precursores, respectivamente, de uma linhagem paródica, intertextual e mágica no romance e de uma linhagem realista. (2008, p. 15). Correndo por fora dessas duas vertentes centrais, *Madame Bovary* seria a referência para romances “que empregam narradores problemáticos e autodesmistificadores”, dentre os quais inclui *A hora da estrela*. (p.18).

Noutro sub-capítulo de *A literatura através do cinema*, intitulado *Narração engendrada: A hora da estrela*, Stam aborda a adaptação do livro de Clarice Lispector para o cinema (em 1986), indicando uma questão crítica recorrente no confronto com o texto literário, que é a exclusão do narrador-personagem Rodrigo S.M. da obra fílmica e de elementos de reflexividade relacionados ao narrador, bem como a relação dessa supressão com as tensões entre cinema narrativo e modernismo artístico. Filiando-se a narrativas cinematográficas tradicionais, que investem no enredo e elidem o caráter de constructo

da obra literária, obsessivamente aludido na novela de Clarice Lispector, bem como a fratura de classe social entre narrador e a personagem cujo processo de construção vai ser problematizado diante do leitor, o filme de Suzana Amaral traz um problema teórico-crítico estimulante. E também passível de ser posto em diálogo com questões agudas da história do cinema e do trato da linguagem fílmica com as vozes sociais e as linhagens narrativas que constituem a arte cinematográfica.

Vamos acompanhar o debate teórico de Stam, procurando ao mesmo tempo analisar e interpretar aspectos das duas obras, acrescentando ainda ao *corpus*, ao final, o contraponto da adaptação para a TV da novela literária de Lispector, no programa *Cena aberta* (2004), dirigida por Jorge Furtado, produto não referido no texto abordado, mas tendo notícias que o teórico tem discutido o referido programa em seus cursos recentes. Antes disso iremos, no próximo tópico, indicar brevemente alguns aspectos gerais da obra de Clarice, em suas relações com a novela literária *A hora da estrela*.

CLARICE LISPECTOR E A HORA DA ESTRELA

Observando em 1943 a estreia de Clarice, Antonio Candido lembrava que a “descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminhos para mundos novos”. Ao mesmo tempo, o autor evocava momentos da literatura semelhantes à estrepante prosa da autora, no sentido de ressaltar o quanto a literatura pode servir como meio de protestar contra “o hábito, a deformação [...] causada pelos sentidos mecanizados”. (Candido, 1970, p. 128).

“O único modo de descobrir, era, aliás, reconhecer”, é dito na narrativa clariceana (LISPECTOR, 1982, p. 297). O lastro do reprimido que retorna, do estranho que foi familiar (FREUD, 1976), é recorrente em sua obra. Nela a linguagem desconstrói muito desse recalcado social. O que

não se faz de modo apenas temático. As palavras agem de maneiras diversas: nos textos que se esgarçam em melopeias abarrotadas de sugestões som-sentido (POUND, 1989, p. 41), nos traços de estilização e paródia que implodem o uso estereotipado das linguagens, nas focalizações que minam o constructo social no que este falseia. Tem-se isso de várias maneiras, em algumas delas na visão da fome tamanha de crianças, nas vidas maltrapilhas, no mergulho na interioridade do outro social visto em sua perplexidade ante o estar no mundo (caso de *A hora da estrela*) e, sobretudo, no farrapo de alma do imaginário e do cotidiano de classe média.

As pessoas precisam contar a história de suas vidas¹¹. Uma das personagens da autora estanca perplexa, quando vê o taxista ligar o rádio e ser emitida a informação de que o bacalhau produz mil óvulos por ano: “Não soube deduzir nada com essa frase, ela que estava precisando de um destino”. (LISPECTOR, 1988, p. 157). Destino perdido no emaranhado de signos e informações que se dispersam soltas, longe da experiência. E como não lembrar aqui da angústia da personagem Macabéa ante as informações fragmentadas da Rádio Relógio que costuma escutar.

Esse destino é alcançado nos instantes em que os personagens se reencontram consigo mesmos, resgatando seu lastro de passado perdido na percepção cegada pela rotina. E “se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira”, como será dito no romance *A maçã no escuro* (LISPECTOR, 1982, p. 110), e será intuitivamente buscado no gesto de Rodrigo S.M. de resgatar a si mesmo ao tentar criar Macabéa. Como assinala Nádya Gotlib, os personagens clariceanos em sua grande maioria pertencem a media burguesia e são vistos em meio às relações familiares num embate “na tentativa de escapar desses laços institucionalizados, cerceadores da

11 “E pessoas precisam tanto poder contar a história delas mesmas”, é dito no conto Os obedientes, do livro *Felicidade clandestina* (Lispector, 1991, p. 92).

livre manifestação de uma identidade mais íntima e mais autêntica, sob os impulsos da paixão, entendida aqui [...] como uma conjunção paradoxal entre dor e prazer”. (GOTLIB, 1988, p. 162).

Observando as personagens femininas da escritora, Lígia Chiappini assinala que, embora aparentemente conformadas à rotina burguesa, tais personagens “sempre correm o risco de subitamente, deparar com o sem sentido de suas vidas, o que se dá, sobretudo quando se defrontam com os mais carentes (pobres ou doentes) na cidade” (CHIAPPINI, 2017, p. 62). Aspectos, podemos dizer, no mais das vezes despercebidos em momentos do passado na recepção de Clarice, onde a presença do outro social por vezes passava pouco notada ante o protagonismo dos personagens das classes médias.

Nas personagens desses textos, à técnica de vida faltará o tacto, esse emperramento ferruginoso que faz lembrar às vezes que a engrenagem existe. Mas se a vida fere como a sensação do brilho, as lascas que escapam da escrita são esses aços espelhados que explodem o *continuum* de uma falsa história¹². Descontinuam a prosa falseada de um mundo autossuficiente e naturalizado, que conta a eterna história de seus vitoriosos, em tantas narrativas sem fissuras, compactas, fragmentadas no universo clariceano de obras como *A hora da estrela*, mediadas por um narrador que rompe as continuidades, ao mesmo tempo em que sabe ouvir e reconhecer seus limites, deixando falar o outro, expondo as impossibilidades da escrita, do entendimento, de comunhão.

O tema obsedante da morte em Clarice Lispector será um contraponto em relação à vida que segue sem se sentir, à vida que se esvai sem se perceber. Até que a morte-em-vida é vista e se põe a

12 Como está dito em *A hora da estrela*, “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados” (Lispector, 1990, p. 33). A explosão do continuum histórico é sugestão de Sérgio Paulo Rouanet, em *Édipo e o anjo – itinerários freudiano em Walter Benjamin* (ROUANET, 1990, p. 15). “Se a vida fere/ Como a sensação do brilho/De repente a gente brilhará” são versos da canção Realce, de Gilberto Gil. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/gilberto-gil/realce.html> Acesso em: 24 abril de 2017.

anunciar a vida, como é notado no exílio existencial dos personagens de *A hora da estrela*, Macabéa e o narrador Rodrigo S.M. Em *A hora da estrela*, a dedicatória que inicia ou precede a narrativa começa com “Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós” (LISPECTOR, 1990, p. 21). E, ao final da narrativa, na percepção da finitude, a necessidade de afirmação da vida, com a “visão da morte apontando para a urgência de viver”, para falar com Cleusa Passos (2017, p. 173).

O filme de Suzana Amaral é finalizado ao final de sequência em montagem paralela que insinua o encontro, na cena do atropelamento, onde o sangue brilha na boca de Macabéa e ela morre enquanto sonha com uma adocicada explosão de vida. A alternância de planos da personagem jogada ao chão sujo e, antes, correndo para o abraço do estrangeiro da predição, quando se sabe que ela morrerá, confere um tom paródico à sequência, com o clichê cinematográfico dos amantes em planos alternados e em câmera lenta se dirigindo um ao encontro do outro. Na novela de Clarice Lispector, morre aí Macabéa, mas continua em cena o protagonista Rodrigo S. M. Ele não vai se entregar a lamúrias, nem tampouco ao sentimento de alívio por ter se livrado da personagem. Nem vai ceder à sublimação fácil da vida, em face da presença da morte, particularmente da morte de Macabéa (“– Qual é o peso da luz?”) (LISPECTOR, 1990, p. 106).

A crueza ante a lembrança da morte pede uma resposta e a reflexão da vida como um processo inevitável e a ser vivido como processo. A morte-em-vida de Macabéa e a solidão de Rodrigo S.M. esperam também uma resposta, “resposta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós?” (LISPECTOR, 1990, p. 22). Assim o narrador ousa garantir que “o melhor negócio é a ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso”. (1990, p. 105), urdindo o início do período com um tom coloquial e trivial para em seguida expor uma afirmação da vida de amplo espectro.

A última palavra do livro, que forma o último parágrafo é Sim: “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim.” (LISPECTOR, 1990, p. 106). Isso remete à primeira frase da novela que lembra que “Tudo começou com um sim” (p. 25). Antes dessa assertiva final, porém, o narrador se debate mais uma vez com a visão da morte (“Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!”) (p. 106). Isso leva a uma visão aguda das contingências da vida e de sua urgência de ser vivida como um processo inevitável e interminável que, enquanto se dá, não pode ceder à não-vida, à vida imersa em morte, exilada. Mas essas questões só são postas, no caso, pelo livro. E restam como um incômodo em parte da recepção crítica do longa-metragem, inclusive na do teórico Robert Stam, como buscaremos observar.

É contra as verdades cristalizadas que o narrador clariceano se aloja nas linguagens estereotipadas, rompendo suas imposturas, revelando sua falsa naturalidade, assinalando sua invisibilidade brumosa, saturada de rotina. Ao mesmo tempo, o narrador não se arvora a ser o centro irradiador de certezas, cedendo a voz ao outro, assumindo suas vacilações e limitações. Assim, nos textos clariceanos, há a captação de uma percepção da vivência diária, “tão logo clara e vista, tão logo alterada e obscura”, para falar com Roberto Corrêa dos Santos. Isso posto de maneira que “a beleza do exposto não parta jamais de um centro único de controle (a autora não legisla)”, emergindo de “uma liberdade de escrita e de visão, capaz de facilitar a que as configurações mentais produzidas pelas personagens possam por si mesmas expressar-se” (SANTOS, 1991, p. 5).

A impossibilidade de atingir o outro é colocada em Clarice, em vários momentos, de maneira veemente e excruciante – “a outra pessoa é um enigma e seus olhos são de estátua – cegos” (LISPECTOR, 1984, p. 9). Assim também está na fatura de *A hora da estrela*, em um narrador que hesita e assume a impossibilidade de expressão e os abismos existenciais e de classe presentes entre ele e a personagem

que vai desenhando, movido pela intuição, pela tentativa de sondagem, entre a dúvida e a comunhão que partilha por certo sentido de exílio existencial que vê em si, que percebe em sua personagem.

A problemática relação existencial, social e representacional entre o narrador e sua criatura some do enredo e da economia narrativa do filme *A hora da estrela*, de Suzana Amaral. Vamos procurar ver como o crítico Robert Stam, teórico do cinema e da cultura, bakhtiniano, brasilianista e estudioso do fenômeno da adaptação, lê essas alterações, configuradas em termos de redução no filme de Suzana Amaral. Vamos rastrear sua perspectiva crítica, buscando observar e debater sua fala ao mesmo tempo em que procuraremos entender aspectos das duas obras e do diálogo entre elas. Melhor, das três, pois incluiremos na conversa obra não abordada por Stam, a adaptação televisiva de *A hora da estrela*, dirigida por Jorge Furtado.

STAM, LEITOR DE *A HORA DA ESTRELA*

Em vários de seus livros, artigos e ensaios (2003, 2006, 2008), Robert Stam assinala o erro de se adotar a questão da fidelidade como princípio metodológico na fruição das adaptações, pela diferença de raiz na passagem de um suporte a outro e da percepção de todos os textos como sendo informados por fortes relações intertextuais e dialógicas (STAM, 2008, p. 21). O autor assinala que, se infidelidade é um *tropo* inadequado para o processo, a teoria da adaptação tem um arsenal de *tropos* e termos para lidar adequadamente com o assunto: “tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desenho, reescrita, *détournement*” (2008, p. 21). Nisso, assume posição contemporânea vastamente referendada pela crítica acadêmica (AZERÊDO, 2013; COURSEIL, 2009; HUTCHEON, 2011; XAVIER, 2003, para citar alguns). Fica então, como assinala Stam, a noção de adaptação

como leitura e sem pretensão de corporificar uma palavra anterior, se concentrando na compreensão dos textos e do diálogo com o texto-fonte, adaptação “não como ressuscitação de palavra original, mas como volta num processo dialógico em andamento” (STAM, 2008, p. 21).

No entanto, Stam, levando em conta o ponto de vista da recepção, assinala a noção de fidelidade com certo viés de pertinência, pela decepção por parte do leitor/ espectador ao não ver serem captadas características centrais do texto-fonte em seus aspectos temáticos, narrativos e estéticos.

Ao adotarmos uma abordagem ampla, intertextual, em vez de uma postura restrita, discriminatória, não abandonamos com isso as noções de julgamento e avaliação. Mas a nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não aceitas. Ainda podemos falar de adaptações bem sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de fidelidade, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a leituras, críticas, interpretações e reescritas de romances-fonte, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações para mídias e materiais de expressão muito diferentes. (STAM, 2008, p. 22).

Aqui perceberíamos *A hora da estrela* e sua adaptação para o cinema, vendo as possibilidades construídas na relação entre texto-fonte e filme, e em seus aspectos problemáticos, uma relação que abre várias perspectivas de debate crítico e teórico bem explorado por Stam no texto de abordagem da adaptação incluído em *A literatura através do cinema*. O que se traduz no respeito à autonomia demonstrado na abordagem da obra que adapta, respeito vindo ao lado de certo desconforto perante opções tradutórias que restringem soluções estéticas do texto-fonte no que estas problematizam a linguagem e as formas de representação. Contradição na abordagem para a qual o

autor não busca síntese, deixando em alguns momentos os diálogos entre posições díspares polifonicamente presentes na superfície da abordagem crítica, como veremos adiante.

De saída Robert Stam caracteriza a escritura de Clarice Lispector em sua filiação à “tradição reflexiva de Cervantes, Fielding, Sterne e Machado de Assis”, com um narrador que “dá ênfase às escolhas envolvidas na escrita”. Como Laurence Sterne, que “constantemente lamenta os aborrecimentos diários que o desviam de sua escrita, o narrador se queixa de que sua cozinheira jogou fora três páginas de seu manuscrito e que agora ele é obrigado a lembrar do conteúdo delas” (STAM, 2008, p. 322). Ele não chega a citar, mas se refere ao trecho de *A hora da estrela* onde é dito que “o que se segue é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que a minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo para o meu desespero” (LISPECTOR, 1990, p. 48), um dos vários momentos da obra literária onde os processos de escrita são encenados.

Stam assinala, na introdução teórica de *A literatura através do cinema*, o quanto a tensão entre magia e realismo, reflexividade e ilusionismo alimenta a arte. Na novela *A hora da estrela*, vê-se o embate entre um esforço realista declarado pelo narrador-personagem (“história exterior e explícita”) e um proceder criativo que se afasta desse viés ou que se alterna com o mesmo, ao contrário das outras narrativas longas da escritora, de rala diegese e muita ênfase nos processos introspectivos e reflexivos. Mas é “que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar”. Já para “desenhar a moça” irá se cercar de cuidados alimentares e evitações, de futebol, sexo e leituras – “para não contaminar de luxo minha linguagem”, cuidados que tomará no “cubículo onde me instalei e onde tenho a veleidade de ver o mundo” (LISPECTOR, 1990, p. 37). Esforço especular que não abrirá mão do instrumento de expressão, a palavra, frequentemente

dramatizada reflexivamente ao longo da narrativa: “Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se aparecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo” (LISPECTOR, p. 34).

Esse trânsito entre uma expressa vontade realista e o desvelar a falácia dessa possibilidade estão presentes durante toda a narrativa literária e são escamoteados do filme de Suzana Amaral, na percepção de Robert Stam. Ele observa que o filme não tem um narrador expresso e sua narrativa não é reflexiva, ao contrário do livro. “Ao eliminar o narrador, que é o lugar da reflexividade no romance, Amaral transfere a ênfase da mediação autoconsciente para o realismo e a exterioridade” (STAM, 2008, p. 322-23).

Stam problematiza o estatuto do narrador em Clarice, antes de pensar suas transformações na obra cinematográfica. No texto *Narração engendrada: A hora da estrela*, principia tratando da equivocidade de gênero do narrador da novela, após indicar filiações onde se apresenta uma presença de atitudes típicas masculinas. Stam lembra a “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)” (como está na obra) que abre o livro. Mas o narrador que se anuncia na obra é masculino.

O narrador do romance tem a hiperconsciência que falta à própria Macabéa. Mas a narração do romance também é genérica e, de alguma maneira, bifurca-se em linhas genéricas. A dedicatória deixa entrever que o “verdadeiro” autor/narrador do livro é Clarice Lispector; no entanto, o narrador S.M. é supostamente masculino, mesmo que nunca estejamos totalmente convencidos deste caso de travestismo narrativo. O narrador, somos informados, *tem*¹³ que ser um homem porque uma mulher choraria diante da situação da heroína. Através deste recurso de distanciamento, o machismo construído

13 Grifo do autor.

pelo narrador [...] Lispector, mantém o personagem e a emoção que dele emana a uma distância segura, supostamente “masculina”. (STAM, 2008, p. 320).

A problematização quanto ao gênero (nos dois sentidos), devido à pletera de traços autobiográficos presentes na novela, também é posta por Roberto Corrêa dos Santos, observando a obra e sua adaptação cinematográfica

A hora da estrela, a obra em papel, expõe-se como testemunho ficcional não apenas da vida das personagens ali contidas, mas, diga-se de modo cru, da própria vida da escritora Clarice, desenhada nessa espécie particular, e raríssima, de autobiografia imaginária e literária Ego-grafia do escritor, de sua atividade, de suas dúvidas, de seu modo de produzir, de sua relação com a literatura (SANTOS, 2017, p. 2).

As tentativas desse narrador de aproximação da diferença, o seu mudar de hábitos e modos de agir na vida, de roupas, de rotina são encenados na obra literária. Ao mesmo tempo, são assumidas as distâncias de posição social, desvelados os lugares de fala, as vozes que se acercam da narração, tomando a expressão aqui no sentido mesmo de instância narrativa nos termos propostos por Gérard Genette (s/d, p. 29). E, como assinala Stam, a questão “da diferença de classe entre o narrador e o personagem em *A hora da estrela* é transposta para uma outra ordem de discrepância que é, por um lado, a das diferenças do poder entre autor e personagem, e, por outro lado, entre narrador e personagem” (STAM, 2008, p. 321).

E aqui, num dos lances de visada bakhtiniana do texto, Stam faz uma alusão à percepção de autores autoritários que usam seus personagens como porta-vozes de seus interesses. Assim o autor toca no coração de uma das linhas-de-força do texto clariceano, que é a

recusa de um entendimento hierarquizado, didático e em transparência em relação à personagem Macabéa, além do afastamento de um movimento de colocá-la, bem como a qualquer personagem do livro, como símbolo de salvação coletiva.

Vemos outro momento em que as reflexões do teórico e crítico podem ser iluminadoras para o entendimento de nuances de narrativas como a que estamos procurando debater, no caso em formulações teórico-críticas construídas em parceria com Ella Shohat. Remetendo a questões de representação no cinema norte-americano hegemônico, discutidas em dado momento do livro *Crítica da imagem eurocêntrica*, de Ella Shohat e Robert Stam, podemos considerar nesse gesto esteticamente construído em *A hora da estrela* a recusa de idealização e redenção individual (SHOHAT; STAM, 2006, p. 290) (que seria consoladora e apaziguadora) dirigida a uma situação social para a qual, diríamos, não há saída, nem resposta – “resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós?” E aqui repetimos a provocação do narrador que se assina Clarice Lispector no início da novela literária (Lispector, 1990, p. 22). A nosso ver, assim evita-se na obra o perigo de se fixar e isolar “imagens positivas” que desenhem certo essencialismo de classe (SHOHAT; STAM, 2006, p. 289). Dessa maneira, se negando a “personalizar e moralizar questões essencialmente políticas” (p. 293).

Podemos retomar a fala de Stam sobre *A hora da estrela*, em *A literatura através do cinema*, onde ele dá por falta do narrador-personagem e da reflexividade. Antes, vale assinalar que há no filme uma série de acréscimos na diegese, no sentido de dar expansão a personagens secundários, como os vínculos com as colegas de quarto de Macabéa ou sua relação com o chefe no trabalho, ou mesmo na criação de falas para Olímpico. Isso reiteradamente é feito com transformação do discurso indireto do narrador em discurso direto desdobrado na boca dos personagens, ampliando também a relação de triângulo amoroso com Glória, ou seja, pela adição de falas e eventos narrativos não presentes na novela.

Esses movimentos vêm, com frequência, no sentido de enxertar enredo, numa narrativa onde, na linha clariceana, há mais investimento no sondar a repercussão dos fatos nos indivíduos do que no perseguir os fatos em si¹⁴. Porém, não poderíamos dizer que o filme de Suzana Amaral descarta a sondagem do sentimento interiorizado da personagem, constituinte da novela literária e da filiação narrativa a qual pertence. O trabalho com o primeiro plano sobre o rosto da personagem Macabéa captando seu desconcerto e seu desejo perante a existência, sua relação com o espelho em interface com a trilha sonora melancólica e tensa, o uso de planos abertos (ou inclinados) nos encontros dela com Olímpico, ampliando o desequilíbrio entre os personagens, são dados que vão escavando o lírico, o sentimento interiorizado e o traduzindo eficazmente em linguagem audiovisual, com rendimento estético específico e próprio.

O sentido de deserção e solidão também é bem trabalhado na manipulação do espaço narrativo, em determinadas cenas e sequências. Na obra cinematográfica, a trama se transfere da cidade do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo, centro urbano de uma aspereza de grande cidade mais visível. Esse dado, ligado a questões de produção, é potencializado no tratamento espacial, onde são vistas paisagens desoladas e solitárias, típicas de certos locais de grandes metrópoles em dias de feriado, servindo como fator de ampliação da solidão dos personagens. A forma como eles se movimentam – ou se imobilizam – em meio a tais espaços aguça a visão de seus destinos de deserdados, num trabalho cuidadoso com a planificação e a *mise-en-scène*. Alguns planos gerais, por exemplo, levam ao limite o sentido de desolamento.

A sequência em que os dois, Macabéa e Olímpico, caminham e discutem numa praça deserta, vista em câmera alta, rumo ao ponto de ônibus, também deserto, reforça esse sentido de solidão e perdição.

14 Dizia a escritora, “os meus livros não se preocupam com os fatos em si, porque para mim o importante é a repercussão dos fatos no indivíduo” (Lispector apud Borelli, 1981, p. 70).

Noutra cena, eles conversam embaixo de uma via expressa, subjugados sob sua estrutura gigantesca de concreto, inacessível aos dois. Vale notar ainda que o elevador é formado por duas vias que se bifurcam, antecipando a inevitável separação dos personagens. Podemos identificar também certa ativação metalinguística nos diálogos de Macabéa e Olímpico, nas indagações a respeito do léxico e da forma de escrever, bem como do significado das palavras escutadas na Rádio Relógio (BARBOSA; MOUSINHO, 2012, p. 46).

Afora essas soluções tradutórias que nos parecem felizes esteticamente, não deixa de ser incontornável o desconforto com a supressão do narrador e da reflexividade por parte de vários leitores das duas obras e isso se faz presente na leitura de Stam. Ele destaca depoimento à imprensa de Suzana Amaral dizendo que a metalinguagem não funciona em filmes, que o público não entenderia. Stam destaca ainda fala onde a diretora diz que “eu eliminei o narrador porque, no meu entender, eu era o narrador” (AMARAL citada por STAM, 2008, p. 323). Aqui percebemos que a cineasta embaralha uma categoria textual e seu papel como arregimentadora, porquanto diretora, dos artefatos de manipulação do discurso cinematográfico.

Temos então a velha confusão teórica, como assinala Gérard Genette, onde “identifica-se a instância narrativa com a instância de ‘escrita’, o narrador com o autor” (GENETTE, s/d, p. 212). Vale ressaltar a diferença de estatuto ontológico colocada vastamente pela narratologia entre autor e narrador, levando-se em conta que “se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa” (REIS; LOPES, 1988, p. 61). Embora essas questões possam ser muito óbvias, no ambiente de produção essa confusão não é rara e assim também acontece quanto à recepção, bastando lembrar a polêmica ocorrida nesse 2017 em torno da canção *Tua cantiga*, de Chico Buarque, que rendeu críticas e ataques

personais ao cantor e compositor, por conta do verso “Largo mulher e filhos”, numa confusão total entre enunciador/ eu lírico, autor e olhar criado pela obra.

No que se refere a uma possível rejeição por parte dos espectadores, Robert Stam rebate a argumentação de Suzana Amaral quanto à recepção, assinalando como vários filmes audaciosos quanto à estruturação de linguagem, incluindo a reflexividade, foram bem recebidos pelo público no Brasil. “Audaciosos, provocantes e até vanguardistas como *O bandido da Luz vermelha*” ou que usam o *mise-en-abyme* como *Amuleto de Ogum* e *Tenda dos milagres* (Stam, 2008, p. 324). Stam responde mesmo ao conceito citado por Suzana Amaral, quando esta alega a incomunicabilidade do uso de tal recurso (a construção em abismo) e sua opção de “ir direto ao ponto” (Amaral apud Stam, 2008, p. 323), ou seja, investindo no enredo. Como ressalta Stam, transferindo “a ênfase da mediação autoconsciente para o realismo e a exterioridade” (2008, p. 322).

Nas escolhas de Amaral, Stam vê o procedimento padrão na adaptação de muitas obras reflexivas:

Para Amaral, a lógica cinematográfica pressupõe uma recusa da reflexividade, descartada como “estática” e “ruído” supérfluos que nos distraem daquilo que realmente importa, a história. Nesse sentido, Suzana Amaral fez o que muitos adaptadores de romances reflexivos fizeram. Ela suprimiu o modernismo do original em favor da apresentação da história em si, sem rodeios, imaginada como algo ‘por trás’ de todo artifício autoconsciente. (STAM, 2008, p. 324).

O autor ressalta que no filme não há um chamar a atenção para a câmera nem um adiar a apresentação da personagem, ela que aparece já no primeiro momento da obra. Ele ressalta que destaca esses pontos sem pretensão de dizer que o filme seria melhor se fosse reflexivo

e afirmando ser o filme “bom como é”, mas no caso está ocupado em apontar a opção da obra “pelo realismo e pela transparência”. Reconhece que “qualquer romance apresenta uma densa rede de indícios informativos, disponibilizados ao diretor, que pode utilizá-los ou ignorá-los”. (STAM, 2008, p. 324).

Por outro lado, admite razões econômicas para opção pela dispensa da flexibilidade. Após, no momento anterior aludido, destacar os fenômenos de comunicabilidade de filmes brasileiros dotados de efeitos de estranhamento e reflexividade, reconhece a opção do público em sua maioria pelo cinema narrativo dominante, onde o chamar a atenção para os procedimentos de construção da obra frequentemente não são bem aceitos. Assim, lembra que o público do cinema “dominante está acostumado a se deixar levar pela história, ressentindo a interrupção, a desconstrução e o questionamento da forma como acontece no romance de Lispector” (STAM, 2008, p. 324).

Após debater a caracterização de Macabéa como sendo fortemente corporal, mas vista numa dificuldade da personagem em lidar com o próprio corpo (numa leitura muito exata), indica um dado importante nas investigações das relações ficção e sociedade na obra. Stam vê um distensionamento da diferença e da realidade de classe na eliminação do narrador em seu embate com a personagem, tendendo a diminuir nos espectadores a percepção das diferenças sociais.

Essas diferenças sociais são agora deslocadas para outro registro – entre os personagens – onde o leque social é muito mais fechado. Assim sendo, num outro sentido o filme poderá ser visto como mais elitista, já que as reconhecidas diferenças sociais entre o personagem e o narrador são veiculados de maneira pseudo-objetiva. A narração “impessoal” do filme exhibe a diferença social de Macabéa ao revelar que ela não consegue atender às normas burguesas de comportamento socialmente correto, normas que não precisam ser formuladas porque

elas foram internalizadas pelo público de classe média que julga os personagens de acordo com elas (STAM, 2008, p. 326).

Por essa percepção, fica evidenciado um dos procedimentos do filme de construção do riso, que termina, de fato, sendo hierarquizador, submetendo a personagem à condição de alvo de escárnio por não se adequar as normas de relação interpessoal, de trânsito social, de higiene. Na narrativa literária, a tradução do desconforto da personagem quanto ao estar no mundo e em meio às relações sociais, a sondagem de seu sentimento interiorizado, sua espessura existencial vinda a par com sua leseira, sua eventual burrice, seu sem jeito, “sua condição mofina, jururu, panema” (VELOSO, 1984), não a inferiorizam nem arrancam risos no viés indicado, além de servirem de impedimento a uma adesão melodramática ou de apropriação “político-partidária”, estética e historicamente falseadoras.

No narrador do livro vê-se um sentido partilhado de exílio e margem (“[...] marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim.”) (p.33). Nesse mesmo narrador, o do livro, vemos a revelação do seu igual desajeito na existência e na vida em sociedade (“escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens.”) (p. 35). E indagações éticas que se acumulam sobre o seu proceder na representação do outro de classe.

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina [...] O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal. Sou obrigado a procurar uma

verdade que me ultrapassa. Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou. (LISPECTOR, 1990, p. 26; 35).

Roberto Corrêa dos Santos percebe nas certezas do narrador do filme, ou na sua ausência de vacilação, um suturar a dúvida e suspender o “vibrátil estado ético” que sustenta as páginas de *A hora da estrela* e, diríamos nós, seu vertiginoso trânsito entre vida, morte e morte-em-vida de seus personagens Macabéa e Rodrigo S.M. No filme,

o *fato* constitui o motor; portanto impõe ser muitíssimo bem cuidado, dando-se ao detalhe. O filme visa a contar. O filme crê na história e na sequência. Para realizar-se, agarra-se ao acontecimento como o essencial nutriente. Entre acolher o mais livre imaginário, o absoluto ímã da linguagem e aceitar o direito ou a condição de operar com a substância cotidiana, tendo à frente a Vida (suas faces) e a impossibilidade do Entendimento (e toda a tensão daí resultante), o cinema de Suzana – esse – apaga o conflito, arruma os rasgos do disperso, dilui, amortece, amacia, desfaz a embriaguez, e cuida. (SANTOS, 2007, p. 2).

Nesse cuidar, resta a opção recorrente pelo narrador impessoal, conforme assinala Robert Stam, concluindo sua leitura sobre a filiação da adaptação a uma das linhas-de-força possíveis e recorrentes nos processos adaptativos. O drama da linguagem, para usar a expressão de Benedito Nunes (1989), some da tela, com tudo que representa enquanto enfrentamento da dor e do prazer no refletir e no encenar a existência. E de tensionamento em relação aos limites e possibilidades da expressão, além assinalar a inscrição da cisão de classes no processo

histórico brasileiro, traduzida no corpo do livro enquanto impasse para o qual a obra se recusa a simular solução.

Avançando em direção à década atual e percebendo incorporações na ficção televisiva de experiências do cinema de vanguarda do passado, temos uma nova adaptação de *A hora da estrela*, de autoria de Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé, dentro da série de quatro adaptações da série *Cena aberta*, produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre e Central Globo de Produção e veiculada pela Rede Globo.

Revelando os bastidores de produção, apontando abertamente as manipulações de tempo, espaço e personagem, entre outras, *Cena Aberta* parece se valer de conquistas metalinguísticas instauradas pela televisão brasileira nos anos 80, em programas e horários específicos, inspirados em procedimentos de vanguardas no cinema de décadas anteriores, mas correndo em faixa própria, dentro de um ambiente de consumo por grandes audiências (mesmo que fora do chamado horário nobre). E com feições próprias também na mescla entre ficção e narrativa telejornalística, incorporando-se fortemente o gênero jornalístico entrevista à narrativa.

O programa se constrói de cenas de ensaios, de representações do texto, depoimentos da vida pessoal de várias candidatas amadoras que tentam interpretar Macabéa, conduzidas por Regina Casé (que faz algumas personagens, inclusive ela mesma, Regina-apresentadora-narradora, e Glória). A exibição editada de momentos de construção da personagem, os *off* e os vários momentos em voz *over* retirados do texto clariceano e que servem de fio condutor em trechos da narrativa, parecem resgatar dados do narrador da novela literária e da discussão assumida em torno dos meandros do processo mimético. Inclusive de seus impasses, mostrados nas vacilações da direção e das moças várias que representam Macabéa. Elas que titubeiam no instante de entendimento do personagem, nos momentos em que a narrativa oscila, nas várias possibilidades de manipulação, de ordenação e desfecho.

Dessa maneira, *A hora da estrela* do *Cena Aberta* se faz mais próxima da obra de Clarice Lispector do que o filme de Suzana Amaral, no que toca à presença do narrador-personagem e da reflexividade reclamadas por Robert Stam.

À sua maneira, aqui estão presentes procedimentos meta-lingüísticos que, ousados e até agressivos no passado, por desconstruírem a mimesis clássica, comparecem ao cinema e à televisão contemporâneos como dados viáveis nas várias possibilidades de representação ficcional. São procedimentos específicos de narrativas de largo consumo e que, ao contrário da novela literária adaptada, não apontam uma crise nas maneiras de representar. Apresentam, sim, procedimentos ampla e intuitivamente percebidos e aceitos pela recepção como possibilidades viáveis e criativas de ativação do jogo de luzes e sombras acenado pela representação ficcional. E que, ao mesmo tempo, parecem reativar alguns lances do jogo tenso e sumarento da prosa germinadora que lhe deu origem.

No caso da obra literária *A hora da estrela* e também de sua adaptação televisiva, vemos uma marcada investida dialógica e mais do que isso, polifônica, se entendermos, com Diana Barros, o dialogismo como constitutivo de toda linguagem e o caráter polifônico como estando presente nos textos que revelam esses diálogos (BARROS, 1997, p. 35). No texto literário e no programa *Cena aberta*, tradição e desconstrução dialogam em co-presença manifesta. O livro de Clarice já prevê a virtualidade polifônica recriada pelo programa televisivo para seu contexto, explorando as possibilidades do discurso audiovisual.

No caso do texto cuja recepção crítica estamos procurando debater, o ensaio de Robert Stam, o *Cena aberta* não é um objeto observado. Embora o DVD *Cena aberta* tenha sido lançado em 2004 e a publicação original do livro de Stam, em inglês, tenha se dado em 2005, é provável que, no momento da escrita, o pesquisador não tivesse entrado em contato com a obra, inclusive por conta da demora habitual

na produção de um livro, que sedimenta textos escritos em momentos anteriores. Mas temos notícias de que Robert Stam tem trabalhado com o *Cena aberta* em seus cursos mais recentes, tendo debatido aspectos do programa em seminário ocorrido em abril de 2017, na Universidade de São Paulo, USP. Nosso resgate aqui de aspectos do programa se justifica como contraponto pela incorporação no processo de adaptação de aspectos problematizadores da linguagem e do tecido social, em termos que, se situando no campo do audiovisual, trazem para a estrutura da obra adaptada o enfrentamento desses dados ignorados na adaptação cinematográfica e reclamados na análise de Robert Stam.

Pensando as questões de adaptação de obras literárias para o discurso audiovisual, em relação às questões de fidelidade quanto ao texto-fonte, Ismail Xavier indica como, nas últimas décadas, com a interação entre as mídias, “passou-se a privilegiar a idéia do ‘diálogo’ para pensar a criação das obras, adaptações ou não” (XAVIER, 2003, p. 61). Assim, a “fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma [...] sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive adaptando a pauta do livro” (XAVIER, 2003, p. 62). Assim, respeitando as especificidades de cada forma de expressão, Ismail Xavier vê como bem mais produtivo que as comparações entre livro e filme sirvam “mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, p. 62).

Em sua recepção crítica da obra literária e do filme, Robert Stam precisamente reflete sobre essas escolhas, ao mesmo tempo avançando num processo interpretativo que não abre mão de tomar partido e assumir uma posição, evitando que o respeito às especificidades de cada meio e de cada obra se torne uma posição paralisante. Dessa maneira o autor põe em movimento balizas teóricas que assinalam

um olhar amplo, generoso e não hierarquizado sobre estruturas narrativas postas em diálogo. Ao mesmo tempo, situa filme, livro e os processos adaptativos dentro do escopo mais geral das representações literárias e cinematográficas, experimentando o pulso das oscilações entre realismos e antiilusionismos, colando as obras em diálogo com essas duas tradições bem como com o discurso cinematográfico, apresentado em suas possibilidades e limites, dentro de determinados ambientes de produção, com suas implicações estéticas, econômicas e políticas. Situa ainda a obra literária como filiada a um terceiro veio, onde assomam “romances que empregam narradores problemáticos e auto desmistificadores”. (STAM, 2008, p. 18).

Sua abordagem da adaptação de *A hora da estrela* se equilibra no fio de navalha do respeito ao diálogo e à autonomia das obras, a uma concepção de linguagem e sociedade que não permite hierarquização entre cinema e literatura nem outras subordinações. A dificuldade enfrentada pelo texto talvez seja fazer isso sem abrir mão da avaliação crítica. Nesse equilíbrio difícil – o problema que essa adaptação coloca é enorme –, Stam aponta algumas das fragilidades das concepções de Suzana Amaral, visíveis na obra e nas falas da diretora ao expor as escolhas do filme. Num dos pontos do debate, o texto A narração engendradora oscila, ao indicar os filmes brasileiros que injetaram mudanças na tradição realista e “narrativa”, alcançando também boa comunicabilidade com o público. Ao mesmo tempo, o texto logo em seguida reconhece, como vimos, que o desvio do modelo *mainstream* pode sim provocar um afastamento do público, acostumado a “ver a história seguir”.

Fica nas entrelinhas, embora respeitando a obra cinematográfica e sua autonomia (“o filme é bom”) certa decepção pelo fato da obra cinematográfica ter aberto mão das experiências de linguagem contidas no texto-fonte, deixando de ousar, de explorar esteticamente o banquete de possibilidades que o discurso cinematográfico dispõe. Stam,

conhecedor dos meios, da cultura brasileira e das várias alternativas de diálogo entre as mídias e as expressões artísticas, só pode ambicionar que a emergência de vozes plurais possam ser mobilizadas no sentido da potencialização estética das possibilidades expressivas dos textos, bem como de seus gestos reveladores e tensionadores do entorno social.

6. O BRUXO SOLTO: CAPITU NA TV, PELO OLHAR DA CRÍTICA JORNALÍSTICA

Procurando pensar o circuito de produção, recepção e interações no livro *A sociedade enfrenta a sua mídia*, José Luiz Braga (2006, p. 58), assinala que a sociedade ao lado “de seus processos de ‘produção’, sempre gerou também procedimentos críticos e interpretativos que, metalinguisticamente, ‘falam’ de seus processos materiais expressivos e das interações sociais que vão sendo tecidas em torno destes”. Braga chama a atenção para o fato de que as interações sociais em torno do livro (e das artes tradicionais) costumam atingir níveis de excelência, ao contrário do que ocorre no trato crítico sobre a mídia contemporânea. Para ele, essa crítica estaria “muito voltada para a observação dos efeitos sociais do meio”, não se preocupando “muito com as estruturas específicas deste ou daquele produto” (BRAGA, 2006, p. 58).

O autor assinala assim a existência de um componente de “interação midiática social ampla” em relação ao livro e à arte tradicional, uma situação “lacunar” em relação ao rádio e a TV e intermediária em relação ao cinema (“com fortuna crítica de excelente nível”). Ele defende ainda que um “dos possíveis estimuladores da interação social ampla em torno do livro, do teatro e do cinema é o fato de que a crítica debate não só o ‘meio’ e seus processos em termos abstratos e gerais, mas sobretudo analisa, comenta e interpreta (inteligentemente) os seus produtos específicos, relacionados a sua formulação, seus objetivos e suas incidências sobre o público usuário” (BRAGA, 2002, p. 61).

Refletindo sobre a obra de Mikhail Bakhtin e seu conceito de dialogismo, Robert Stam assinala como os textos artísticos dialogam com outros textos e também com seus públicos. Lembra que qualquer texto “constitui uma forma de ação calculada para leitura ativa e respostas internas, e para reação [...] por parte de críticos, e pastiche ou paródia

por outros autores". (STAM, 1992, p. 34). Trazendo a questão para o campo do cinema, Stam assinala que

esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao "diálogo" de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta (STAM, 1992, p. 34).

Discutiremos nesse texto a microssérie *Capitu*, observando aspectos de sua recepção crítica e dos vários diálogos que constituem texto audiovisual e recepção. Recepção traduzida em formatos jornalísticos, com especial atenção à crítica, mas também analisando dados de gêneros e formatos jornalísticos mais informativos e que abordaram a circulação do produto audiovisual. Em se tratando de obra do cineasta e diretor de TV Luiz Fernando Carvalho, encarado como um autor no audiovisual, a presença crítica propriamente parece estar mais presente que o comum em relação a produtos televisivos, bem como a cobertura jornalística parece ser mais ampla, trazendo alguns contornos de discurso crítico.

LEITURAS DA CRÍTICA

Selecionamos um corpus de onze textos publicados em revistas e jornais brasileiros, incluindo os de maior circulação, como os jornais Folha e O Estado de São Paulo, O Globo, Correio Brasiliense e revistas Isto é e Veja. Podemos dividir em três blocos os textos onde no primeiro estaria um grupo de quatro artigos de crítica jornalística propriamente dita, um segundo bloco com três textos que trazem elementos dos gêneros jornalísticos entrevista e reportagem, mantendo ainda feição crítica. Num terceiro bloco, reunimos quatro textos onde predomina o discurso informativo.

No primeiro bloco de textos selecionados aqui, o de avaliação crítica da microssérie, vemos uma acentuada aproximação à crítica cinematográfica, inclusive pelo fato de alguns dos autores serem críticos de cinema. As relações entre a microssérie e o texto-fonte, o romance machadiano, são debatidas com fortes referências também às relações entre literatura e sociedade, no rastro do que já foi vastamente investigado pela crítica literária acadêmica, mas sem trazer referências a esta (e não insinuo aqui que seria para trazer).

As atualizações do audiovisual, em termos de trilha sonora e dos muitos intertextos cinematográficos são apontados em vários elementos da estrutura da obra, como fotografia, figurino, trabalho com o espaço narrativo etc. Referências ao expressionismo alemão, ao cinema de Federico Fellini, Luchino Visconti, François Truffaut e a outras obras de Carvalho são detalhadas pelos críticos geralmente em clave positiva. Aspectos do tratamento audiovisual são discutidos em sua efetividade estética e como adaptação bem sucedida.

O artigo “Ah, esses olhos”, de Isabela Boscov, publicado na Veja e identificado na revista como crítica televisiva, traz no subtítulo a afirmação “a minissérie quebra convenções para traduzir a obra-prima de Machado de Assis”. O texto se inicia reivindicando a carência do arranjo de “formas e temas” que correspondam à veia machadiana nas

muitas adaptações de sua obra e a ambição da microssérie em contemplar esse déficit estético (BOSCOV, 2014, p. 1).

Isabela Boscov aponta a reprodução quase integral do texto do romance *Dom Casmurro* e qualifica como “audaciosa” e livre a encenação no galpão das locações, com riscos no chão e objetos que transitam construindo as relações espaciais. Sobre os figurinos, os define como “versão expressionista de figurinos da segunda metade do século XIX”. A autora destaca a trilha sonora com sua mistura de música erudita “mas também rock pesado e folk” e lembra que as ruas não “estão maquiadas”, ou seja, traços do contemporâneo como pichações e afins estão aparentes em cena.

Boscov fala na possibilidade de as opções narrativas e de encenação serem percebidas de saída como de um barroquismo excessivo, mas as defende, afirmando que a opção ortodoxa numa produção de época poderia dar um ar antiquado “àquilo que continua vivo e novo”. O texto segue discutindo o romance machadiano e seu contexto, relacionando-o com as questões de adaptação apontadas por Luiz Fernando e indicando como maior êxito da microssérie o “fazer com que as imagens respeitem a margem de dúvidas guardada nas palavras”. Apostando assim na efetividade da tradução da equívocidade do texto machadiano, Isabela Boscov indica no produto televisivo o traço constituinte do texto-fonte indagando, ao final: “como exigir de um narrador enfeitado, afinal, que ele seja lúcido” (BOSCOV, 2014, p. 3).

O jornal O Estado de São Paulo publicou pelo menos três artigos sobre a microssérie. O de Luiz Zanin Oricchio (2014, p. 1). comenta *Capitu* na ocasião de lançamento do DVD e ressalta a concepção de Carvalho de adaptação como invenção. Zanin fala ainda nos extras com depoimentos de Daniel Piza e Maria Rita Khel e de cenas excluídas, de onde parte para ler aspectos da microssérie. Aponta dados do texto e contextos machadianos, coloca que a versão televisiva “exacerba o aspecto operístico” (ORICCHIO, 2014, p. 3). Percebe também “certo barroquismo no sentido de uma estética do exagero, que sugere um

diálogo com Fellini” e aponta esta como uma das inúmeras referências mobilizadas na construção audiovisual de *Capitu*. O expressionismo alemão, o Lars Von Trier de *Dogville*, e Luchino Visconti são outras influências lembradas, mas com a ressalva de que “a montagem desse dispositivo jamais cai no artificialismo nem cria uma distância intransponível para o espectador”. E aqui Zanin toca não só nas questões de unidade e economia narrativa, mas traz o aspecto da opção pela comunicabilidade com o grande público. Opção que poderíamos pensar aqui operando em sistema com o desvio da opção pela representação realista-naturalista dominante da telenovela e do cinema narrativo. Ao final, Zanin indica aspecto recorrente nas abordagens jornalísticas da microssérie, ou seja, a relação com o texto-fonte, e assinala que Luiz Fernando de Carvalho atingiu em *Capitu* uma “fidelidade transfigurada”, colocando ainda que a microssérie trouxe “um momento excepcional na medíocre programação da TV brasileira”. (ORICCHIO, 2014, p. 3).

Escrevendo também para o Estadão, Beatriz Resende assinala a imposição de Machado aos jovens como uma das “obsessões pedagógicas” que assolam o país e lembrando que Machado não escreveu para os jovens. Chamando a minissérie de “pequena obra prima de um mundo feito de textos e imagens”, destaca a caracterização de Dom Casmurro: “o cansado Bento Santiago, num trem contemporâneo, devidamente pichado, surge na pele de um Michel Melamed tornado uma espécie de clown, deformado, ágil, por vezes cômico, por vezes trágico” (RESENDE, 2014, p. 2). Aponta também a trilha de Tim Rescala e assinala que “quando Janis Joplin, este misto do desequilíbrio de Bentinho com a fascinação de *Capitu*, toma a cena, dá vontade de levantar e aplaudir”. (RESENDE, 2014, p. 2). Lembrando as intrusões do narrador de Machado e os títulos dos micro-capítulos do livro transformados nas cartelas do audiovisual, Beatriz Resende evoca o leitor contaminado pelo efeito de distanciamento de Brecht e indica que “não é nem o entusiasmo hipnótico nem a catarse paralisante que o espetáculo audiovisual quer provocar”. (RESENDE, 2014, p. 3).

A autora remete a trecho da minissérie onde a Capitu jovem feita por Letícia Persiles olha para a câmera, em diálogo com momento do romance: “Resta Capitu, Letícia Persiles, mais velha que Bentinho, evidenciando que diante de uma mulher, ‘garotos são só garotos’” (RESENDE, 2014, p. 3). Sobre a força da personagem Capitu, em trecho dos extras do DVD, citado em matéria de O Globo, a psicanalista Maria Rita Khel assinala que:

A personagem feminina é construída pela fantasia de um homem ciumento. Um homem inseguro da sua masculinidade. Me parece que, embora isso não esteja escrito, e Machado felizmente não estivesse tentando fazer nem um pouquinho de teoria psicanalítica, o que é realmente enigmático para o Bentinho é a sua sexualidade. Ele não sabe o que Capitu viu nele, do que ela se enamorou. E, a partir daí, a sexualidade dela passa a ser muito ameaçadora para ele (KEHL apud BRAVO, 2014, p. 3).

Como terceiro artigo publicado no Estado de São Paulo do *corpus* aqui analisado, o texto de Luiz Carlos Merten inicia discutindo a questão do adultério, a condição de Bento Santiago como “um homem torturado pelas aparências”. (MERTEN, 2014, p. 1). Caracteriza a obra audiovisual como uma “ópera-rock” que muitas vezes “desconcerta pelo que tem de excessivo”. Se refere a Michel Melamed como “magnífico” e alude à preparação do ator por parte do encenador teatral Rodolfo Vaz, descrevendo sua caracterização de Dom Casmurro como “um clown patético, voyeur caligaresco do próprio passado, que sorve, mais do que espia, aquele beijo que, quando jovem, deu em Capitu” (MERTEN, 2014, p. 1).

Merten, como Zanin, assemelha o trabalho de Carvalho ao cinema de Luchino Visconti, a quem chama de “o mais clássico dos cineastas revolucionários”, ressaltando no diretor brasileiro a atenção

ao detalhe a à beleza visual. Isso com a ressalva de que talvez “não necessitasse tanto filmar através de rendas e brocados para caprichar na imagem” (MERTEN, 2014, p. 2). Por fim, perscrutando a recepção, supõe que o programa de TV não irá agradar aos machadianos de corte mais acadêmico.

Antes, vê “na ciranda final de Bentinho e seus mortos”, cena na qual o personagem encarno no figurino, nas falas e no gestual as pessoas que passaram pela sua vida, vê ali algo de *Jules e Jim* de Truffaut. As narrativas seriam assim “fundamentalmente sobre cinzas, sobre fantasmas, sobre as coisas que desaparecerem e permanecem vivas na lembrança e as que ainda estão vivas mas que já vão desaparecendo no imaginário”. (MERTEN, 2014, p. 3).

Se os quatro textos abordados aqui, o da Veja e os do Estadão, são críticas propriamente ditas, os três que vamos examinar nesse que vamos chamar de segundo bloco, fazem um misto de entrevista (como gênero), reportagem e crítica jornalística. Processos de produção e atuação dos personagens (tanto no que se refere aos fictícios quanto aos atores) estão no centro das atenções. Os textos foram publicados na Revista Isto é, na Folha de S. Paulo e no Correio Brasiliense. Esse segundo bloco de textos traz então reportagens, entrevistas e algumas entradas críticas, tendo em comum aos textos propriamente críticos a presença de várias falas de Luiz Fernando de Carvalho, só que em número bem mais extenso (o que no gênero entrevista é óbvio, mas neste também há dados de avaliação crítica, na cabeça da matéria ou na intenção das perguntas). As falas do entrevistado produzem leitura de vários aspectos da obra, normalmente ratificadas pelos textos jornalísticos. Aqui também se ampliam dados de produção, escolha de atores, questões de orçamento. Em vários momentos expressões no campo semântico do requinte, do luxo e do significativamente bem cuidado são aludidas para fazer referência à microssérie, em relação a qual podemos ler palavras como “artesanato”, “esmero”.

PROCESSOS PRODUTIVOS E PERSONAGENS

Pensando a abordagem crítica de TV, José Luiz Braga percebe dois aspectos centrais. A primeira seria a atenção ao que chama de “processos produtivos”, com a exposição de “aspectos anteriores ao que acontece na tela”, como dados do negócio, das atividades e processos de produção e criação, o que parece se configurar aqui. A segunda tônica, conforme o autor, seria atada a uma atenção dada ao “comportamento”: “o que parece fascinar os jornalistas e comentadores em geral é o ‘comportamento humano’ [...] é o comportamento dos personagens, dos apresentadores e em geral das personalidades televisuais (mesmo os jornalistas)” (BRAGA, 2006, p. 261). Braga (2006, p. 261) assinala ainda que os personagens ficcionais são discutidos “na lógica dos comportamentos humanos e não na lógica das estruturas dramáticas”. O autor anota ainda que, ao se falar dos personagens, em seguida se resvala para a atitude de se observar o comportamento de atores e atrizes.

O texto da Isto é, assinado por Francisco Alves Filho (2014), se inicia com a descrição reconstituída de um encontro pessoal de Carvalho com Melamed, na ocasião do convite ao ator para trabalharem juntos no projeto. O texto se coloca como anúncio da microssérie que irá ao ar e destaca as “imagens luxuosas e sofisticadas” que se tornaram “marca registrada de Carvalho”. A matéria toma depoimento de Melamed, onde o ator comenta o clima no *set* de gravação, qualificando-o como “um congresso de magos e ilusionistas”, destacando ainda o tom operístico da obra, indicando os resultados positivos da escolha das locações no prédio em ruínas do Automóvel Clube, após informar o peso dos problemas de orçamento na escolha.

A abordagem de Carvalho resulta, para o jornalista, no “conhecido esmero” na direção de atores, além de trabalho cuidadoso com figurinos, cenários e iluminação. Por fim o texto traz depoimentos de Letícias

Persiles, Eliane Giardini, Michel Melamed e do diretor, falando sobre as escolhas para os papéis, concluindo a matéria com um depoimento de Melamed no qual indica o clima de “encantamento” nas gravações.

O texto de Sylvia Colombo, da Folha de S. Paulo, é pontilhado por depoimentos de Luiz Fernando de Carvalho, trazidos em meio a informes referenciais sobre produção e veiculação da microssérie e investidas da autora em termos de leitura da obra. Segundo Colombo (2014, p. 2), as “imagens [...] surpreendem pela beleza e pela transformação do espaço. Um mesmo local corresponde a cantos diferentes da memória de um velho [...] que narra a própria desgraça e se mostra incapaz de resgatar o passado a partir das sombras de lembranças que vê desfazerem-se nas paredes de um antigo salão”.

Sylvia Colombo (2014, p. 2) destaca o estado do lugar escolhido para as locações e uma fala do diretor de como conseguiu extrair maior felicidade estética da situação decadente do lugar: “Tudo ali é ruína. Um lugar perfeito para contar a história de um homem em ruínas, que não consegue resgatar o que perdeu”. Na passagem do texto com o intertítulo Política, destaca a leitura de sociedade que a obra de Carvalho faz, em diálogo com o romance. Para isso, transcreve novamente fala do diretor: “Bentinho é filho de uma elite decadente, dona Glória guarda o vestuário e a pompa de algo que já desapareceu, enquanto o agregado José Dias, com sua moral dúbia, revela o desgaste daqueles hábitos. E o Padre Cabral é o símbolo da Igreja a quem Machado ataca” (COLOMBO, 2014, p. 3). A autora da matéria destaca ainda o espaço dado à adolescência e ao idílio entre Capitu e Bentinho, relativizando a traição como tema único da narrativa. No último tópico, trata da inclusão no projeto de atores excluídos pela grande mídia.

Um terceiro texto que tomamos nessa linha mais informativa é assinado por Sérgio Maggio, do Correio Brasiliense. Trata-se de uma entrevista – enquanto gênero jornalístico, no estilo ping-pong, perguntas e respostas. A entrevista é introduzida por uma cabeça de texto de dois parágrafos. Nela, o autor da matéria aponta Carvalho

como “criador único”, faz referências à “mão autoral” do diretor e ao caráter “artesanal” de sua obra, bem como a forma “requintada” do projeto Quadrante. O trabalho de Carvalho é ainda apanhado como incomum e atípico quanto ao que o jornalista chama de “padrão vencido da teledramaturgia brasileira”. (MAGGIO, 2013, p. 1).

Na entrevista ao Correio Brasiliense, Carvalho aponta Capitu como “um ensaio sobre a dúvida”. E diz que, rastreando os dados da passagem do tempo e o discurso sobre a modernidade de um Brasil que convivia com a escravidão, tentou traduzir no audiovisual um sentido de “finitude das coisas”. Assim, “Dom Casmurro – por mais que negue e despiste, está incorporado ao trágico [...] a um tempo e a um espaço que não voltarão jamais” E ainda: “Ele vive a história, se emociona com a história mas, simultaneamente, na frase seguinte, é capaz de se afastar e traçar um desenho [...] sobre a realidade amorosa, o tempo e seu estado atual: ‘vivo bem, como bem, não durmo mal...’ – e, no canto do olho, talvez uma lágrima esteja escorrendo” (CARVALHO apud MAGGIO, 2013, p. 2).

Já tratando da composição de seu personagem feminino, Carvalho assinala que, para ele, “essa mulher dionisíaca é uma força da natureza, com tudo que ela tem de provedora e de trágica, e não, ao contrário, uma fabricação da cultura da elite branca, como é Bento Santiago” (CARVALHO apud MAGGIO, 2013, p. 3). Tratando das relações de diálogo com o texto-fonte, o diretor ratifica sua noção de adaptação e reafirma ser contrário a alterar enredo, injetar personagens, diálogos, tramas paralelas, final diferente etc. Ou seja, o que nas adaptações de obras literárias é chamado de adição, trazendo elementos que não estão no texto literário, procedimento que representa uma das possibilidades de diálogo com o texto fonte, assim como os de redução, deslocamento, transformação, simplificação, ampliação, etc. (BRITO, 2006, p. 20).

Na mesma entrevista, Luiz Fernando de Carvalho ressalta mais uma vez que cada palavra e vírgula da microssérie saíram das páginas de Machado de Assis. Se pensarmos esse cuidado de aproximação com

o texto em paralelo com as inovações traduzidas por exemplo no uso dos anacronismos, podemos remeter à noção de fidelidade proposta por André Bazin no seu famoso ensaio Por um cinema impuro – defesa da adaptação, incluído no livro *O cinema* (BAZIN, 1991). No texto, o autor francês assinala, que “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” do texto (BAZIN, 1991, p. 96), dando exemplos de mudanças substanciais e de permanências essenciais que, no todo, produzem essa fidelidade transfigurada.

Em duas perguntas o jornalista Sérgio Maggio pressiona o diretor sobre problemas de transposição e comunicabilidade na adaptação do romance *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, que resultou numa microssérie anterior. Carvalho responde dizendo que fez nas duas microsséries o mesmo esforço de comunicação. Afirma ter ainda “as costas cheias de cicatrizes” por ter feito *A Pedro do Reino* e, laconicamente, encerra a resposta dizendo que, como “qualquer ser humano, às vezes o que produzimos reencontra a vida, outras nem tanto” (CARVALHO apud MAGGIO, 2013, p. 5).

Ainda na mesma entrevista o diretor da microssérie ressalta não ter afinidade com a ideia de voltar às telenovelas pelas mudanças nos processos de produção após *Renascer* (“cinco diretores, seis autores”), preferindo trabalhar num processo colaborativo e não corporativo, dialogando com atores e equipes de produção. Vale lembrar que, oito anos depois, em 2014, Carvalho voltaria a fazer telenovelas, com o projeto da novela das seis *Meu pedacinho de chão*, nova versão de telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa e levada ao ar entre 1971 e 1972 pela Globo e pela TV Cultura. A nova versão, escrita por Benedito Ruy Barbosa, em parceria com Edilene Barbosa e Marcos Barbosa, teve direção de Henrique Sauer e Pedro Freire, direção geral de Carlos Araújo e Luiz Fernando Carvalho, com direção de núcleo de Carvalho e trouxe várias semelhanças narrativas e de tratamento audiovisual com projetos anteriores, como *Hoje é dia de Maria* e *Capitu*. Já em 2016 dirigiria a novela das 9, no chamado horário nobre, *Velho Chico*.

O BRUXO SOLTO

No terceiro bloco de nosso *corpus* de textos em torno da microssérie *Capitu*, selecionamos uma notícia e três reportagens, todas veiculadas em O Globo, uma delas no encarte Revista da TV. Há um quinto texto, que na verdade é uma versão ligeiramente ampliada da matéria de O Globo, publicada no Diário do Nordeste. Nele vemos a presença forte da questão da relação dos jovens com a literatura de Machado de Assis e o possível impacto do programa nas escolas. O tema atravessa os vários conjuntos de textos. Mas, neste grupo, a atenção vai para os atores, para a seleção de elenco a qual se submeteram, para outras passagens da carreira e da vida pessoal dos mesmos. Os depoimentos do diretor também são bastante utilizados, mas em chave interpretativa. Os custos de produção, os índices de audiência na estreia e a preparação de atores para as gravações também seguem na pauta, assim como o ludismo do programa, seu tom “pop” e a audiência média (FONSECA, 2014).

A primeira, sem assinatura, é uma notícia de dois parágrafos, publicada em 26 de novembro, dando conta dos 17 pontos de audiência conseguidos no primeiro dia, o que garantiu a liderança na audiência, um ponto à frente da Record e 10 à frente do SBT. A notícia ressalta “a qualidade da imagem e interpretação primorosa dos atores”.

A segunda matéria selecionada de O Globo, intitulada Obra-prima de Machado volta modernizada na microssérie *Capitu*, assinada por Rodrigo Fonseca, fala na trilha sonora, indo de Ozzy Osbourne a Fred Astaire e faz uma analogia com o *Maria Antonieta*, de Sofia Coppola, mas chamando a atenção por ser “bem mais lúdica”, trazendo “um tom da mais pura brasilidade” (seja lá o que o articulista tenha tentado dizer com isso). Informando que a microssérie traz um século XIX pop como nunca visto antes, inclui depoimentos de Luiz Fernando falando em sua oferta de reconciliação de Machado com os jovens, a percepção de que

o escritor anda sendo mal-administrado nas escolas e uma alusão às micro-narrativas e intertítulos que remetem ao cinema mudo e fariam de *Dom Casmurro* uma trama de colagem afim ao gosto dos jovens acostumados à interatividade (FONSECA, 2014, p. 2). A matéria também reproduz entrevista com o professor de literatura Diogo Mendes, que diz ser o suposto adultério uma das maneiras de atrair os alunos do ensino médio. Diogo lembra, no entanto, ser o tema do adultério o que menos importa “diante do ensaio existencial de Machado” e celebra a microssérie pelo interesse que vai despertar nos alunos (“dar aula agora será mais fácil!”) (FONSECA, 2014, p. 4).

A matéria destaca que o professor, mestre pela UFRJ, assistiu ao programa com antecedência, a convite do jornal O Globo e nela Rodrigo Fonseca afirma ainda que a microssérie “faz mídia e cultura comungarem sem hermetismos” e que, ao “ultrapassar a questão do adultério, Carvalho explora de forma poética como Bentinho é a alegoria da maneira com a qual uma ideia fixa pode auto-anular alguém” (FONSECA, 2014, p. 5). A matéria conclui em fala de Carvalho dizendo ser necessário lidar com a juventude da obra de Machado e retirar o escritor do pedestal da Academia Brasileira de Letras, “deixando o Bruxo solto” (FONSECA, 2014, p. 5), numa alusão ao famoso epíteto Bruxo do Cosme Velho, usado nas referências a Machado e o “solto”, ao que nos parece, uma maneira feliz de sintetizar as atualizações trabalhadas em nova mídia para o texto fonte.

A minissérie também é destaque na Revista da TV, em matéria assinada por Zean Bravo e encartada em O Globo e outros jornais. Destaca basicamente os processos de produção e os personagens nos dois sentidos da expressão apontados por José Luiz Braga, ou seja, personagens ficcionais e pessoas ligadas à produção, sobretudo atores. Assim, escolha e papel de Leticia Persiles e César Cardadeiro são detalhados e os atores são entrevistados para falar da experiência. Cardadeiro discute seu personagem, afirmando a irrelevância sobre se houve traição ou não. Para ele, “Bentinho vivia com a mãe, num mundo

dele. Com a Capitu ele sente uma paixão louca e perde o controle” (BRAVO, 2014, p. 3). A matéria também alude às oficinas de preparação do elenco, e transcreve fala de Maria Rita Kehl sobre os personagens, informando que a palestra havia sido acompanhada pela reportagem de O Globo.

Renato Pucci, estudando a recepção da microssérie, rastreia esquemas cognitivos ativados pela recepção e estruturas narrativas movimentadas pela série, no momento em que se indaga sobre os consideráveis níveis de audiência alcançados pelo programa, apesar dos vários dados de elementos inusitados na estrutura do audiovisual. Observando os vários mecanismos presentes em *Capitu*, o autor ressalta ser

razoável supor que essa composição deveria provocar estranhamento nos telespectadores, supostamente habituados apenas à linearidade temporal típica de narrativas clássicas, como as das telenovelas e minisséries. Em combinação com outros aspectos (como as intrusões da narração, as distorções de imagem e os microcapítulos ao estilo machadiano), a audiência de *Capitu* poderia ter chegado a um traço do Ibope, o que esteve longe de acontecer) (PUCCI, 2014, p. 1).

Anacronismos, intrusões do narrador, convivência na tela de personagens e realizadores, o olhar para a câmera como interpelação ao espectador, o fator *fake* em cena, a presença de *inserts* de filmes antigos, o congelamento da imagem de personagens e a representação de animais por bonecos, além de dados de metaficção em geral são as ocorrências de elementos de estranhamento citadas por Pucci. O autor, ao mesmo tempo resgata momentos da TV brasileira, sobretudo da Globo, onde tais desvios dos modos narrativos clássicos estiveram presentes. Ele repara nessas ocorrências a instauração de um ambiente que desenhou a comunicabilidade com o público, além de defender

que a microssérie aponta propostas de dramaturgia indicadas nesses antecedentes televisivos.

A pesquisa de Pucci nos parece mais que bem-vinda, pela contribuição que dá para esclarecer algo do mistério do sucesso do programa, programa em tantos pontos destoante da programação média a que o público está acostumado e distante dos produtos que a TV brasileira comercial e aberta costuma oferecer, numa jogada onde corre muito dinheiro, com uma mentalidade de se assumir mínimos riscos, como é fartamente sabido.

O rastreamento e reflexões de Pucci indicam ainda, de maneira atenta, o que *Capitu* traz da tradição da TV e, diríamos aqui, como traços dialógicos. Traços estes que ousam apostar em momentos de esgarçamento estético, de certa opacidade comunicativa que, como nos melhores momentos de nossa da canção popular, são capazes de apostar em vários níveis de sinais e alcançar a atenção e o desejo do público, numa trama entre produção, indústria e recepção que gerou tantas experiências estimulantes de prenhez estética e comunicabilidade efetiva.

Ao mesmo tempo, lembraríamos como *Capitu* se filia a uma série de produtos e inovações narrativas nas quais a emissora costuma apostar em momentos pontuais, seja para tentar novas possibilidades de renovação da audiência ou mesmo para vincar sua posição, fincar-se como marca de prestígio. Tal viés de prestígio não só entra no marketing da empresa, aqui falamos da Globo, como termina respondendo a tensões políticas e estéticas, vinda de setores da sociedade e do Estado, em grupos de pressão e situações de debate que com alguma frequência questionam o baixo nível educacional e de outras ordens das TVs comerciais, que são concessões públicas.

Voltando ao texto de Renato Pucci, vale também lembrar quando o autor aponta o quanto Hollywood serviu como um dos modelos da emissora e o quanto a própria Hollywood desde os anos 20 absorve influências de narrativas de matrizes que lhe são estranhas, distantes

da narrativa clássica, “mas sempre a serviço dos próprios objetivos, ou seja, sem perder a comunicação com o grande público, sem afrontar demais as suas expectativas” (PUCCL, 2014, p. 16). No caso específico da Globo, poderíamos lembrar que a emissora abrigou, ao longo de sua história e especificamente durante os 21 anos de ditadura militar, autores que lhe eram heterogêneos estética e ideologicamente (“os meus comunistas”, na famosa expressão de Roberto Marinho).

Poderíamos pensar em várias explicações complementares para a boa audiência e o bom nível de comunicação com o grande público. A permanência da narrativa machadiana no imaginário brasileiro seria uma delas. A possibilidade do ludismo do usar objetos para representar animais podendo ser tomado como análoga às representações sociais em brincadeiras infantis. Uma certa semelhança com essa experiência teatral, por vezes doméstica, por vezes escolar, que dispara uma sensação de familiaridade vinda a par com a estranheza em relação à representação televisiva comum, mas que não chega a barrar a comunicação pelo lastro reconhecível apontado, mesclado ao elemento estranho – e vale lembrar que o estranho, para Freud, é algo antes familiar e que foi recalcado (FREUD, 1976).

É possível destacar ainda a proposta textual de um projeto que incorpora o lírico e o faz de maneira envolvente nas cenas de amor juvenil, na construção desse retrato do amor quando jovem desenhado em atuação, cenário onírico, canção envolvente e trazendo algo da linguagem do videoclipe, etc. Poderíamos ressaltar ainda que os esquemas cognitivos em termos de memória de longa duração (PUCCL, 2014), seriam passíveis de ser verificados nas estruturas narrativas da obra literária e sua espalhada sedimentação na cultura brasileira, aspecto de explicação extra ambiente televisivo, mas também intra televisivo e fílmico, dado as várias adaptações de Machado e de obras que formal ou tematicamente beberam em suas fontes.

Observando a microssérie televisiva e as conversas que ela provoca, na maneira como afeta as pessoas, podemos observar como

Capitu apanha de maneira tesa a relação de classes entre duas famílias, caracterizadas, por exemplo, nos não-ditos, nos momentos do pai de Capitu visto entre o afeto e os interesses, nas estratégias do agregado José Dias. Esse dar a ver do contexto social e suas repercussões no contemporâneo vem num constructo audiovisual que soube atualizar seus elementos, o melhor da ficção literária e das suas possibilidades de expressar, de construir a vida por meio da ficção. Como assinala Robert Stam (2006, p. 48) no ensaio Teoria e prática da adaptação, “cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação”. Ismail Xavier, por sua vez anota que é de se “esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto” (XAVIER, 2003, p. 62).

Na memória do espectador, enredado na minissérie, pode ficar a lembrança tremenda do personagem-ruína não mais Bentinho, não mais Bento Santiago, mas já aprisionado em seu momento Dom Casmurro, visto em co-presença em cena com Bentinho, o infante apaixonado, e quase tocando em corpo a delicadeza perdida, desenhando no ar de maneira patética esse gesto impossível¹⁵.

Por parte do diretor, parece haver consciência de seu espaço de nicho da produção televisiva e de saber se vender enquanto tal. Na recepção jornalística, há certa redundância respeitosa quanto a essa posição. Nessa cobertura jornalística, a sofisticação técnico-estética ou estético-visual é tomada como um valor simbólico (de mercado) a ser levado em conta “de saída”, ponto de partida e solo seguro para a avaliação. De toda forma, nas matérias editadas em torno da microssérie, inclusive na crítica, vê-se um diretor de cinema e TV que muito rejeita e quer, tanto no plano da expressão, como no da comunicação com o telespectador. E podemos concordar com Luiz Carlos Merten, quando ele diz que,

15 Para aprofundamento na questão do tempo narrativo na microssérie, bem como dos processos de adaptação mobilizados em *Capitu*, sugerimos a dissertação de Alexandre de Assis Monteiro, intitulada *Capitu: olhares para uma narração oblíqua* (MONTEIRO, 2014).

com *Capitu*, “nunca Luiz Fernando de Carvalho foi mais belo” (MERTEN, 2014, p. 3).

Refletindo sobretudo sobre a televisão, José Luiz Braga percebe uma pobreza da crítica sobre a mídia, sendo a acadêmica muito generalizante e apoiada apenas nos efeitos sociais do meio e a jornalística muito comercial, atuando “em torno do critério básico de ‘atrair ou não atrair o público’, tendendo assim a funcionar como correia de transmissão dos interesses midiáticos empresariais, no sentido da ‘divulgação’”. (BRAGA, 2006, p. 58-59). Mais recentemente, Renato Pucci percebe na crítica acadêmica um gesto no sentido de acusar realizações de Carvalho como sendo fracassos de audiência e o autor não só refuta o dado como assinala que “a pesquisa científica não deve tomar as dores da Rede Globo, dos seus supostos interesses comerciais”. (PUCCI, 2014, p. 9).

Na cobertura mais propriamente informativa do que crítica da microssérie *Capitu*, o diretor Luiz Fernando de Carvalho é tratado como celebridade, mas ainda aí vê-se o esforço e o investimento em discutir as obras em suas propostas estéticas. Obviamente, em alguns momentos, há clara intenção de investimento no aspecto promocional do programa de TV (quando o veículo é O Globo), mas, ainda assim, há a intenção de discuti-lo como proposta “diferenciada”, mesmo que esteja aí a aposta num valor de mercado, o rótulo *cult* com todas as suas veleidades de reforço da imagem de um produto de nicho e signo de prestígio. Tal ressaltar e legitimar o dado do prestígio, no caso, não estaria apenas no “fazer propaganda” da minissérie, mas também no justificar e valorizar o debate jornalístico em torno da microssérie, o “requinte” dos suplementos e cadernos especiais, empenhados em trazer informação e discussão sobre um item diferenciado, sendo este jornalismo mesmo um nicho, um produto segmentado, para públicos atentos a essas marcas de distinção.

As aproximações das abordagens jornalísticas, em seus momentos de crítica, se assemelham aos avanços da crítica de cinema,

nos termos apontados por Braga, ao analisar e interpretar produtos específicos e seu ambiente de produção e recepção. Os textos informativos, predominantes quantitativamente, também alcançam algo disso, mas em alguns momentos se limitam à descrição repetitiva dos processos de produção e esquecem as estruturas narrativas, tratando personagens como se não fossem “seres de papel” (para usar a expressão de Barthes) (1971, p. 48), além de investirem demais na vida supostamente fascinante das celebridades.

Nas críticas percebe-se um diálogo com visadas teórico-críticas sobre a obra de Machado, numa espécie de leitura coletiva sedimentada nas várias reavaliações e suplementações recebidas pela obra do autor, vindas mesmos dos estudos e ensaios acadêmicos. Aqui, também em relação a textos críticos e analíticos, podemos perceber “os ecos e reverberações de outros enunciados”, assinalados por Mikhail Bakhtin e recuperados por Robert Stam, em sua vigorosa aclimação do conceito de dialogismo para o ambiente da teoria do cinema e da crítica da cultura (STAM, 1992, p. 75).

Notamos também um certo fascínio pelo risco assumido pela microssérie em instaurar um ruído de comunicação na mídia da programação televisiva e, ao mesmo tempo, pelo bom nível de comunicabilidade atingida; pela proeza em conseguir o equilíbrio entre esses dois planos. Podemos ressaltar igualmente nos textos o gesto de perceber os personagens nas estruturas dramáticas, sem investir tanto na questão da vida das personalidades televisivas.

Em suma, pudemos observar nos textos abordados, uma crítica atenta a outras experiências e a um público ambientado a uma TV comercial que já vem testando, mesmo que de maneira pontual, aspectos de narrativas diversas, para além da rotina automatizada, talvez até como sua condição de sobrevivência. E acrescentar que a recepção pelo público e pela crítica pode ser muito mais vigorosa do que, muitas vezes, pressupomos.

7. ROBERT STAM LEITOR DE MACHADO DE ASSIS

Pretendemos observar aqui aspectos da leitura que o teórico do cinema e da cultura Robert Stam fez da adaptação do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, realizada pelo cineasta André Klotzel, longa-metragem intitulado *Memórias póstumas*. Daremos ênfase à observação das questões de como o autor lê as relações entre ficção e sociedade tensionadas pelo texto fonte e pela adaptação cinematográfica, ressaltando o que Stam (2008, p. 38) afirma quando diz que o que lhe interessa quanto a esse aspecto “é a historicidade das próprias formas, a maneira pela qual as escolhas estilísticas em termos de gênero, voz e ponto de vista ressoam o que a translinguística chama de ‘avaliações sociais’ ”.

Vale lembrar, nesse momento, fala de Jacques Aumont (1995, p. 99), quando o autor assinala que “[...] a sociedade não se mostra diretamente legível nos filmes [...] Só por meio do jogo complexo das correspondências, das inversões e dos afastamentos entre, por um lado, a organização e a conduta da representação cinematográfica e, por outro, [...] a realidade social” é que se pode captar um estado de sociedade. E que, no interesse da crítica, “o externo (no caso, o social), importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”, para falar com Antonio Candido (CANDIDO, 2002, p. 6).

Em *A literatura através do cinema*, Robert Stam aborda um espectro amplo de obras adaptadas para o cinema, dentre elas algumas narrativas brasileiras. Observando, por exemplo, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, situa a novela literária como estando filiada à “tradição reflexiva de Cervantes, Fielding, Sterne e Machado de Assis”, com um narrador que “dá ênfase às escolhas envolvidas na escrita” (STAM, 2008, p. 322).

No capítulo dedicado a *Memórias póstumas de Brás Cubas* e sua adaptação por André Klotzel, destaca como avanço nos gestos tradutórios de Klotzel o afastar-se em relação a narrativas cinematográficas tradicionais, que investem no enredo e elidem o caráter de constructo da obra, ressaltando na adaptação vasta presença do personagem-narrador morto Brás Cubas, posto em cena, com as problematizações metalinguísticas e metaficcionalis que constituem o texto-fonte. Ao mesmo tempo o texto de Stam aponta lacunas no filme quanto a tematização de questões como a escravidão no Brasil, agudas em Machado, laterais no filme de Klotzel.

AUTORES E NARRADORES

Nas quinze páginas da edição brasileira do subcapítulo de *A literatura através do cinema*, intitulado Machado de Assis: Memórias póstumas de Brás Cubas, Stam debate de maneira muito detida a fatura da ficção machadiana, com olhar agudo e atento a quanto as entrelinhas da prosa do escritor revelam dos discursos sociais recalcados e de como situações sociais abissalmente assimétricas, não raro imiscuídas de crueldade, são naturalizadas nas relações entre personagens, bem como o processo de desnaturalização operado pelo discurso ficcional.

O texto se inicia com o autor ressaltando a crítica literária como sendo constituinte do mundo ficcional do romance autoconsciente. E lamentando que muitas das adaptações cinematográficas de romances autoconscientes “não examinam sua própria prática metalinguisticamente nem incluem discurso crítico dentro do próprio texto”. (STAM, 2008, p. 171).

Após observar o personagem Brás Cubas caracterizado como rico em reflexão e pobre em experiência, aponta a brevidade de suas relações amorosas e a esquiva em levar adiante uma das mais genuínas delas por temor de embaraço social devido à assimetria social e defeito

físico de seu par. Como é o caso do encantamento por Eugênia, até o choque ao ser informado sobre sua deficiência de nascença. “O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa!” (ASSIS, 2014, p. 126), assinala com obsessão o narrador-personagem.

Atraído por Eugênia, frustrado pela deficiência e nível social da família dela, o personagem se vê inclinado a aceitar o casamento de conveniência imposto pelo pai, o que traria a possibilidade de uma vaga no parlamento. Assim, Brás se despede definitivamente da namorada, pesando intimamente os prós e contras da decisão, em passagens e diálogos representados no filme de André Klotzel. (“Eu descí da Tijuca, na manhã seguinte, um pouco amargurado, outro pouco satisfeito; e vinha dizendo a mim mesmo que era justo obedecer a meu pai, que era conveniente abraçar a carreira política..., que a constituição... que a minha noiva...”) (ASSIS, 2014, p. 131). Ao longo do texto, o personagem-narrador vai ser observado em ambas as obras pelo que trai de seus interesses de classe em suas falas e posturas.

Em seguida Stam remete ao que chama de “truísmo narratológico [de] que os narradores não podem ser estritamente equacionados com os autores”. Aqui vê-se a necessidade de ressaltar a diferença de estatuto ontológico colocada vastamente pela narratologia (e teoria literária em geral) entre o autor (real e empírico) e o narrador como autor textual, sendo personagens e narradores “seres de papel”, para falar com Roland Barthes (1971, p. 48), quando, ainda na fase estruturalista, ressaltava que “o autor (material) de uma narrativa não se pode confundir em nada com o narrador desta narrativa”. Ou seja, os personagens não são “essências unitárias, como amálgamas transformadas em entidades de carne e osso, que vivem em algum lugar ‘além’ da *diegesis*” sendo indiscutivelmente “construções discursivas”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 311).

Num texto que evoca em vários momentos dados biográficos de Machado e de seu contexto histórico, Stam (2008, p. 182) contrasta o estilo de uma ociosidade estéril da vida “amimalhada” de Brás Cubas

com a do autor da obra, lembrando que Machado “realmente precisou trabalhar com o suor de seu rosto e que, de humilde tipógrafo, chegou a ser a figura literária mais proeminente do Brasil” (STAM, 2008, 174). Esse afastar-se da confusão biografista entre autor e narrador, por mais óbvio e básico que seja e esteja bem traduzido na palavra “truísmo”, vai ser recorrente no texto como fundamental chave interpretativa das duas obras e dos processos tradutórios que informam seu diálogo. Stam ressalta, a princípio, as escolhas felizes que identifica no texto fílmico.

A adaptação de *Brás Cubas* feita por André Klotzel capta muitas das insinuações reflexivas do romance-fonte [...] Klotzel não pega o caminho mais fácil do simples confiar na história, enquanto descarta os dispositivos como sendo estáticos [...], vê o romance por aquilo que ele é – um artefato linguístico autoconsciente. (STAM, 2008, p. 177).

Ressaltado esse afastamento do filme de Klotzel do problema visto como recorrente em adaptações que apenas tomam por base o enredo do texto adaptado, o autor rastreia com atenção as equivalências no diálogo entre filme e texto destacando, por exemplo, a tradução do capítulo do delírio do narrador-protagonista antes de sua morte. Nesse momento ressalta o uso de “dispositivo intertextual especificamente cinematográfico” que resgata “um leque de momentos de filmes preexistentes, inclusive os filmes futuristas do cinema mudo, adaptações de Shakespeare e epopeias bíblicas”. (STAM, 2008, p. 178).

Realçando ainda a produtividade de vários gestos de adaptação do filme *Memórias póstumas*, Stam indica como “único elemento importante que falta” (2008, p. 179) sendo a inscrição política do romance. No entanto, a expressão usada, “único elemento importante”, termina sendo uma expressão delicada, um eufemismo sem tanta correspondência com a profundidade e o alcance dos problemas que são apontados imediatamente e ao longo das páginas seguintes

do ensaio do pesquisador estadunidense. A crítica à escravidão e à sociedade que a sustenta é imediatamente ressaltada como aspecto que poderia ser tensionado de maneira mais efetiva na obra cinematográfica.

Stam lembra que o que chama de “significado total” do romance não pode ser apreendido sem observação desses dados. Podemos evocar aqui Maria Lúcia dal Farra (1978, 22-23), quando a autora lembra que “a voz original do romance não é propriamente aquela que se desprende da boca do narrador, mas o acorde de vozes propagado na ampla abóbada acústica do romance”. Ou seja, o olhar construído pelas obras vem do concerto de seus vários dados constitutivos vistos em suas funções específicas e suas correlações, inclusive com seu contexto de produção, recepção e resposta social. (BRAGA, 2006, p. 22).

No caso de Brás Cubas, personagem focalizador e narrador autodiegético (aquele que conta uma história da qual participou como protagonista) (GENETTE, s/d), tanto no texto fílmico, como na obra literária, vale atentar como tais aspectos, em correlação com outros dados das narrativas literária e cinematográfica, velam, revelam, acentuam ou elidem aspectos relativos às suas contradições de classe. Aqui Stam verticaliza o olhar sobre a obra literária, vendo Brás como vítima de suas próprias vantagens corporificadas na sua apatia e solidão e recupera visada crítica de Roberto Schwarz (autor com o qual dialoga em vários momentos) sobre o romance como um livro escrito *contra* seu próprio narrador. (STAM, 2008, p. 180).

As lacunas e avanços do diálogo intersemiótico do filme com o romance são ressaltadas por Robert Stam, retornando ao contraste entre autor e narrador, recuperando os lugares de fala do autor Machado de Assis e do autor-defunto ficcional Brás Cubas.

Machado de Assis não pode ser equiparado de forma alguma ao protagonista-narrador Brás Cubas. Enquanto Machado era descendente de escravos, Brás Cubas é proprietário de escravos. Como membro da elite here-

ditária, Brás nasceu no topo da ‘cadeia alimentar’ social, e a inércia social provavelmente o manterá nesse lugar. Machado, ao contrário, era um homem ambicioso, trabalhador e fez-se sozinho, um tipógrafo que trabalhou com suas mãos – numa sociedade em que a elite desprezava o trabalho manual – e também com sua mente. Enquanto Machado era produtivo artisticamente, Brás é improdutivo. (STAM, 2008, p. 179).

Stam destaca no filme a presença de figuras e atos serviços e ressalta, mais detidamente no romance, visto em contraponto com o filme, a vincada crítica, vigorosamente exposta nas entrelinhas, da sociedade escravista e suas iniquidades de vários matizes e voltagens. Isso desde a cena em que Brás Cubas criança brinca de cavalinho sobre o menino escravo, até a figura de retórica zeugma, na qual escravos e prataria são bens equiparados na voragem reificadora e naturalizada da estruturação social infame, diga-se de passagem, com tantas repercussões no Brasil contemporâneo. Vejamos o trecho.

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, – algumas vezes gemendo, – mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um – “ai, nhonhô!” – ao que eu retorquia: – “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 2014, p. 62-63).

Na mesma passagem do livro, podemos lembrar também a cena da agressão e da calúnia em relação a uma escrava, contada de maneira trivial pelo personagem-narrador.

um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado

de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. (ASSIS, 2014, p. 62-63).

De maneira naturalizada, o narrador autodiegético cita “outras muitas façanhas deste jaez” e conclui que “eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos”. (ASSIS, 2014, p. 63). Podemos dizer que ao que na boca do narrador soa cômico e *cool*, o conjunto de dados da narrativa apresenta em toda sua brutalidade, amplificando a inadequação da fala ao fato comentado e vincando o tom *blasé* e cínico na atitude do narrador-personagem em relação aos dados de seu passado.

Ao analisar o capítulo Alegre, no qual na obra machadiana um escravo “brutaliza seu próprio e recém-adquirido serviçal”, Stam ressalta que aí “o leitor tem a nítida impressão de que somente o narrador (Brás Cubas) e não o autor (Machado de Assis) poderia classificar esse ato brutal de ‘alegre’. A inadequação da linguagem sinaliza as limitações éticas do personagem”. (STAM, 2008, p. 181).

Suplementaríamos dizendo que rigorosamente a obra revela a violência injustificável de uma situação tida como trivial e justificável pelo narrador, como “fatos da vida”. Valeria remeter aqui a Mikhail Bakhtin, quando ele fala, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, em termos de tipos de discursos duplamente orientados para a fala do outro, discursos esses que chama de *discursos de voz dupla*, pois “em um só discurso ocorrem duas orientações significativas, duas vozes” (1981, p. 164).

Já em *Questões de literatura e estética*, Bakhtin ressalta que o estilizar a fala de um outro por vezes lança uma sombra do objeto sobre a linguagem comum, acentuando-lhe contornos, “revelando de

maneira abrupta sua inadequação ao objeto” (BAKHTIN, 1990, p. 108) e a formulação casa perfeitamente com a fala de Stam que, embora aqui não esteja trabalhando com Bakhtin, o faz em várias de suas outras obras¹⁶.

Ainda sobre o uso da linguagem comum por uma obra, mas para seus próprios fins, Bakhtin assinala que

o que serve de base da linguagem no romance humorístico é o modo absolutamente específico da “linguagem comum”. Essa linguagem comumente falada e escrita pela média de um dado ambiente, é tomada pelo autor precisamente como a opinião corrente, a atitude verbal para com seres e coisas, normal para um certo meio social, o ponto de vista e o juízo correntes. De uma forma ou de outra, o autor se afasta dessa linguagem comum, põe-se de lado e objetiviza-a, obrigando-a a que suas intenções se refranjam através do meio da opinião pública (sempre superficial e frequentemente hipócrita), encarnado em sua linguagem. (BAKHTIN, 1990, p. 108).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* essa objetivização que implode a trivialidade da linguagem média e ressalta o absurdo que esta acata, modulando os tons da fala do personagem-narrador autodiegético em relação às desumanidades que observa, traz forte efeito desautomatizador (no sentido dos formalistas russos). (CHKLOVSKI, 1976). Assim, não aparece na obra de maneira apenas temática, lançando, como sugere Bakhtin, uma sombra sobre o objeto, estranhando na linguagem o que é transmitido como natural e imutável, como vimos no caso dos maus tratos à escrava e ao menino escravo na obra machadiana.

16 Como em, por exemplo, *Bakhtin, da teoria literária à cultura de massa*. (STAM, Ática, 1992).

DISCURSOS DE DUPLA VOZ

Ainda uma vez antes de retomar a obra cinematográfica, Stam (2008, p. 182).continua debatendo Machado, vendo na obra e nas falas do personagem-narrador a convivência bizarra de “ideias progressistas e sistemas interconectados de escravidão, castas, patronato e corrupção”. O que, podemos lembrar, Roberto Schwarz (1988, p. 13). viria a formular em termos de “as ideias fora do lugar”, ao analisar autores contemporâneos ao momento histórico que indicariam “a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu”.

Conforme Schwarz (1987, p. 29) assinala em outro ensaio, intitulado Nacional por subtração, no “século XIX comentava-se o abismo entre a fachada liberal do Império, calcada no parlamentarismo inglês e o regime de trabalho efetivo, que era escravo”. O autor (1987, p. 29) resalta no texto também as permanências na história brasileira de certo “sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo”.

Brás Cubas é visto por Stam ainda como uma alegoria nacional, nos termos da conceituação de Ismail Xavier, e flagrado em certa ética agiota ao defender o cruelíssimo mercador de escravos Cotrim, por base “num profundo senso de honra”, baseado no lastro de retidão de que “não devia um real a ninguém”.

Arguiam-no de avareza, e cuida que tinham razão; mas a avareza é apenas a exageração de uma virtude, e as virtudes devem ser como os orçamentos: melhor é o saldo que o déficit. Como era muito seco de maneiras, tinha inimigos que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único fato alegado neste particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que ele só mandava os perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo

ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais. [...] Em suma, poderia dever algumas atenções, mas não devia uma real a ninguém. (ASSIS, 2014, p. 297).

Nesse trecho, assinala Stam, o narrador “inadvertidamente [...] revela as práticas desumanas do sistema escravista” e ressalta que esse “ato inadvertido não é do autor”. O pesquisador chama a atenção para “a cegueira” e para as argumentações do personagem que “justificam e normalizam os abusos” (STAM, 2008, p. 184). Em se tratando de personagem-narrador, poderíamos, novamente com Maria Lúcia Dal Farra, falar em pontos de vista e pontos de cegueira do narrador (DAL FARRA, 1978, p. 24). Isso aqui no sentido mesmo da narrativa focalizada, onde os eventos são filtrados de maneira restrita à maneira como o focalizador os percebe. O que no contexto da ficção machadiana traz esse viés de desconstrução da legitimação das vivências e interesses de classe. E poderíamos também chamar de revelação de processos de *naturalização*, no sentido mesmo que Roland Barthes confere à expressão.

Em *Mitologias*, Roland Barthes (s/d, p. 164). rechaça um mito da “condição humana”, onde o forjamento de uma identidade de superfície se posta baseada numa “mistificação já muito velha, que consiste sempre em colocar a Natureza no fundo da História” e “impede de penetrar nessa zona ulterior das condutas humanas, onde a alienação histórica introduz certas ‘diferenças’, dessas que chamaremos aqui, muito simplesmente, ‘injustiças’ ”.

Partindo dessa formulação de Barthes ao discutir o conceito de ideologia, Terry Eagleton assinala que “a naturalização é parte da investida desistorizante da ideologia, sua negação tácita de que as ideias e crenças sejam específicas de uma determinada época, lugar e grupo social”. (EAGLETON, 1997, p. 62). Ressalta ainda (1997, p. 62) que

“a ideologia congela a história em uma ‘segunda natureza’, apresentando-a como espontânea, inevitável e, assim, inalterável” e ainda especula que “as ideologias bem-sucedidas são aquelas que tornam suas crenças naturais e auto evidentes – fazendo-as identificar-se de tal modo com o ‘senso comum’ de uma sociedade que ninguém sequer imaginaria como poderiam chegar a ser diferentes”. Como sugere Claude Lévi-Strauss” (s/d, p. 481), noutra contexto, “a vida social consiste em destruir aquilo que lhe dá o seu aroma.

No trecho suprimido da citação de Stam do capítulo sobre Cotrim, é destacado, como prova a favor do personagem cunhado de Brás Cubas, seu devotamento extremo à família e sua veia caridosa, muito embora com o levantar o dado de que os atos caridosos praticados pelo personagem eram largamente divulgados pelo mesmo em favor de sua imagem pública. O que o narrador recrimina, mas termina corroborando o argumento de defesa de Cotrim, percebendo que, no fim, a autopublicidade “visava espertar a filantropia dos outros” (ASSIS, 2014, p. 298). Dado de cálculo social que o *discurso de dupla voz* torna a apresentar em alto relevo e chave irônica.

A parte final do texto de Robert Stam demonstra como o filme de Klotzel traz pouco da agudeza dessa crítica social. Embora aponte o lastro de ócio estéril de Brás, o filme, na perspectiva do autor, se limitaria a traduzir “a reflexividade machadiana e a apresentação irônica da comédia de costumes, e não [...] a escravidão e suas implicações”. (STAM, 2008, p. 184-185).

Ressaltando considerar um filme bem-sucedido “em termos estilísticos como adaptação de um romance clássico e reflexivo” (STAM, 2008, p. 185), o autor aponta possibilidades de pensar caminhos não percorridos na adaptação. Nesse momento evidencia no longa-metragem a presença do discurso único da música sinfônica europeia, sem contraponto com a música afro-brasileira, presente em outros filmes brasileiros. Reclama também a possibilidade de imprimir na obra fílmica a perspectiva dos escravizados e como esses veem as elites além de,

quem sabe, trabalhar com narrativas de encaixe duplo, trazendo um ator negro a interpretar Machado e fazer em cena contraste entre autor e narrador. O que há no filme, convivendo no quadro, lembremos, é o Brás defunto com o Brás que vive os acontecimentos trazidos ao longo do enredo da narrativa.

Em um certo trecho de *Questões de literatura e estética*, Bakhtin toca nas complexas relações entre autor e narrador, nas costuras dos vários elementos que configuram os olhares construídos numa obra.

Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. Nós adivinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. (BAKHTIN, 1990, p. 118-119).

Bakhtin complementa, deixando claro que “não perceber esse plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra” (BAKHTIN, 1990, p. 119). Essa acentuação trabalhada com radicalidade nas estruturas do romance machadiano, no intuito de corroer a naturalidade colocada por situações sociais representadas, pelos diálogos e pelas falas do narrador-personagem dirigidas ao espectador, não parecem ter sido traduzidas na inteireza de seu vigor no filme de Klotzel (autor do ótimo *A marvada carne*). Daí essa defasagem entre as obras, diríamos aqui, com o elemento externo sendo aludido e apresentado em sua comicidade e também em seu absurdo, mas pondo o social no papel de pano de fundo e elemento caracterizador de época, sem incorporar suficientemente o espírito desconstrutor

e desnaturalizador que são centrais na própria economia da prosa machadiana, posta a implodir na linguagem a aceitação do escabroso. O que traria ainda a possibilidade de acentuar o impacto da visão sobre as permanências de perversidades sociais enraizadas historicamente.

Após reclamar sobre essa ausência de viés mais socialmente crítico no longa-metragem, o texto de Robert Stam releva um pouco essa posição, sugerindo o contentar-se com o que o filme tem a oferecer e traz de bom, “a adaptação bastante inteligente e cuidadosamente reflexiva de um clássico literário brilhante, porém pouco conhecido” (STAM, 2008, p. 185). E aqui o autor, professor da Universidade de Nova Iorque (NYU), se refere claramente a um público leitor de fora do Brasil. No final do período, a afirmação pode evocar a fala de André Bazin no sentido de que as adaptações, no mínimo, podem servir como forma de divulgação de seus textos-fonte literários, ampliando inclusive o número de leitores dos mesmos. (BAZIN, 1991, p. 104).

Nas considerações teóricas de outro momento de seu *A literatura através do cinema*, Robert Stam, levando em conta o ponto de vista da recepção, assinala a noção de fidelidade com certo viés de pertinência, pela decepção por parte do leitor/ espectador ao não ver serem captadas características centrais do texto-fonte em seus aspectos temáticos, narrativos e estéticos.

Ao adotarmos uma abordagem ampla, intertextual, em vez de uma postura restrita, discriminatória, não abandonamos com isso as noções de julgamento e avaliação. Mas a nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não aceitas. Ainda podemos falar de adaptações bem-sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de fidelidade, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a leituras, críticas, interpretações e reescritas de romances-fonte, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas

e transformações para mídias e materiais de expressão muito diferentes. (STAM, 2008, p. 22).

Ressaltando os avanços de Klotzel, Robert Stam acentua os tons do Machado autor de textos que se mantêm vivos por terem potencializado esteticamente a copresença textual de várias vozes sociais, polifonicamente dispostas, para pensarmos com Mikhail Bakhtin. Talvez possamos dizer que uma técnica de vida discreta, retraída, avessa a polêmicas públicas, parece ter sido a forma escolhida ou possível por Machado de Assis para se inscrever na sociedade de sua época, de bizarras contradições. Contradições estas corrosivamente expostas, nas tensas e destronadoramente hilárias entrelinhas do seu fazer ficcional.

Em *Onze anos de correspondência*: os machados de Assis, Maria Cristina Cardoso Ribas (2008, p. 85), resgata Machado como sujeito histórico que ascendeu socialmente e ocupou cargos importantes junto à sociedade bem-posta com suas iniquidades recalçadas, as quais sua ficção desfamiliariza, solapa, desmascara, desmoraliza, desconstrói. Maria Cristina resgata e faz justiça ao mesmo tempo a facetas menos iluminadas da trajetória profissional do escritor, como a importância de Machado de Assis em cargos burocráticos relacionados à aplicação da Lei do Ventre Livre e seu empenho e papel em processos de libertação e alforria, quando foi chefe da seção encarregada da emancipação de escravos (RIBAS, 2008, p. 91).

Tais dados revelam a fragilidade do argumento de absentéismo que acompanhou no passado algo da recepção da obra de Machado. O escritor esteve envolvido vivamente com tais questões, presentes também em seus movimentos de ideias traduzidos em outros textos, desconfiados dos dogmas cientificistas – reducionistas –, que lhe foram contemporâneos (RIBAS, 2008, p. 103). E aqui podemos evocar mesmo trecho já citado, quando a crueldade do cunhado Cotrim é atribuída, de maneira determinista, por Brás Cubas, ao “puro efeito de relações sociais” (ASSIS, 2014, p. 297).

Algumas das provocações e dos passos adiante sugeridos por Robert Stam numa possível abordagem audiovisual de Machado parecem contemplados em certos aspectos na microssérie televisiva *Capitu*, com direção de Luiz Fernando de Carvalho (CARVALHO, 2008). Lançada sete anos após *Memórias póstumas*, saída três anos após Stam publicar em livro o texto sobre o filme de André Klotzel, a microssérie adaptou o romance *Dom Casmurro*. Trazendo uma sucessão de efeitos de estranhamento, com uma encenação teatralizada, quebras da quarta parede, mistura de tempos narrativos, o audiovisual mostra um Bentinho que anda de metrô ou de elevador, traz uma trilha rock'n'roll em diversas passagens (elementos obviamente anacrônicos em relação ao tempo diegético), transita em cenários desenhados e artificiais.

Assumindo o risco de instaurar um ruído na média da ficção televisiva, a série *Capitu*, como assinala Renato Luiz Pucci Jr. (2014, p. 91), traz elementos de estranhamento como anacronismos, intrusões do narrador, convivência na tela de personagem e realizadores, o olhar para a câmera como interpelação ao espectador, o fator *fake* em cena, a presença de *inserts* de filmes antigos, o congelamento da imagem de personagens e a representação de animais por bonecos, além de dados de metaficção em geral em vários momentos. Ao mesmo tempo incorpora ao texto audiovisual boa parte da redação do livro que adapta, trazendo literalmente longos trechos de *Dom Casmurro* ditos em cena, seja nos diálogos, seja nas falas do narrador-personagem, sem alterar em nada o texto literário.

Observando a microssérie televisiva sob a perspectiva da presença do elemento social reivindicada por Robert Stam, podemos observar como o audiovisual apanha de maneira tesa a relação de classes entre as famílias de Capitu e Bentinho. Isso, por exemplo, na representação dos não-ditos, nos momentos em que o personagem Pádua, pai de Capitu, é mostrado entre o afeto e os interesses e nas estratégias do agregado José Dias em ressaltar a inconveniência das relações em assimetria de classe e contra os planos de levar Bentinho

a ser padre. Esse dar a ver do contexto social e suas repercussões no contemporâneo vem num constructo audiovisual que soube atualizar aspectos do melhor da tessitura literária e das suas possibilidades de expressar.

Como assinala Robert Stam (2006, p. 48-49) “cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação”. Ismail Xavier (2003, p. 62), por sua vez, anota que é de se “[...] esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto” o que aqui nos leva a experiências que o diretor vinha realizando em outros produtos audiovisuais para cinema e TV, como o filme *Um copo de cólera* e a microssérie *Hoje é dia de Maria*, bem como o diálogo com o contexto social e outros textos circulantes que reivindicam patamar diverso para a mulher em sociedade. Na série, *Capitu* é alçada a protagonista no título e esmagada pelo olhar do narrador-protagonista, num apagamento de cunho patriarcal, fundado no ciúme e posse doentios e num fechamento do regime de focalização em sua perspectiva e na avareza de alma para com mulher e filho; por fim no abandono dos dois que tem seus tons expressados de maneira inequívoca - e também brutal.

O título *Capitu* inverte o posto do personagem em sua fase Dom Casmurro, mirando a delicadeza perdida de Bentinho e seu período como o senhor Bento Santiago, trazendo para a boca de cena as entrelinhas que traduzem um homem-ruína fechado em sua perspectiva de clausura e solidão existencial e de classe. Já *Capitu*, é vista por Luiz Fernando de Carvalho (apud MAGGIO, 2013, p. 3) como “uma força da natureza, com tudo que ela tem de provedora e de trágica, e não, ao contrário, uma fabricação da cultura da elite branca”, o que inscreve na estrutura discursiva da microssérie, acentuando traços que mostram o lastro social não como pano de fundo ou mera situação histórica, mas num solo histórico movediço, posto a vacilar e a ameaçar as bases do personagem-narrador, quem sabe do espectador.

As tramas entre o personagem narrador e os outros dados construtivos da narrativa, incluindo o desestabilizador *discurso de dupla voz*, nos faz considerar a complexidade da relação entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a teia social brasileira, no caso tratado aqui, a partir da leitura de Stam, mais tensa no livro do que no filme. Pensando na atividade do leitor e nas mentiras reveladoras da ficção, o escritor e ensaísta Silviano Santiago ressalta que “Dom Casmurro é uma história mal contada pelo narrador Bentinho sobre o adultério de sua esposa, Capitu, com Ezequiel, o melhor amigo do casal”. E completa: caso “narrada da perspectiva do leitor, a estória em primeira pessoa sobre o adultério de Capitu se transforma numa bem contada história sobre o ciúme doentio do personagem Bentinho”. (SANTIAGO, 2018, p. 177).

Em ambas as obras, podemos pensar que, se bem lidas pelo leitor, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* trazem uma história mal contada sobre a trama social brasileira, cuja leitura é concertada e consertada pelo discurso de dupla voz que revela seus blefes, suas iniquidades, em graus diversos apanhados e potencializados pelas obras audiovisuais que as adaptam.

Por fim, observando e os processos tradutórios postos em movimento no filme *Memórias póstumas*, percebemos que Stam encontra no filme que adapta Machado a cena aberta no sentido do interpelar o leitor, no dramatizar a linguagem e desvelar as suas tramas, passo adiante em relação a tantas adaptações que se conformam a públicos habituados ou resignados em “ver a história seguir” em “deixar se levar pela história” (STAM, 2008, p. 424), eliminando os dispositivos metaficcional e metalinguísticos. No entanto, sua leitura do texto filmico não abre mão de retroagir ao texto literário para recuperar uma leitura em sobreposição palimpséstica, flagrando um narrador-personagem saturado de rotinas e certezas.

“A verdade não está explícita numa narrativa ficcional, está sempre implícita”. (SANTIAGO, 2018, p. 177). Atentar e revirar pelo

avesso os discursos que se cruzam numa ficção, seja na leitura, seja nos processos de adaptação e em sua observação, parece ser fundamental para se pesar “o quanto é terrível a máquina do poema, que ensina, acusa, satiriza”, para falar com Benedito Nunes (NUNES,1976, p. 274). O embate das engrenagens ficcionais com a petrificação das estruturas sociais provoca fissuras que permitem vê-las melhor, de forma mais incisiva, interferindo no olhar que se deita sobre o que, em sociedade, por vezes se quer percebido como natural e inabalável.

8. AS TRÊS PALAVRAS DIVINAS: NARRAÇÃO, FOCALIZAÇÃO E ISOTOPIAS NO PROGRAMA DE TV *CENA ABERTA*

No ano de 2004, a Casa de Cinema de Porto Alegre e a Rede Globo produziram quatro episódios do programa *Cena aberta*, veiculados pela Globo, num projeto de Jorge Furtado, co-dirigido por Furtado, Guel Arraes e Regina Casé. Lançado em DVD, o programa adaptou quatro textos literários de autoria de Simões Lopes Neto, Clarice Lispector, Marcos Rey e Leon Tolstói. Vamos buscar aqui discutir alguns aspectos do *Cena aberta*, concentrando a atenção no programa *As três palavras divinas*, roteirizado por Furtado e Arraes, a partir do conto de Leon Tolstói, e dirigido pelos dois e por Regina Casé. Buscaremos observar de que maneira o ponto de vista (ou focalização) (GENETTE, s/d), a presença de elementos isotópicos no texto audiovisual (RASTIER; 1975; BRITO, 1997) e aspectos teóricos e analíticos relacionados à narração (BENJAMIN; 1980; SANTIAGO, 1989) podem contribuir na discussão sobre aspectos do programa.

No início de seu ensaio *O narrador pós-moderno*, Silviano Santiago (1989, p. 38), numa estratégia para pensar contornos do narrador tradicional e do narrador, digamos, contemporâneo, discute sobre quem teria maior propriedade no ato de narrar uma história, especulando se tal função ou estatuto caberia a quem experimenta os eventos ou quem os vê. “Ou seja: é aquele que narra as ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” O ensaio prossegue indicando que o narrador que narra a sua experiência transmitiria uma “vivência” e o segundo uma “informação sobre outra pessoa”, tendo-se no primeiro caso a narrativa traduzindo “a experiência

de uma ação” e no segundo uma experiência “proporcionada por um olhar lançado”.

A indagação seguinte seria sobre se haveria autenticidade na narração a partir não da vivência, mas apenas da observação. E a resposta viria na percepção de que seria constituinte do narrador pós-moderno não ser “narrador enquanto atuante”, sendo este narrador o que “extraí a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (SANTIAGO, 1989, p. 39). Na discussão dessas questões, Santiago remete ao incontornável ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin, o qual atualiza na clave da discussão sobre o narrador pós-moderno que dá título a seu artigo.

Em Benjamin, como sabemos e o ensaísta o ressalta, são indicados três estágios da história do narrador, sendo o primeiro o do narrador clássico, que transmite em intercâmbio a experiência, onde inclusive cabe o caráter exemplar e o conselho; o narrador do romance, que não fala mais de maneira exemplar ao leitor e o narrador “que é jornalista” e que escreve “não para narrar a ação de sua própria experiência, mas o que aconteceu a x ou y em tal lugar e a tal hora” (SANTIAGO, 1989, p. 39).

Em O narrador (BENJAMIN, 1980), o filósofo alemão analisa um contexto de perda da experiência, com o rareamento da narrativa oral, tendo caído de cotação socialmente a experiência que anda de boca em boca. Para Benjamin, o advento do romance já acenaria, como exemplo remoto, para as forças históricas seculares que teriam afastado a narrativa do “âmbito do discurso vivo”. Estaria no romance um sinal de decadência da experiência, com o romancista sendo um ser segregado, desorientado, que não sabe aconselhar – um sujeito roubado pela experiência.

Para Benjamin, porém, a informação, como nova forma de comunicação surgida no capitalismo avançado, ameaçaria a narrativa bem mais que o romance. Exigindo plausibilidade e verificabilidade,

a informação, em todas as suas frentes, tolheria a germinação de significações.

Cada manhã nos informa sobre as novidades do universo. No entanto somos pobres em história notáveis. Isso ocorre porque não chega até nós nenhum fato que já não tenha sido impregnado de explicações. Em outras palavras: quase mais nada do que acontece beneficia a narrativa, tudo reverte em proveito da informação. Com efeito, já é metade da arte de narrar, liberar uma história de explicações à medida que ela é reproduzida. (BENJAMIN, 1980, p. 61)

Assim, faltaria à informação certa *amplitude de oscilação* presente na narrativa¹⁷. A informação se mantém viva apenas no instante em que é nova, “vive apenas nesse instante, precisa entregar-se inteiramente a ele” (BENJAMIN, 1980, p. 62). Ao contrário, a narrativa não se exaure, traz possibilidades de desdobramentos futuros.

Revelando os bastidores de produção, apontando abertamente as manipulações de tempo, espaço, personagem, etc, *Cena aberta* parece se valer de conquistas metalinguísticas instauradas pela tv brasileira nos anos 80, em programas específicos, inspirados em procedimentos de vanguarda no cinema de décadas anteriores, mas correndo em faixa própria, também na mescla entre ficção e telejornalismo, incorporando-se fortemente o gênero jornalístico entrevista à narrativa, bem como o gênero reportagem.

À sua maneira, *Cena aberta* apresenta procedimentos metalinguísticos que, ousados e até agressivos no passado, por desconstruírem a mímesis clássica, comparam ao cinema e à televisão contemporânea como viáveis nas várias possibilidades de representação ficcional e largamente aceitos pela recepção. Buscaremos, então, verificar

17 Benjamin (1980a) se refere à tradição oral e também aponta o conto literário e o romance como contrapontos.

em alguns aspectos, como o texto literário reage ou é incorporado nesse novo contexto midiático e como o programa mobiliza aspectos distintos do narrar. Ao mesmo tempo procuraremos atentar para como “estratégias comunicativas que se desenvolvem a partir de recursos narrativos mais confortáveis à recepção trabalham em conjunto com discussões, sátiras e efeitos de sentido que têm por objetivo provocar o público”, incluindo aí os processos de desvendamento do fazer ficcional, para falar com Afonso Barbosa (2013, p. 42-43).

Renato Luiz Pucci Jr., em texto esclarecedor onde dialoga com visão excludente de vertentes da recepção acadêmica do *Cena aberta* –, percebe o programa como sendo ao mesmo tempo comercial e de vanguarda, pelo seu transitar entre naturalismo e anti-naturalismo. Ressalta ainda a maneira que os personagens do programa em vários momentos se vestem como os atores que lhes encarnam, que os representam (assim, em *A hora da estrela*, Olímpico está vestido “como Wagner Moura”) (PUCCI JR, p. 331). Isso em mais um dado de desconstrução metaficcional, em audiovisuais que vão trazer a encenação ficcional propriamente dita, a discussão sobre a confecção dos produtos (evocando a experiência pessoal dos atores naturais) e dados informativos sobre o contexto de produção ou do texto literário adaptado. Assim, vemos a presença de traços dos três tipos de narrador discutidos por Benjamin e Santiago, o narrador da ficção, o narrador do discurso informativo – ambos a lançarem olhares ao seu entorno – e o narrador oral, com alguns traços deste presentes por vezes na atuação da narradora-personagem Regina Casé que lê para os grupos o texto literário; e no expressar da experiência pelos próprios participantes, o que se dá em entrevistas ou mesmo em falsas entrevistas, onde as respostas supostamente espontâneas são tiradas dos textos literários adaptados.

No conto de Tolstói há também, no que se refere ao narrador oral, a presença de certo caráter exemplar desaparecido das narrativas contemporâneas. Nele é narrada uma situação de carência total de

uma família, um sapateiro, sua mulher e seus filhos. Minguando seus recursos para evitar a fome e o frio, o sapateiro de uma zona rural russa vai à cidade cobrar várias dívidas que lhe são devidas por trabalhos que realizou e pelos quais não recebeu. Logo de início, os bastidores da produção do audiovisual baseado no conto são de certa forma revelados, conforme delineado no roteiro de Furtado e Arraes (2015).

A atriz e diretora Regina Casé faz o papel de narradora, diretora e entrevistadora na tela e em *off* ou em voz *over*¹⁸. O texto audiovisual, pela fala dela, vai revelando algo do seu fazer, situando a narrativa de Tolstói, falando de seus laços com a religião e os pobres da Rússia, colocando as falas do narrador ficcional e matizando-a, comentando-a, acrescentando à fatura ficcional procedimentos do telejornalismo e do cinema documentário.

Colando na edição cenas de filmes como *Ivan, o terrível*, dirigido por Sergei Eisenstein e *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, o episódio traz numa das sequências iniciais uma analogia entre pobreza e religiosidade dos povos russo e brasileiro dos interiores, transferindo a narrativa para o frio do Rio Grande do Sul, numa pequena cidade. O personagem é visto migrando da neve russa, com cenários e maquinário de filmagem expostos no estúdio, e adentrando, via corte seco, agasalhado num verdejante e esfumaçado campo gaúcho.

Em cena, Regina Casé aparece interagindo em frente à câmera como entrevistadora, noutros momentos se faz uma contadora de histórias, lendo trechos do conto num galpão para os moradores do lugarejo, por vezes entrecruzando a narração com o relato da experiência

18 Grosso modo, chamamos de voz *over* ao som não *diegético*, ou seja, à fala do personagem que não corresponde à fala ou ao diálogo de uma ação que se desenrola naquele momento (*diegético* vem de *diegese*, história, o que é contado). A voz *over* corresponderia ao *monólogo interior* em literatura, valendo lembrar que este “exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens” (REIS; LOPES, 1988, p. 266). Já o *off* daria conta de uma situação em que o personagem fala durante uma ação, mas sem estar na tela, por um afastamento da câmera. Mais generalizadamente (sobretudo no ambiente de roteirização e produção), se usa a expressão *off* para as duas situações.

deles; ainda noutros instantes, vemos Regina acompanhando o trabalho amador de atuação cênica dos moradores da região e do ator Luiz Carlos Vasconcelos. Humor e entretenimento televisivo se alternam com o desenvolvimento dramático, quando o episódio mergulha na ficção e vai acompanhar a dor do personagem Simão visto, em uma das primeiras cenas do episódio, em sua errância de incerteza, embriaguez e fome, numa noite desesperada e fria.

A visão de um rapaz nu e jogado ao chão – que, como se saberá depois, trata-se do anjo caído Miguel – tal visão virá envolta em medo e fascínio, em receio cerrado e numa iluminação que remete a uma visão epifânica, no sentido religioso mesmo da expressão. Podemos lembrar que, como assinala Affonso Romano de Sant’Anna (1973, p. 187), “no sentido místico-religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual”.

Acolhido por Simão, Miguel será a princípio o elemento estranho e perturbador a desestabilizar ainda mais o lar da família quase faminta, oscilando entre a desconfiança, o temor e o fascínio ante o estranho, em meio à incapacidade de acolher e alimentar alguém numa situação de penúria absoluta, quando o sapateiro volta para casa com um mínimo de víveres e sem o dinheiro, pois não lhe pagaram os trabalhos feitos.

O olhar será o elemento apaziguador na relação de cada um dos personagens em relação a Miguel, baseado na atração e confiança intuitivas e sem explicação possível pelas palavras, reação que se segue ao medo e repulsa iniciais, pela situação estranha do personagem e pelo desconhecimento quanto à sua origem. Como assinala a narradora, “Tolstói diz que o anjo convenceu a eles todos pelo olhar”, referindo-se na verdade ao narrador da ficção literária. E ainda, como no conto, aponta a abertura e o acolhimento de Miguel por Simão como se dando num entendimento pelo olhar: “quando Simão viu esse olhar o seu coração se encheu de alegria e ele começou a amar aquele moço”.

O desamparo do rapaz, sua voz, sua expressão, um tênue halo de luz que o cerca na penumbra, vertiginosos *travellings* que o mostram

em perspectiva, se afastando ou se aproximando de novo da imagem do rapaz nu, em posição fetal, na nave da igreja, com uma réstia de luminosidade vazando pelos vitrais – tudo isso e mais a interrupção do processo de desconstrução metaficcional, além da narração e a trilha, trazem o espectador para a compreensão da aceitação desse estranho, promovendo uma identificação e adesão.

Simão se aproxima do Homem, observa-o de perto.
Regina entra em quadro

REGINA (Lendo)

Simão chegou perto, curvou-se para o moço que subitamente se reanimou, virou a cabeça e olhou bem para ele. Desde que Simão viu esse olhar, começou a amar o moço. (Olha pra câmera) Simão ainda não sabe, mas esse moço que ele encontrou é na verdade um anjo. (Mostra o livro) Tolstói descreve várias vezes a impressão que o olhar deste anjo causa nos homens. (volta a ler) Simão lembra-se do olhar que o moço lhe dirigiu perto da igreja (ARRAES; FURTADO, 2003, p. 8).

Nesse momento, a focalização interna, ou seja, centrada na percepção do personagem, nos dá algo da qualidade da revelação epifânica, o que é reforçado pela expressão do rosto do ator e a maneira como é filmado, pela luz que vaza do alto da cabeça (quase uma aura) quando de sua aparição, sendo a luz que fere indiciadora do elemento sagrado.

Anjo caído por ter desobedecido a Deus por pena de levar a alma de uma mãe que agonizava junto ao filho recém-nascido (no texto literário são duas filhas), Miguel assume a precariedade da condição humana e sente sede e frio e fome até cumprir a missão que lhe foi dada, para se redimir: aprender, em sendo humano, o sentido das três palavras divinas, conforme revelará o final do conto, como a narradora secundária (STAM, 2009, p. 61) do audiovisual antecipará. As palavras

divinas responderiam aos mistérios sobre “o que existe nos homens, o que não sabem os homens e o que faz viver os homens”, como está no texto audiovisual, recuperando certo caráter exemplar do conto literário, traços de exemplaridade que remeteriam ao aconselhar do narrador oral, nos termos de Walter Benjamin.

Duas manipulações de ponto de vista explicitamente assinaladas enquanto tais no roteiro do audiovisual (no roteiro literário) vão iconizar, inscrever na linguagem, o entendimento de algo dessa condição, do enigma humano. Numa delas, conforme sugere o roteiro (mas não é integrado ao episódio) é repetida a cena de Simão sofrendo no fim da noite fria, agora visto pelo olhar do anjo, o que se configuraria como uma variação da focalização. Sendo a focalização (GENETTE, s/d) a limitação dos eventos narrados à percepção de um personagem, a mesma cena traduziria o olhar do anjo sobre Simão visto em seu desespero e o olhar de Simão sobre o anjo (percepção essa incorporada ao programa).

Noutra situação, incluída no episódio, a visão comovida do anjo mira a arrogância extremada de um homem de poder que adentra no casebre de Simão e rispidamente encomenda botas especiais que durem dois anos. No conto o personagem do coronel é delineado com traços fortes, como “parecendo vir de outro mundo”, com seu “pescoço taurino”, figura quase que “fundida em bronze, forte como um rochedo”, conforme os termos do texto literário traduzido para o português (TOLSTÓI, 2006, p. 5).

No episódio do programa *Cena aberta*, essa seção do conto é adaptada em termos econômicos, com uma entrada intempestiva do homem no casebre, sua fala arrogante, a câmera baixa e a expressão ofendida e preocupada de Simão, elementos estes que recriam a atmosfera da narrativa literária. No que contribuem também o contrastante tom solene de sua saída, o seu voltar-se para lembrar do que exigiu, a sombra de caveira estilizada que se vê tenuemente por trás, sob a focalização do anjo Miguel e revela o motivo do olhar entristecido e depois risonho dele, pela revelação da segunda palavra

divina. Trata-se da revelação sobre a ignorância humana quanto ao futuro, pois o homem estará morto na cena seguinte, antes mesmo de ficarem prontas as botas que exigiu e que deveriam durar dois anos.

Nesse episódio há um uso bastante produtivo da entrevista enquanto experimentação da percepção do texto literário pelos atores amadores da comunidade de Linha Bonita-RS. Isto se dá na maneira como os atores naturais interagem com as situações narrativas, atuando, ou mesmo como essas pessoas da comunidade sondadas pelo discurso informativo terminam refletindo sobre o processo e sobre suas próprias vidas. Dessa maneira, a experiência da comunidade onde ocorrem as locações é fortemente incorporada ao fazer ficcional e ao processo de adaptação do texto literário para o audiovisual.

A edição explicitada de uma entrevista com o dono de um armazém potencializa a revelação do texto audiovisual, enquanto produtor de sentidos. A conversa de Regina Casé sobre fome, frio e venda fiado para ricos e pobres é repetida na conversa do bodegueiro com o personagem Simão. Ou seja, as respostas dadas pelo bodegueiro a Casé falando de sua vida e sua prática profissional são apresentadas e em seguida editadas como respostas a perguntas gravadas posteriormente (no plano diegético) pelo ator Luiz Carlos Vasconcelos, configurando respostas agora do bodegueiro-enquanto-personagem ao personagem Simão. E as duas versões são apresentadas no episódio.

François Rastier irá definir isotopia como “iteração [repetição] de uma unidade linguística qualquer” (RASTIER, 1975, p. 96). Discutindo a questão da reiteração dos campos semânticos dentro do quadro conceitual de Rastier, João Batista de Brito assinala que “em teoria poética, o termo ‘isotopia’ designa a construção, num dado texto, de um universo semântico a partir da reiteração de elementos de significação subterrânea, e em princípio, menor que a extensão semântica de uma palavra”. Conforme indica o autor, a

esses pequenos pedaços de sentido se dá o no técnico de ‘sema’, de tal modo que uma palavra inteira, enquanto agrupamento coerente de semas, seria um ‘semema’. Os semas repetidos geralmente de modo caótico, é que constroem esse universo de sentido, pouco discernível a olho nu, porém bastante sólido enquanto estrutura de apoio. No caso do poema, o interessante é que ele é composto, não de uma isotopia única, mas de um amálgama de isotopias que confluem entre si para produzir um efeito particular, normalmente informulável, mas nem por isso menos forte (BRITO, 1997, p. 8).

Um movimento de abertura para o outro – outro enquanto indivíduo e enquanto signo de alteridade – marcará nos dois textos elementos isotópicos que irão configurar um *campo semântico da aceitação*; já a repulsa ao elemento estranho e à solidariedade assinalará um sentido de fechamento à outra pessoa e à diferença, que irá configurar, em nossa estratégia de leitura, um *campo semântico da recusa*, construído em gestos, expressões e afins, elaborado na atuação, na planificação, em conjunto com a trilha sonora, etc. Esses campos, enquanto estratégia de leitura, talvez possam ser contidos em outros mais amplos. Como sugerem os textos e seu intertexto explícito – o Evangelho Segundo São João – poderíamos falar em campos mais amplos, o de *vida* e o de *morte*. Ou o *da morte em vida* e da *vida renascida*.

Essas isotopias podem ser articuladas ao regime de foco narrativo ou focalização (GENETTE,s/d). Esses movimentos de fechamento estão na própria filtragem dos elementos narrativos pelo personagem Simão e Maria, na mediação por uma olhar que se fecha, se crispa, mas em seguida se abre para a vida, para a vida das pessoas. No conto, isso é narrado ao final pelo anjo, falando em sua missão e lembrando o encontro com Simão e, depois, com Maria.

O homem me viu, fechou o sobrecenho, ficou ainda mais terrível e passou... Estava desesperado. De súbito, eu o

vi voltar. Olhei-o e não reconheci; a morte que estava estampada na sua face desaparecera. Ele se tornara vivo e vi a imagem de Deus no seu rosto. Aproximou-se de mim, vestiu-me, tomou-me pela mão e levou-me para sua casa. Chegados à sua morada, uma mulher veio ao nosso encontro, e falou. Ela era ainda mais terrível do que o homem e o hálito de morte saía de sua boca; o sopro mortal de suas palavras cortou-me a respiração. Senti-me desfalecer. Ela queria mandar-me embora, no frio, e eu sabia que ela mesma morreria, se me escorraçasse. Mas o seu marido lhe falou de Deus. Logo ela se transformou. Enquanto nos servia a comida e me olhava, eu também a fixava: a morta se tornara viva (TOLSTÓI, 2006, p. 9).

As respostas às três palavras divinas também remetem aos campos semânticos de abertura, como parece claro nos termos generosidade e amor. O desconhecimento quanto ao futuro, futuro revelador da precariedade da vida humana e do relativo das posições sociais vantajosas (caso do homem poderoso), termina também concorrendo para essa noção de abertura, de vida renascida, traduzido no audiovisual pela expressão facial de aceitação dos personagens. No conto, as respostas em torno do sentimento de compaixão e à expectativa quanto ao futuro reforçam o sentido de aceitação.

Mas eu te conto, mulher. Passava perto da capela, quando vi este rapaz, completamente nu, quase gelado. Não estamos mais no verão... Foi Deus quem me guiou até ele, se não teria morrido esta noite. Que fazer? Há coisas que acontecem. Levantei-o, vesti-o, e trouxe-o comigo. Acalma o teu coração; isto é um pecado. Nós morreremos um dia (TÓLSTOI, 2006, p. 3).

De Simão e de Maria para o anjo Miguel, os momentos iniciais são de desconfiança, do porquê arriscar o estranho no meio familiar, da aposta na confiança e da possibilidade de perda do quase nada,

do risco sem garantias. O aventurar o acolhimento parece como um excesso em meio à carência, apesar da atração provocada por Miguel.

A maneira como o anjo é visto do ponto de vista limitado dos personagens protagonistas, temerosos e em seguida fascinados pelo olhar, se relaciona com o movimento de abertura, apesar da ignorância sobre a origem do anjo Miguel. O texto audiovisual vai deixando pistas sobre o caráter especial do personagem, a narradora-personagem do programa antecipa o caráter divino dele e estabelece uma discussão sobre a representação dos anjos e as características étnicas incorporadas aos anjos esculpidos (negros, orientais, etc). Isso é sugerido no roteiro como “matéria” (ou seja, reportagem jornalística) a ser gravada. E é editado, colando pedaços de falas dos candidatos que ensaiam o papel de anjo.

Retomando as reflexões de Silviano Santiago, destaco trecho onde o autor ressalta que o narrador pós-moderno passaria a se interessar não por si, mas por um outro captado num olhar lançado ao redor, “acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (SANTIAGO, 1989, p. 43). Esse narrador observaria o outro para “fazê-lo falar (entrevista), já que ali não está para falar das ações de sua experiência”. O autor assinala, no entanto, que nenhuma “escrita é inocente [...] e, ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta” (1989, p. 43). O que diz muito do gesto ficcional do narrador (cinemático) de “A três palavras divinas”, que observa o entorno, fala da ação de outro, mas termina de alguma maneira embebendo os eventos em sua experiência. Nos momentos de tradução de dados referenciais, predominaria o narrador ligado à esfera da informação, a ativação das funções fática (de contato) e referencial (informativa) (JACOBSON, s/d) – fortes no contexto televisivo. Ao mesmo tempo, haveria também o provocar a fala do narrador da experiência, com a subjetividade e a história pessoal tendo vez na narrativa. Aberturas e

fechamentos para cada tipo de narração que se sucede junto com o desenrolar do enredo.

No roteiro de *As três palavras divinas*, uma fala que deveria ser dita por Casé e que não foi incorporada no texto audiovisual apresentado, aponta o intertexto do conto de Tolstói com o Evangelho segundo São João.

Tolstói escreve *As três palavras divinas* inspirado em trechos do Evangelho de São João. “Quando amamos nossos irmãos conhecemos que passamos da morte para a vida (João, 3:14). Ora, se aquele que possui os bens deste mundo, e vendo seu irmão na necessidade, lhe fechar as entranhas, como é que o amor de Deus permanecerá nele” (João, 3:17). (ARRAES; FURTADO, 2003, p. 10).

O processo de realização do programa “*As três palavras divinas*” incorpora o ponto de vista da comunidade, que se apropria do conto natalino e participa da construção da versão, conforme mesmo a sugestão do roteiro. Além das entrevistas e esboços de reportagem incorporados ao programa, certas respostas dos moradores dão conta de outras entrevistas não editadas, como quando, indagada sobre a imagem de Deus, uma senhora lembra que “ontem e também no domingo” isso foi perguntado a várias pessoas, “aqui, lá em cima”.

O ponto de vista da comunidade é integrado ao processo de produção, como já dissemos. E também – por vezes, no texto audiovisual –, o ponto de vista no sentido da focalização (ou seja, qual é o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa; quem vê, para falar com Gérard Genette). No caso da incorporação, em certos momentos, do ponto de vista de membros da comunidade, isso configuraria uma focalização interna múltipla, ou seja, aquela que “consiste no aproveitamento (quase sempre momentâneo e episódico) da capacidade de conhecimento de um grupo de personagens da

história” (REIS; LOPES, p. 251). E representaria também um movimento de abertura do roteiro e do texto ficcional, no sentido de incorporação dessas outras vozes narrativas ao texto audiovisual.

Gérard Genette (s/d, p. 187-188) destaca que a focalização interna corresponde à “instituição de ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem”. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes ressaltam que, para Gérard Genette, não se trata aqui de observar apenas a visão física, o que o personagem enxerga, mas em atentar para o que “cabe dentro do alcance do seu campo de consciência, ou seja, o que é alcançado por outros sentidos” (REIS; LOPES, p. 251).

No roteiro do filme, há previsão de encerramento da narrativa com o anjo retornando ao céu. Assim: “CENA 47 b ESTÚDIO Miguel já de anjo num estúdio testando o mecanismo das asas, sendo amarrado e pendurado num cabo de aço contra o croma onde vemos ser inserido um belo céu até vermos o efeito finalizado dele voando” (ARRAES; FURTADO, 2003, p. 22-23).

Porém, na cena final, o que seria a subida do anjo aos céus é substituído por uma sondagem feita pelos atores e Regina Casé e Luiz Carlos Vasconcelos, junto à comunidade, sobre como representar a imagem de Deus. Os moradores de Linha Bonita, no Rio Grande do Sul, afirmam perceber o divino como imerso nas coisas, nas pessoas, nos elementos da natureza. Tais dados apontados em entrevistas são incorporados ao material gravado, que traduz as visões do divino em imagens que dialogam fortemente com trilha sinfônica, a partir de composição da banda Metallica e com uma iconografia de elementos ligados ao sagrado. Isso sem que se deixe de perceber que vários dos encaminhamentos dos personagens são pré-concebidos pelo roteiro e editados juntamente com as manifestações verbais e gestuais espontâneas, baseadas na vivência de cada um. A espontaneidade e

os trechos forjados se integram igualmente a um constructo discursivo consciente e bem-disposto.

Em relação ao conto oitocentista, há obviamente uma série de adições de elementos relativos à exibição dos procedimentos metalinguísticos e de produção. As supressões estão relacionadas muitas vezes ao tempo do texto fílmico (o conto é discursivamente mais longo), mas deve se notar aqui também as supressões relativas ao roteiro. Vários dados são deixados de lado, como a cena onde apareceria o homem poderoso morto, e onde o ator representaria seu desconforto em relação ao caixão; ou na colagem prevista de cenas de vilões do cinema e na exposição do ensaio do ator para o personagem vilão do coronel.

Há, na verdade, uma concentração de elementos nas últimas sequências dos episódios, que parecem caminhar no sentido de conferir unidade ao texto audiovisual, bem como uma amarração do efeito em torno da adesão do espectador à trama ficcional. Aqui há a preservação do jogo de luzes e sombras da ficção, a trazer o espectador para dentro de seu mundo e provocar a adesão, a emoção. A abertura da cena pelos procedimentos metalinguísticos se alterna com os fechamentos ilusionistas do fazer ficcional, numa alternância que se põe a “evidenciar o fazer artístico metafictionalmente e unir o crítico ao lúdico num processo que se aproxima às contradições do pós-modernismo”, para falar com Afonso Barbosa (2013), no que o autor discute *Romance*, de Guel Arraes (roteirizado por Jorge Furtado) e ressalta a percepção de Renato Pucci sobre essa ambivalência da metalinguagem justamente em *Cena aberta* (PUCCI, 2008).

Nos instantes da ficção se fazendo e nos momentos de mergulho sem distanciamento no mundo ficcional, assomam os traços do narrador exilado do âmbito da experiência. Como assinala Silviano Santiago (1989, p. 44), privados da própria experiência na ficção, narrador e leitor “são observadores atentos da experiência alheia”. E ainda: na “pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na

ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc”.

O final do texto audiovisual não segue mais de perto o final do conto, como previsto no roteiro. Enquanto o roteiro previa um anjo voando ao céu (o que é aproveitado como ensaio, em sequência anterior), o episódio tem como achado um intertexto final explícito com o Gênesis. Assinalando antes a dificuldade da produção em preparar o voo do anjo previsto para o desfecho, a contadora da história – Regina – e o ator Luiz Carlos, indagam a comunidade sobre como representar a figura de Deus.

As pessoas ouvidas falam desde a invisibilidade de Deus (“Deus é um espírito”) até a percepção do divino imerso na natureza, nos bichos, nas plantas, nas pessoas, nas coisas do mundo. No audiovisual, a voz over de Regina Casé, diz que

Na Bíblia a única pista sobre a imagem de Deus está no Gênesis: Ele criou o homem e a mulher à sua imagem e semelhança. Então Deus deve ser parecido com a gente... E se ele está mesmo em todos os lugares, a melhor maneira de nosso anjo se encontrar com Deus, é encontrar as pessoas (CENA ABERTA, 2004).

O episódio termina então com as pessoas sendo encontradas em primeiro plano, os créditos nomeando os atores amadores que representaram os papéis na adaptação do conto de Tolstói, adicionando ao final a informação da participação de “todos os moradores de Linha Bonita”.

A narrativa traz um olhar lançado ao outro, no sentido da informação jornalística, narrativa apartada da experiência, por exemplo, nas ocorrências do gênero entrevista e da entrevista como técnica de captação. Ao mesmo tempo o embeber na experiência esse olhar lançado ao outro aproximaria a narrativa da acepção benjaminiana do romance enquanto gênero que traz ainda as marcas da experiência. Num

outro programa do *Cena aberta*, Negro Bonifácio (baseado em conto de Simões Lopes Neto), a apresentadora-personagem-narradora Regina Casé, ao revelar um truque técnico-estético utilizado no especial, se dirige ao espectador dizendo: “Isso é ficção, a gente mente para dizer melhor a verdade”.

O programa *Cena aberta* tem por subtítulo “a magia de contar uma história”. Isso remete à acepção de narrativas voltadas para a expressão da experiência o que é contemplado no dar a voz à percepção das personagens sobre a vida, sobre os costumes de um ambiente social ou de trabalho, sobre a configuração dos personagens, que estão sendo encarnados por eles próprios ou por membros da comunidade a qual pertencem e que observam e opinam também sobre o enredo e vários outros elementos narrativos. O ponto de vista da comunidade, em sentido amplo, ou no sentido técnico-narrativo de focalização, é incorporado ao fazer audiovisual, trazendo dados de sua experiência de vida e de sua experiência como espectadores e leitores, de sua vivência e das informações que detém por olhares lançados sobre o mundo, inclusive o mundo dos produtos audiovisuais.

A presença da metaficção traz um sentido de proliferação, com a ficção evitando suturar descontinuidades e inscrever finalismos, deixando aberturas para que o espectador insira sua experiência de espectador, vista em construção no processo de recepção. Aqui também teríamos contemplados movimentos de estruturação que se casariam com o campo semântico das aberturas, vivência e observação ao entorno percebidos em convivência. Partilha com o leitor do observar a experiência alheia e de uma comunidade poder expressar sua experiência, duplamente ofertada pelo gesto metaficcional, vivência e informação construídas narrativamente.

Por fim, diríamos que o episódio *As três palavras divinas* faz uma adaptação estimulante do texto literário, aclimatando-o ao ambiente da tv contemporânea e à percepção do espectador de televisão, sem se acomodar às rotinas de linguagem desse mesmo ambiente. Ao mesmo

tempo, investindo nas “virtudes dialógicas da entrevista” (MEDINA, p. 7) “As três palavras” divinas dialoga com uma comunidade mergulhando em sua experiência, reativando nela e na espetação, a capacidade de contar e ouvir histórias, tecendo numa mesma peça discursiva a voz da narrativa oral e literária.

9. O CINEMA E A DINAMITE DE SEUS DÉCIMOS DE SEGUNDO: ASPECTOS DA RECEPÇÃO CRÍTICA DE FERNANDO MEIRELLES

Nossa intenção neste artigo é rastrear algumas linhas-de-força dos textos publicados em sites de crítica cinematográfica sobre a obra de Fernando Meirelles, procurando identificar suas filiações estéticas e de outras ordens. Tratando de um diretor cuja elaboração de linguagem vem ao lado de um declarado interesse de comunicação com o grande público, tal viés parece esbarrar numa recepção crítica que valoriza construções discursivas firmadas em gestos de contra-comunicação, de viés modernista (PUCCI JR, 2008; MASCARELLO, 2006). Tal perspectiva parece ainda se debruçar criticamente sobre obras com filiação no cinema narrativo com um olhar que prevê antecipadamente um déficit estético. Nossa abordagem partirá do pressuposto do cinema narrativo como uma possibilidade entre outras, recusando-se o *a priori* do déficit estético e afirmando-o como “espaço [...] de algumas vivências que não são menos fundamentais por serem ambíguas” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 297). Evitando, portanto, a filiação à falsa dicotomia entre uma arte comunicativa e alienada e uma arte modernista difícil (STAM, 2003). Ou mesmo rejeitando a impropriedade e improdutividade de se colocar em contraste uma arte voltada para a reflexão e outra para o consumo (JAUSS, 1979). E também tentando perceber as pulsações “do social que se manifestam pela lógica do mercado, mas que de modo algum nela se esgotam” (MARTIM- BARBERO, 2009, p. 180).

No ensaio Teoria do cinema e espectralidade na era dos “pós”, Robert Stam e Ella Shoat (2005, p. 422) assinalam o aspecto ambivalente da espectralidade midiática, esta vista como longe de ser “essencialmente regressiva e alienante” como “tampouco os filmes hollywoodianos são monoliticamente reacionários”. Afinal,

“mesmo os textos hegemônicos tem de negociar os desejos de diversas comunidades – Hollywood refere-se a isso como pesquisa de mercado”. Shohat e Stam (2005, p. 422), dialogando com o pensamento de vários estudiosos da recepção, ressaltam ainda a improdutividade de se deter apenas em rastrear o “efeito ideológico” que manipula “as pessoas no sentido de torná-las cúmplices das relações sociais existentes” sendo fundamental atentar “também ao substrato de fantasia utópica, que aponta para além dessas relações, por intermédio do qual o meio se configura como uma realização projetada daquilo que é desejado e que se encontra ausente do interior do *status quo*”.

Murray Smith (2005, p. 168), no ensaio Espectatorialidade e a instituição da ficção, resalta ainda que toda “forma representacional é construída tendo como base tanto convenções estabelecidas como afastamentos com relação a elas”. Smith resalta ainda que a percepção de estereótipos nos filmes comerciais não elimina a “possibilidade [destes] utilizarem o não-familiar”, pois “a máquina produtiva comercial é fundada não na erradicação do novo e do inabitual, mas em um equilíbrio entre a repetição e a novidade, entre o familiar e o não familiar”.

Acompanhando os contrapontos dentro do ambiente frankfurtiano, e aí, claro, vamos chegar a Benjamin, Martim-Barbero resalta o enriquecimento perceptivo que o cinema nos faculta ao “permitir-nos ver não tanto coisas novas, mas outra maneira de ver velhas coisas e até da mais sórdida cotidianidade”. Para Barbero (2009, p. 83), Chaplin e o neo-realismo italiano confirmam a hipótese de Benjamin de que “o cinema, com a dinamite de seus décimos de segundo, [seria capaz de fazer] saltar o mundo aprisionante da cotidianidade”. Dialogando com o pensamento de Adorno, em texto dos anos 70, Hans Jauss (1979, p. 59) assinala ser necessário que “a estética da negatividade não mais renegue o caráter comunicativo da arte” e se liberte “da alternativa abstrata entre negatividade e afirmação”.

Um dado a ser pensado na recepção do cineasta paulista Fernando Meirelles é a recorrente crítica negativa relacionada à velocidade narrativa dos seus filmes, sem uma argumentação que esclareça teoricamente o que esse fenômeno narrativo traria de empecilho à reflexão crítica do espectador. Há um recorrente apontar a sucessão de planos rápidos em projetos dirigidos ou produzidos pelo diretor como uso inadequado da velocidade narrativa. Ora, como assinala Gérard Genette (s/d, p. 33), a velocidade narrativa tem a ver com a relação entre o tempo da história (medida em dias, horas, anos) e o tempo do discurso, o que no caso do cinema coincide com o tempo de projeção. De fato, Meirelles trabalha com elipses ou sumários, que aceleram a narrativa. Noutros momentos, mais frequentes, secciona cenas em planos de curta duração, o que não configura em si velocidade em sentido narratológico. De uma maneira ou de outra, tais operações narrativas – aceleração propriamente dita ou segmentação da cena em planos rápidos – é criticada por não deixar tempo para o espectador refletir.

A *Cinequanon* fala, em texto de Fábio Yamaji – numa crítica favorável a *O jardineiro fiel* – que o filme assume tempos mortos que dão o espaço para reflexão que faltaria em *Cidade de Deus* (YAMAJI, 2011. p. 1). O problema da velocidade também está na *Cinemascópio*, em texto de Kleber Mendonça Filho (2011, p. 3), onde ele assinala que Meirelles, “hábil construtor de um cinema ágil e moderno, não parece buscar no tempo um aliado para sua narração, mas apenas um inimigo, e sua pressa (contratual? conceitual?) é reveladora disso”.

O texto crítico da *Contracampo* sobre *O jardineiro fiel* assinala a agilidade de certos momentos do filme e afirma que “Meirelles não faz observação dos espaços, tampouco instala o olhar nos ambientes. É um olhar que apenas passeia (rapidamente), que não pára” (EDUARDO, 2011-a. p. 1). O mesmo texto, de Cléber Eduardo (2011-a. p. 2), indica escolhas de imagens “apenas pela beleza” e indica gratuidade na presença de imagens que parecem estar ali apenas para o cineasta brincar com elas, num “formalismo autista-brincalhão”.

Podemos imaginar se essas reservas quanto à velocidade narrativa e sobre a interferência discursiva saturadamente evidenciada pela sucessão de cortes rápidos não se originaria de uma cristalização de propostas do neo-realismo italiano vazadas para o Cinema Novo. Ou de uma transformação das discussões sobre a velocidade e descontextualização do fluxos informacionais no jornalismo impresso e telejornalismo, crítica historicamente muito bem situada no clássico *O narrador*, de Walter Benjamin. A outra raiz mais palpável, seria a contraposição ao cinema hegemônico, sobretudo o cinema de ação, com sua ultra-velocidade, e aqui se colocaria historicamente a contraposição (dura) entre cinema de arte x cinema hollywoodiano. Outra origem possível da rejeição à velocidade narrativa poderia vir da concepção frankfurtiana de que, “para seguir o argumento do filme, o espectador deve ir tão rápido que não pode pensar e [...] além disso, tudo já está dado nas imagens”, conforme lembrado por Martim-Barbero (2009, p. 74). A fragilidade dessa argumentação, para o autor, indica “uma atrofia da atividade do espectador”.

Outro texto da *Contracampo*, também de Eduardo Valente (2011-b. p. 2) , dessa vez sobre o longa-metragem *Cidade dos homens – o filme*, detalha suas dúvidas sobre a pertinência dessa linguagem de cortes rápidos como caracterizadores da vida da periferia ou de uma concepção que não se detém. Porém, de um modo geral, outros textos apenas recriminam essa opção audiovisual e em ambos a argumentação é que a “velocidade” seria um impeditivo para a reflexão. Diríamos aqui que se a baliza da automatização do dado do cinema hegemônico – velocidade – fosse colocada, talvez tal argumento fosse mais convincente. Supor um espectador “lento” mentalmente parece tão equivocado quanto esperar uma velocidade de exposição narrativa que quase advoga um didatismo em sua lentidão que não condiz com o interesse estético de uma ênfase na expressão (afim à função poética) e não à informação (relativa à função referencial). Isso seria um contradito

inclusive em relação a um cinema criticado por se querer “palatável”, por se empenhar em dialogar e se comunicar com o grande público.

Discutindo *Cidade de Deus* também na *Contracampo*, Felipe Bragança (2011, p. 1) aponta “o choque entre o conteúdo literário de forte carga social e a linguagem vibrante de uma certa cultura de clichês videoclípicos”, dando ao filme a dimensão de um acontecimento marcante no cinema brasileiro contemporâneo. O autor aponta ainda como “raro” o nível de comunicabilidade do filme, ressaltando precisão de enquadramentos e do roteiro. Ao mesmo tempo o vê como “perfeita caixa- de-bombons” com uma coesão interna que o torna “estereótipo da obra-prima”. Fazendo referências ao longa *Domésticas* como “desconjuntada comédia de costumes” (costumes “dos outros”), percebe um certo olhar que chama de “alienígena”, olhar “de estrangeiro” assumido pelo diretor em relação a personagens e situações sociais representadas. Parece prever que, com *Cidade de Deus*, “esse cinema de fotografia amena/sépia, cujo corpo dos negros brilha épico diante do mar de sangue, Meirelles tenha chegado ao limite da expressão... Um limite corrosivo, nocivo, perigoso” (BRAGANÇA, 2011, p. 1). Termos como caixa de bombons, fotografia amena-sépia e brilho épico da pele dos negros parecem remeter às críticas em torno do que a pesquisadora Ivana Bentes apontou em termos de “cosmética da fome”, abordagem acadêmica de larga penetração na crítica jornalística de cinema.

Ao mesmo tempo, o crítico questiona o papel do personagem Buscapé, narrador-focalizador no filme de Meirelles, considerando um equívoco estético e político de um cinema “pretensamente engajado” essa escolha por um personagem “bom”, referência talvez ao dado de que Buscapé não participa do narcotráfico, mas traz um olhar de dentro da favela. Bragança (2011, p. 2) assinala o mundo (real) da *Cidade de Deus* como “intocado pelo pequeno mundo da classe-média produtora de imagens”. Critica ainda o que seria um dar a volta por cima do personagem, ao conseguir uma profissionalização às custas

de “trabalho e talento”, o que resultaria num “discurso fácil, capaz de acomodar o público após a enxurrada pirotécnica de tiros e sangue”.

O texto assinala que o filme se limita a “mapear um universo de forma a torná-lo mais palatável, mais reconhecível”, cumprindo uma função de dar “alívio” a uma classe média culpada, que consome e realiza cinema, classe média “poderosa detentora do olhar cinematográfico, que vem a público prestar seu pesar diante daquele mundo de violência e miséria”. O texto afirma também um “impacto de movimento e suor brilhante”, reafirmando, aqui nas entrelinhas, a estética publicitária que acusa no filme.

O artigo de Bragança é emblemático de várias críticas em torno da obra de Meirelles. Ao final do texto, o crítico ressalta a importância do filme que acabou de desconstruir em seus pilares, provando que não faz *tabula rasa*.

Um filme essencial para todos os interessados no cinema e no Brasil. Um filme capaz de, através de uma observação crítica e ao mesmo tempo desarmada de sua presença marcante na tela, desnudar as frestas de um novo e revigorado ânimo para o olhar cinematográfico brasileiro. Um passo a mais (mesmo que preconceituoso e limitado a tiques nervosos de estética televisiva) em direção ao vasto universo de imagens e afecções que se anuncia no corpo imenso e fragmentado das grandes cidades brasileiras (BRAGANÇA, 2011, p. 2).

O trecho serve de argumento para o próprio Bragança, quando da resposta a uma leitora da *Contracampo*, empenhadamente indignada com a leitura que o crítico faz de *Cidade de Deus*. A carta da leitora e a resposta são sintomáticas de vários aspectos da recepção controversa do filme, trazem elementos que esclarecem as posições estético-políticas de ambos e renderam um belo diálogo em torno do texto crítico e das concepções que o informam.

Entre os pontos questionados pela leitora que assina Luna, está a comparação do crítico entre *Domésticas* e *Cidade de Deus* (“um filme não tem nada a ver com o outro”). Em resposta a Luna, Bragança justifica afirmando que “dois filmes já representam uma obra e, nesse movimento de uma cinematografia de descoberta do real, Meirelles dá um passo corajoso com *Cidade de Deus*”. Ao mesmo tempo percebe em ambos “o descortinamento de um universo estranho à classe média consumidora de cinema, isolando o universo de seus personagens” . (BRAGANÇA, 2011, p. 4).

A postura do filme percebida pelo crítico como sendo de “observação social distanciada” rende muita discussão, envolvendo reservas e falas relacionadas aos debates em torno da postura de classe média na sondagem de seus *outros* sociais. Isso se coloca, por exemplo, quando da resposta ao questionamento da leitora ao trecho no qual Bragança afirma que “o diretor, ao se assumir como um ‘estrangeiro’ acaba tratando seus personagens como alienígenas...”(BRAGANÇA, 2011, p. 1). Luna retruca.

Acho que assumir o distanciamento é honesto e diz mais ainda sobre a nossa realidade. Quem de nós, classe média, conhece aquilo de perto, de perto mesmo??? Alienígenas????? Quando? Acho que é legítimo o que o cara fez, a classe média não tem que se envergonhar de ser classe média!!!! ...” (LUNA, 2012, p. 1).

Ao apontar esse dado em sua leitura do filme, na resposta à carta o crítico esclarece afirmando que tal tipo de representação

torna-se muito nociva quando transforma aquele espaço num mundo à parte. A grande questão, à qual *Cidade de Deus* é cego, é o fato de que aquele mundo não está “à parte” do mundo da classe média, mas faz parte do mesmo mundo, são expressões diferenciadas de UMA MESMA (sic) realidade (BRAGANÇA, 2012, p. 4) .

A leitora também reclama de maneira veemente o fato de Bragança ter classificado de “patética” a atuação dos atores e composição dos personagens, mas o autor do texto crítico esclarece que usara a expressão no sentido mesmo de “pathos” e concorda quanto à qualidade das atuações. Já a opção pelo personagem que pretende transcender o mundo da *Cidade de Deus* fica bem definida no texto crítico, onde a classe média é alvo constante de questionamento.

Texto da Contracampo: A centralidade da narrativa nesse personagem “bom”, nesse personagem marcado pela descoberta dos atalhos para “um outro mundo” fora da Cidade de Deus, reafirma um dos maiores equívocos de análise praticado esteticamente e politicamente por esse cinema dito engajado” (BRAGANÇA, 2011, p. 1).

Questionamento da leitora: não entendo, se é publicitário, é engajado, se tenta se aproximar da realidade, é pretensamente engajado, então qual é o tom certo do seu ponto de vista? O manifesto de Glauber Rocha? (LUNA, 2012, p. 1).

Resposta do crítico na carta à leitora: Essa “imparcialidade” que valoriza de forma indireta o valor do talento e da civilização descoberta pelo “caminho do bem” de Buscapé. O problema é que, além de eu considerar esse discurso de “inclusão social pura e simples” uma espécie de ilusão (onde na verdade se submete as pessoas às normas de boa conduta do universo restrito da classe média), o filme faz isso sem assumir seu discurso (BRAGANÇA, 2012, p. 4).

Ao ser indagado pela leitora Luna se a classe média deveria se envergonhar da Cidade de Deus, o que esta mesma classe média deveria fazer e o que o crítico estaria fazendo que o “diferenciaria tanto disto”, Bragança torna a questionar o olhar distanciado, afirmando que estamos integrados à Cidade de Deus e “nossa percepção visual é que

não entende isso". Ainda: "E o filme passa longe... *Cidade de Deus* não é pesadelo, assim como morar numa mansão não é sonho – são partes integrantes sim de uma mesma realidade!" E assinala mais: "isolar o outro como objeto dá à classe média um status de agente social muito perigoso e equivocado – esse é o limite de Meirelles". Parafrazeando trecho do texto crítico sobre a estruturação social e o que este percebe como incapacidade do filme em balizá-la, a missivista Luna, repetindo as palavras do crítico, repetição que bakhtinianamente assume viés irônico, contra-argumenta.

Os pobres continuam alienados, a imprensa continua interesseira, os policiais continuam corruptos, a classe-média continua em Ipanema, isto não pode ser mostrado, mesmo sendo redundante?? a culpa e solução está apenas na classe média???? Ou no seu direito de denunciar, reivindicar, expor, se posicionar diante disto tudo???? Claro que tudo continua, o filme não é uma revolução, deveria ser????!!! (LUNA, 2012, p. 1).

Com alguns pontos de contato com o texto de Bragança no que se refere às aproximações da alteridade pelo discurso fílmico, Eduardo Valente dirige crítica muito mais virulenta ao filme *Domésticas*. O texto, também da *Contracampo*, sobre o filme de Fernando Meirelles e Nando Olival fala em termos de "língua de patrão" e de "mediações de padrões do que sejam suas histórias" ou mesmo de "platéia de padrões que se esbalda de rir" (2011-1, p. 1). Há também uma recorrência nesse trecho (como nas falas de outros críticos) no sentido de colocar a "competência" da realização, mas sempre num viés repleto de reservas quanto ao domínio técnico-narrativo dos filmes de Meirelles, provavelmente num sentido de alinhamento ao cinema hegemônico ou como denotador de superficialidade estética.

No caso do texto de Valente sobre *Domésticas*, o autor ironiza a produção em termos de "vamos jogar aqui uma direção de arte

cuidadosa, uma iluminação quase expressionista, movimentos de câmera de primeiro mundo [...] algumas cenas em p/b, em suma, filmemos como se fosse um anúncio de Lux Luxo, que tal”. E torna a questionar a proposta, percebendo nela uma leviandade em termos de “os padrões filmam com qualidade de primeiro mundo suas [empregadas] ignorantes que mal falam português”. Érico Fucks (2010, p. 1), do site Cinequanon, comparando Meirelles ao Paulo Morelli de *Viva voz*, vai taxar *Domésticas* como “superior em linguagem, mas sacana em conceitos”.

Ainda no texto da *Contracampo*, de Eduardo Valente, clichês, piadas fáceis e falta de aprofundamento das personagens (“domésticas só podem existir no coletivo”), além de um componente de culpa social são apontados no filme. Por fim, comentando o depoimento documental de uma doméstica ao fim do longa – aliás, um depoimento muito virulento sobre exploração e desrespeito – pois bem, comentando este depoimento, o crítico detrata o momento de inserção do depoimento na narrativa (ao final) e a maneira como este é inserido no filme. Afirma ainda que tal inserção não absolveria o filme no sentido de não ter se esforçado em trazer à tona a realidade das domésticas. Ao longametragem, então, caberia no máximo o crédito de revelar a realidade “dos publicitários paulistas fazendo filmes em 2001” (VALENTE, 2011-a, p. 2). O texto não chega a fazer uma análise do filme. Vários anos depois, quando do lançamento de *Cidade dos homens, o filme* (projeto de Meirelles dirigido por Paulo Morelli) Valente tornará a abordar a obra de Meirelles, aí sim numa análise detida de dados de produção e fatura fílmica (2011-b).

A tensão entre tratamento técnico-estético e a colocação de inadequação ao assunto se faz presente no texto de Erick Fucks na *Cinequanon*, texto já citado aqui e no qual o autor afirma, se referindo a *Cidade dos homens – o filme*, que “a obra recebeu todos os caprichos detalhistas embelezadores dignos das mais ostensivas campanhas publicitárias, berço de produção da 02 filmes”.

O *topos* do tornar a narrativa deglutível pelo grande público se repete nas abordagens da crítica jornalística às obras de Meirelles. Eduardo Valente, em texto sobre *Ensaio sobre a cegueira* publicado na Revista Cinética, chama de “fascinante” o blog sobre o filme mantido por Meirelles, fascinante “pela honestidade quase infantil, que de resto caracteriza a postura do diretor em geral – o que é um elogio, aliás” e no qual Meirelles coloca a busca de empatia com o público. Isso no que se refere ao problema de “como tornar palatável” a dureza do livro em que se baseava, como fazer ele chegar ao espectador de maneira “agradável”. Valente vê ainda no *Ensaio sobre a cegueira* um movimento de “simplificar o desespero” (2011, p. 2). Ao final do texto, uma abordagem introdutória em meio a cobertura de um festival, lamenta que este “grande esteta [...] com seu domínio de linguagem, se preste a querer filmar as urgências do mundo (*Cidade de Deus, O jardineiro fiel*)” pois talvez se saísse melhor abrindo mão desses compromissos com “a realidade e com o literário, e explorando mais o homem de cinema que há nele”.

No mesmo texto já referido, o crítico da *Cinequanon* Érik Fucks (2010) ressalta qualidades no longa *Cidade dos homens – o filme* dirigido por Paulo Morelli em relação ao filme anterior do mesmo diretor mas não deixa de taxar os personagens Acerola e Laranjinha como “adocicados demais”. Dado que, para ele, seria corrigido com os encaminhamentos do filme, quando “vai se deixando levar por um ambiente mais perverso e, com isso, tornando-se um filme mais coerente e mais consistente”. Noutra perspectiva, na mesma *Cinequanon*, defendendo o Meirelles de *O jardineiro fiel* e prevendo algumas nuances da crítica, o professor e pesquisador Rogério Ferraraz (2011, p. 2) sugere a seu leitor que “esqueça esse papo de filme hollywoodiano, de concessões ao grande público alienado e outras ladainhas que alguns críticos costumam fazer se alastrar [...] pelo jornalismo cultural brasileiro”.

Levando em conta a coragem de textos escritos no calor da hora e tomando como relativa zona de conforto a distância franqueada pelo tempo de lançamento e pela observação do panorama de debates,

poderíamos matizar um pouco aqui. Por exemplo, revendo *Cidade de Deus*, vale pensar se há mesmo essa idéia de acomodação, de cumprimento de uma jornada que prevê uma cristalização no sentido de superar o mal ou a *Cidade de Deus*. O personagem-narrador se mantém distante do narcotráfico e consegue um início de empregabilidade, mas na verdade isso não passa de um estágio como fotógrafo, o que ele próprio ressalta bem lacônico numa das cenas finais do filme.

Na perspectiva magra de Buscapé ou na total falta de saída para a *Cidade de Deus* dos bandidos mirins que prosseguem com a roldana do ódio, diríamos aqui que o filme é disfórico e distópico quanto ao futuro da comunidade, o que está na representação da nova geração de bandidos que surge, no tratamento escurecido da imagem na parte final do longa, nos planos fechados. O uso do Tim Maia da fase Universo em desencanto (“no caminho do bem”) é irônico e paródico, claramente. A escolha de um personagem não participante do tráfico (mas que não tem um discurso moralizante sobre o mesmo, apenas observa) guarda verossimilhança tanto interna quanto externa. Na violenta *Cidade de Deus*, conforme estudo de Alba Zaluar, apenas 2 % da população tem alguma relação com a criminalidade (ZALUAR, 2009, p. 3). Enquanto opção narrativa, o personagem soa crível e forte por sua construção no contexto da narrativa e pelo que levanta de discussão sobre o entorno social no qual se baseia.

Ao mesmo tempo, o longa seguramente não representa o narcotráfico ou o banditismo social como um quisto num corpo social são, nem prevê a vida burguesa como a saída e o modelo. Na verdade a maquinaria que alimenta o tráfico de alguma forma está posta no filme como gerada pelas forças sociais legais, o que, aliás, fica mais claro ainda ao longo de todo o projeto do seriado *Cidade dos homens*. Não há elogio ao bandido social nem sua criminalização. A fatura ficcional observa o que narra. E o narcotráfico é mostrado como uma estrutura de poder e de grande geração (capitalista) de lucros.

Há que se pensar também, se não haveria uma possibilidade de aprofundamento da discussão a partir de uma reflexão sobre a instância narrativa e o conceito de focalização, além do conjunto de dados da narrativa. O olhar construído pelo filme, afinal, vai vir desse concerto de elementos que delinea os sentidos, os produz, e não de um dado visto isoladamente. O olhar distanciado também talvez traga algo do pulso de certo narrador contemporâneo. Isso novamente nos remeteria a Walter Benjamin (1980) em *O narrador*, quando o pensador alemão, refletindo sobre o decréscimo da narrativa oral, diz que o narrador do romance é um ser desorientado e não sabe aconselhar. Partindo de Benjamin, Silviano Santiago (1989, p. 40) vai assinalar que o narrador pós-moderno é o que “transmite ‘uma sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele [...] e sabe que o real e o ‘autêntico’ são construções de linguagem”.

O específico do constructo vai causar também um ruído na recepção crítica acadêmica, no caso, a cobrança de correspondência em relação ao dado real, por parte da antropóloga Alba Zaluar. A autora reclama a não coincidência entre o filme e realidade em aspectos como o bando de crianças armadas ao final da obra, pois não haveria isso na Cidade de Deus real (aquele “bando de meninos ainda com dente de leite dando tiro nas pessoas”) (ZALUAR, 2009, p. 4). Com visadas bastante pertinentes em relação ao fenômeno da violência, Zaluar esquece, no entanto, um dado central do ser ficcional, ou seja, a primazia desse olhar lançado e construído sobre o referente, que faz lembrar Aristóteles quando, discutindo a poesia como constructo e a questão da verossimilhança interna, o filósofo grego sugeriu a manipulação dos dados do real no sentido do olhar que se precisa construir (“Falta menor comete o artista que desconhece que a corça não tem cornos do que aquele que a representa de forma não artística”). (ARISTÓTELES, 1966). E esse olhar construído sobre o problema da violência brasileira nos parece efetivo (em alguns pontos) em sua representação pela ficção audiovisual de Meirelles.

Por fim, vale refletir sobre o dado de que uma investigação em torno da recepção do cinema (e do audiovisual) deve estar atenta à importância de reflexões da crítica jornalística por sua inquietação e envolvimento nas discussões acerca da prenhez estética de várias filmografias e sua capacidade de contextualização no debate contemporâneo. É imprescindível então apontar ao mesmo tempo como esta crítica é capaz de trazer “as bases mínimas para a expressão do gosto”, além de “apreciar e compreender suas manifestações, independente de se concordar ou não com o crítico”, para falarmos com José Luiz Braga (2006, p. 227). Trouxemos o exemplo de Meirelles e da crítica jornalística para exemplificar alguns dos aspectos passíveis de investigação mais aprofundada da crítica jornalística e também da reflexão acadêmica. O posicionamento de outras vertentes da crítica jornalística, da acadêmica e do espectador não-especializado pode ser elucidativo dessas tensões e atrações, que compõem produção, circulação e consumo de audiovisuais. Sem que se deixe de lembrar, tanto para a reflexão acadêmica quanto para a jornalística, a conhecida máxima de André Bazin (1991, p. 7), segunda a qual “a função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o lêem, o impacto da obra de arte”.

REFERÊNCIAS

A HORA da estrela. Direção: Suzana Amaral. Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Orós. Intérpretes: Marcélia Cartaxo, José Dumont, Tâmara Taxman. Música: Marcus Vinícius. São Paulo: Assunção Hernandes, 1986. 1 bobina cinematográfica (96 min), son., color., 35 mm.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Textos escolhidos*. Benjamin, Walter, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os pensadores). p. 269-283.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. 1985. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Fábio. O som ao redor, de Kleber Mendonça Filho. *Revista Cinética*. 2013. Disponível <http://revistacinetica.com.br/home/?s=%22o+som+ao+redor%22>. Acesso em: 16 jun. 2021.

ARAÚJO, Inácio 2007. Cão careta? Canto do Inácio, São Paulo, 11 jul. 2007. Disponível em: <http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/07/co-careta-incio-araujo-na-ilustrada-no.html> Acesso em: 26/12/ 2020.

ARAÚJO, Inácio. Ao redor do som. *Blog do Inácio Araújo*. 2013. Disponível em: <http://inacio-a.blogosfera.uol.com.br/2013/02/17/ao-redor-do-som/>. Acesso em: 15 dez. 2016.

ARAÚJO, Inácio. Não ditos conduzem trama reveladora sobre Brasil atual. *Folha de S. Paulo*. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/72958-nao-ditos-conduzem-trama-reveladora-sobre-brasil-atual.shtml>. Acesso em: 10 jul. 2015.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARRAES, Guel; FURTADO, Jorge. ROTEIRO As três palavras divinas. Autoria: Guel Arraes e Jorge Furtado. Versão 13 de agosto de 2003. Disponível em:

http://www.roteirodecinema.com.br/banco/banco_tv_doc_pub.htm

Acesso: em 03 set. 2015.

AUMONT, J. et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

AZERÊDO, Genilda. *Reencenando imagens e palavras: anotações sobre literatura e filmes*. João Pessoa: EDUFPB, 2013.

BAECQUE, Antonio. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Tradução Aurora Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 462-84.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. Ruído, estranhamento, comunicação. In: BARBOSA FILHO, Hildeberto. *O giz e a letra*. João Pessoa: Manufatura, 2003. 63-67.

BARBOSA, Afonso Manoel da Silva Barbosa ; MOUSINHO, Luiz Antonio. A hora da estrela: adaptação e linguagem cinematográfica no filme de Suzana Amaral. *Sessões do Imaginário* (Online), v. 1, Porto Alegre: PUC-RS, p. 43-49, 2012. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/12214/8691>.

Acesso em 20 de dez. 2012.

BARBOSA, Afonso. BARBOSA, Afonso Manoel da Silva. *Paródia e auto-reflexividade no filme Romance, de Guel Arraes*. 2013. 89f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, 2013. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/images_Afonso_Barbosa.pdf Acesso: 3 set. 2015.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 27-38.

BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa. Petrópolis: Vozes, 1971. (Col. Novas Perspectivas em Comunicação). p. 19-60.

BARTHES, Roland. A grande família dos homens. In: BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, s/d. p. 163-165. (Col. Signos).

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia – seleção de ensaios da revista “Communications”*. Tradução de Izidoro Blikstein. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44. (Col. Novas Perspectivas em Comunicação; 3).

BARTHES, Roland. O prazer do texto. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: Textos escolhidos. Benjamin, Walter, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74 (Coleção Os pensadores).

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Trad. Maria Adriana Camargo Capello. São Paulo: Edipro, 2018.

- BLIKSTEIN, Izidoro. *Técnicas de comunicação escrita*. São Paulo: Ática, 2001.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz – a encenação cinematográfica*. Tradução de Maria Luíza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético).
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSCOV, Isabela. Ah, esses olhos... Revista Veja, edição 2090, dezembro de 2008. Disponível em http://veja.abril.com.br/101208/p_192.shtml Acesso em dezembro de 2014.
- BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta sua mídia*. São Paulo: Paulus, 2006.
- BRAGANÇA, Felipe. Cidade de Deus. *Contracampo*. Disponível: www.contracampo.com.br/criticas/cidadedededeus.htm Acessado set. 2011.
- BRAGANÇA, Felipe. Resposta. *Contracampo*. Disponível: www.contracampo.com.br/42/cartacidadedededeus.htm Acesso out. 2012.
- BRANT, Beto e CIASCA, Renato, dir. 2006. *Cão sem dono*. Brasil, SP/RS: Estúdio Drama filmes/ Europa filmes, 2007. DVD.
- BRAVO, Zean. Atores jovens são aposta de Luiz Fernando de Carvalho em Capitu. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/atores-jovens-sao-apostas-do-diretor-luiz-fernando-carvalho-em-capitu-3604567> O GLOBO. Acesso em 19 de dezembro de 2014.
- BRITO, J. B. de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê editorial, 1997.
- BRITO, João Batista de. Leitura prospectiva e retroativa no filme. In: BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê, 1995. p. 195-197.
- BRITO, João Batista de. *Literatura e cinema: narrativas em conflito*. São Paulo: Unimarco, 2005. Disponível em http://imagensamadasdotcom.files.wordpress.com/2011/04/literatura_no_cinema.pdf Acesso em 22 de setembro de 2014.

BRITO, João Batista de. Narrativas em conflito: três questões diferentes sobre a diferença entre literatura e cinema. In: *Letra Viva*. v. 1 n.3. João Pessoa: Ideia, 2001. p. 59-70.

BRITO, João Batista de. O som ao redor. In: SILVA, Paulo Henrique (org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2016. p. 77-81.

BRITO, João Batista. *Leitura do texto poético – ensaios de (e para) sala de aula*. João Pessoa: EDUEPB, 1997.

BROWNE, Nick. O espectador-no-texto: a retórica de No tempo das diligências. In: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema – vol. 2*. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 229-250.

BURGOYNE, Robert. Film narratology. In: STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New vocabularies in film semiotics: Structuralism, Post-structuralism and beyond*. London; New York: Routledge, 1992. p. 70-124.

CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. p. 5-16.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 126-131.

CAPITU. Luiz Fernando de Carvalho. Argumento Euclides Marinho com a colaboração de Daniel Piza, Luis Alberto de Abreu e Edna Palatnik. Direção e roteiro final Luiz Fernando de Carvalho. Intérpretes: Michel Melamed, Maria Fernanda Cândido, César Cardadeiro, Letícia Persiles. GLOBOFILMES, 2008. DVD (270 min), son., color.

CARREIRO, Rodrigo. 2008. Cão sem dono. Cine Repórter, Recife, 07 maio 2008. Disponível em: <https://cinerreporter.wordpress.com/2008/05/07/cao-sem-dono/> Acesso em: 26 dez. 2020.

CARVALHO, Rafael. *O som ao redor do mundo: uma recepção crítica do cinema pernambucano*. Trabalho apresentado na IV Conferência Internacional Small Cinemas: Crossing Borders, ocorrida na Universidade

Federal de Santa Catarina. p. 104-105. Disponível em: https://ivsmallcinemas.paginas.ufsc.br/files/2013/09/ANAIS_SMALL-CINEMAS_3.pdf. Acesso em: 15 jun. 2021.

CEIA, Carlos. Sujeito da enunciação/ sujeito do enunciado. In: *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. 27 dez. 2009. Disponível em: <http://edtl.fctsh.unl.pt/business-directory/6173/sujeito-da-enunciacao-sujeito-do-enunciado/>. Acesso em: 12 jan. 2017.

CENA ABERTA – a magia de contar uma história. Produção: Cada de Cinema de Porto Alegre e Rede Globo. Intérpretes: Luís Carlos Vasconcelos e Regina Casé. Episódio *As três palavras divinas*. Direção: Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Roteiro Guel Arraes e Jorge Furtado. Música: Banda Metallica. Rio de Janeiro: Globofilmes, 2004. 1 DVD (133 min), son., color. Baseado no conto literário de Leon Tolstói.

CÉSAR, Chico. A prosa impúrpura do Caicó. Vagalume, São Paulo, 1995. Disponível em <https://www.vagalume.com.br/chico-cesar/a-prosa-impurpura-do-caico.html>. Acesso em: 18 jan. 2020.

CHATMAN, Seymour. *Coming to terms: the rethoric of hetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

CHIAPPINI, Ligia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar. Revista Literatura e sociedade, nº 1, São Paulo: USP/FFLCH, 1996. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/682> Acesso em 21 mai 2017.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Tradução de A. Filipouski; Maria A. Pereira; R. Zilberman; Antônio Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

COLOMBO, Sylvia. Hoje é dia de Capitu. Folha de São Paulo. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2211200807.htm> Acesso em 19 de dezembro de 2014.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

- DIAS, Elder. O som ao redor é o Brasil acontecendo. *Revista Bula*. 2 mar. 2013. Disponível em: <http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>. Acesso em: 10 jul. 2015.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia – uma introdução*. trad. Suzana Silveira. São Paulo: Ed. da UNESP; Boitempo Editorial, 1997.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- EDUARDO, Cléber. A estética da produção em uma narrativa de implosão da experiência. *Revista Cinética*. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cdhcleber.htm> Acesso mai. 2023.
- EDUARDO, Cléber. Jane, lindo seu comentário.... Comentário. Canto do Inácio, São Paulo, jul. 2007-a. Disponível em: <http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/07/co-careta-incio-araujo-na-ilustrada-no.html> Acesso em: 25 nov. 2020.
- EDUARDO, Cléber. O primeiro diferencial no cinema brasileiro Canto do Inácio, São Paulo, jul. 2007-b. Disponível em: <http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/07/co-careta-incio-araujo-na-ilustrada-no.html> Acesso em: 20/02/2020.
- EDUARDO, Cléber. Jardineiro fiel. *Contracampo*. Disponível em: www.contracampo.com.br/75/jardineirofiel.htm Acesso jun. 2011-a.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- SCOREL, Eduardo. *O som ao redor – violência latente*. *piaui*. 29 jan. 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-som-ao-redor-violencia-latente/>. Acesso: 13 ago. 2014.
- FARACO, Sérgio. *Lágrimas de chuva*. Porto Alegre: LP & M, 2002.
- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. A movência do ficcional ou a astúcia da mímesis: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. *Correio das Artes*, João Pessoa, p. 2, 06 dez. 1992.
- FERRARAZ, Rogério. Fernando Meirelles mantém-se fiel ao bom cinema. *Cinequanon*. Disponível: www.cinequanon.art.br/filmes_detalle.php?id=113&num=1 Acesso maio 2011.

FILHO, Francisco Alvim. Capitu é um luxo. Revista Isto é, Edição 2039, 03 de dezembro de 2008. Disponível em http://www.istoe.com.br/reportagens/948_CAPITU+E+UM+LUXO Acesso em 19 de dezembro de 2014.

FILHO, Kleber Mendonça. Livro dos conselhos. *Cinemascópio*. Disponível: cinemascopio.blog.uol.com.br/arch2008-09-07_2008-09-13.html Acesso fev. 2011.

FONSECA, Rodrigo. Bruxo também é pop. DIÁRIO DO NORDESTE. Disponível em <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/zoeira/bruxo-tambem-e-pop-1.516759> Acesso em 19 de dezembro de 2014.

FONSECA, Rodrigo. O som ao redor. 2012. *O Globo*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/posts/2012/08/17/gramado-leia-critica-de-som-ao-redor-de-kleber-mendonca-filho-460779.asp>. Acesso em: 9 out. 2014.

FONSECA, Rodrigo. Obra-prima de Machado de Assis volta modernizada na microssérie Capitu. O GLOBO. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/obra-prima-de-machado-de-assis-volta-modernizada-na-microsserie-capitu-3603811> Acesso em 19 de dezembro de 2014.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. W. Oliveira. São Paulo: Círculo do Livro, 1990. vols 1 e 2.

FREUD, Sigmund. A negativa. In: O ego e o id e outros trabalhos. Rio de Janeiro, Imago, 1976-a. (Ed. Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, XIX). p. 295-307.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Tradução e supervisão de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1976-b. p. 275-314. (Ed. Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, 17).

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Círculo do livro, 1989.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

FUCKS, Erick. Cidade dos homens: Cidade de Deus zero caloria. *Cinequanon*. Disponível em www.cinequanon.art.br/filmes_detalle.php?id=725&num=1 Acesso março 2010

FURTADO, Celso. *Os ares do mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GAUDREAU, André. e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Muller. Brasília: EDUNB, 2009.

GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GIL, Gilberto (1989). "Amarra o teu arado a uma estrela". In: GIL, Gilberto. O eterno deus Mu dança. Warner Music. Disponível em http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php Acessado em 14 de fevereiro de 2011.

GIL, Gilberto. Realce. Vagalume, São Paulo, 1979. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/gilberto-gil/realce.html> Acesso em: 02 jan. 2020.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 105-119.

GOMES, Regina. *Teorias da recepção, história e interpretação de filmes: um breve panorama*. Livro de Actas do 4º Sopcom. Aveiro, 20 a 21 maio 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao-filmes.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2021.

GONÇALVES, Marco Antonio. Assombrações de Apipucos: O som ao redor e os antagonismos em perpétuo desequilíbrio. *Novos Estudos Cebrap*, v. 39,

n. 1, p. 187-207, jan./abr. 2020. Disponível em: http://novosestudios.com.br/wp-content/uploads/2020/06/10_goncalves_116_p186a207_b.pdf. Acesso em: 16 jun. 2021.

GOTLIB, Nádía. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Paris: Association Archives de la literatura latino-americaine, des Caraibes et africaine du XXe. Siècle; Brasília: CNPq, 1988. p.161-195.

HESEL, Marcelo. O som ao redor – o silêncio opressor da história. *Omelete*. 4 jan. 2013. Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/o-som-ao-redor/?key=73137>. Acesso em: 8 jan. 2017.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, s/d.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

JOLY, Martine. *A imagem e sua interpretação*. Tradução de José Francisco Espadeiro Martins. Lisboa: Edições 70, 2002.

LEMINSKI, Paulo. Podem ficar com a realidade... In: LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Tradução Jorge Constante. Lisboa: Portugália Editora; São Paulo: Martins Fontes, s/d.

LIMA, L. C. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a literatura. In: JAUSS, Hans; ISER, Wolfgang; STIERLE, Karlheinz; GUMBRECHT, Han; WEINRICH, Harald. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação, prefácio e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 37-66.

LINS, Arthur Andrade Fernandes. Cão sem dono: focalização e construção da personagem na adaptação fílmica do romance *Até o dia em que o cão morreu*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Col. *Ensaio*; 20).
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Paris: Association Archives de la literatura latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília,: CNPq, 1988.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p. 92.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. In: LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 70.
- LOPES, Carlos. 2007. Não sei se poderíamos chamar... Comentário. Canto do Inácio, São Paulo, jul. 2007-a. Disponível em: <http://cantodoinacio.blogspot.com/2007/07/co-careta-incio-araujo-na-ilustrada-no.html> Acesso em: 25 nov. 2020.
- LUNA. Acerca da crítica de Cidade de Deus, feita por Felipe Bragança. *Contracampo*. Disponível www.contracampo.com.br/42/cartacidadededeus.htm Acesso jan. 2012.
- MAGGIO, Sérgio. Luiz Fernando Carvalho lança sua visão estética sobre o romance Dom Casmurro. *Correio Braziliense*, 09 de agosto de 2008. Disponível em <http://divirta-se.correioweb.com.br/materias.htm?materia=5497> Acesso em 9 de janeiro de 2013.
- MARTIM-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Prefácio de Néstor García Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Entrevista. Programa Roda Viva, *São Paulo, fev. 2003*. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/imprimir.php?id=62>
Acesso em: 22 jun. 2020.

MASCARELLO, F. Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente, ou Como e por que os estudos brasileiros de cinema seguem textualistas. In: MACHADO JR, Rubens et. al. *Estudos de cinema Socine VII*. São Paulo: Socine, 2006. p. 127-133.

MATOS, Carlos Alberto. O som ao redor – a revista fora do plástico. *Criticos.com*. 9 jan. 2013. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=2651&cat=1>.
Acesso em: 20 out. 2016.

MATOS, Olgária. Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990. p. 283-306.

MEDINA, Cremilda. *Entrevista, o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1990.

MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MENA, Fernanda. O som e o sentido. *Folha de S. Paulo*. 17 fev. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/94154-o-som-e-o-sentido.shtml>. Acesso em: 16 nov. 2016.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MENEGUINI, Carla. Minissérie “Capitu” vai apresentar “Angelina Jolie” brasileira. Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL879856-7084,00-MINISSERIE+CAPITU+VAI+APRESENTAR+ANGELINA+JOLIE+BRASILEIRA.html> Acesso em 19 de dezembro de 2014.

MERTEN, Luiz Carlos. Ópera rock desconcerta pelo que tem de excessivo. O Estado de S.Paulo, 16 de dezembro de 2008. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,opera-rock-desconcerta-pelo-que-tem-de-excessivo,294434> Acesso em 19 de dezembro de 2014.

MONTEIRO, Alexandre de Assis. *Capitu: olhares para uma narração oblíqua*. João Pessoa, 2013. Dissertação (mestrado). UFPB/ PPGI.

Disponível em http://bdtd.biblioteca.ufpb.br/tde_arquivos/9/TDE-2013-10-10T122541Z-2128/Publico/ArquivoTotal.pdf Acessado em 18 de dezembro de 2014.

NAGIB, Lúcia. Em O som ao redor todos temem a própria sombra. Folha de S. Paulo. 17 fev. 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: 25 jul. 2016.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

O GLOBO. Minissérie Capitu alcança 17 pontos de média no Ibope na estréia. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/minisserie-capitu-alcanca-17-pontos-de-media-no-ibope-na-estreia-3603924> Acesso em 19 de dezembro de 2014.

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho; Produção: Emilie Lesclaux. Intérpretes: Clébia Souza, Gustavo Jahn, Irandhir Santos, Irma Brown, Lula Terra, Maeve Jinkings, Maria Luiza Tavares, Sebastião Formiga, W. J. Solha, Waldemar José Solha, Yuri Holanda. Fotografia: Pedro Sotero. Trilha sonora: DJ Dolores. São Paulo: Vitrine Filmes. 1 DVD (131 min.). son., color. 2013.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Olhos de cigana oblíquos e dissimulados, olhos de ressaca... O Estado de S. Paulo, 23 de julho de 2009. Disponível em <http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=335245> Acesso em 18 de dezembro de 2014.

PAIXÃO, Gabriel. O som ao redor ou o naturalismo à brasileira. *Contracampo*: revista de cinema. 2012. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/99/pgosomaoredor.htm>. Acesso em: 16 jun. 2021.

PASSOS, Cleusa. Clarice Lispector: os elos da tradição. *Revista USP*. nº10, p. 167-174. Junho/ Julho/ agosto 1991, Disponível em www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52192 Acesso jun 2017.

PEIRCE, Charles Sanders. Escritos coligidos. In: D'OLIVEIRA, Armando Mora (org.) *Peirce, Frege*. Tradução Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os pensadores).

- PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo, Cultrix, 1987.
- PILAGALLO, Oscar. *O Brasil em sobressalto*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- POE, E. A. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 109.
- POUILLON, Jean. 1974. O tempo no romance. Tradução de Heloyse de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1974.
- POUND, Ezra. *Abc de poesia*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1989.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- PUCCI JR., R. De Godard para Guel Arraes: o cinema moderno como matriz para a TV pós-moderna? In: Rubens Machado et al. *Estudos de cinema Socine VII*. São Paulo: Socine, 2006. p. 377-384.
- PUCCI JR., Renato. Cinema moderno e de vanguarda na TV: o paradoxo pós-moderno de *Cena aberta*. In: E. HAMBURGUER et al. (org.). *Estudos de cinema*. São Paulo, Annablume; Fapesp, Socine, 2008. p. 325-332.
- PUCCI, Renato. Adaptação televisiva e esquemas cognitivos: o caso de Capitu. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR, Renato Luiz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre. *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário – Volume II*. Campinas; Faro: Socine, 2012. Disponível em <http://www.socine.org.br/livro/televisoes.pdf> Acesso em 18 de dezembro de 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os intervalos do cinema*. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- RASTIER, François. Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, A.J. *Ensaio de semiótica poética*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultura/Edusp, 1975. p. 96-125.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RESENDE, Beatriz. Capitu, Brecht, Bentinho e Janis Joplin. In: O Estado de São Paulo. Ano 118, n. 43429, p. 13, 16/12/2008. Disponível em <http://forumdacultura.blogspot.com.br/2008/12/capitu-brecht-bentinho-e-janis-joplin.html> Acesso em 18 de dezembro de 2014.

Revista Cinética. Disponível www.revistacinetica.com.br/cdhcleber.htm Acesso jun. 2011-b.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. *Onze anos de correspondência: os Machados de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2008.

ROUANET, Sérgio Paulo. Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990. (Col. Tempo Universitário, 63).

SALGADO, Lucas. O som ao redor – a força do silêncio. *Adoro cinema*. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202700/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 15 set. 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia e paráfrase & cia*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1988 (Série *Princípios*; 1).

SANTIAGO, Silviano. A arte do penteado. In: FERNANDES, Rinaldo. *Rita no Pomar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 97-103.

SANTIAGO, Silviano. *Meditação sobre o ofício de criar*. *Aletria*, v. 18, p. 173-179, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450/1546>. Acesso em: 04 ago. 2019.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Artes de fiandeira. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 104, p. 49-64, jan./mar. 1991.

SANTOS, Roberto. *A hora da estrela: o papel e a tela*. *Graphos: Revista da pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba*. Vol. 9, n.1, 2007/ João Pessoa: 2007. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/4707> Acesso em: 23 mar. 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*.

Trad. de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Teoria do cinema e espectralidade na era dos pós. In: RAMOS, Fernão (org.) *Teoria contemporânea do cinema* – volume 1. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 393-424

SILVA, Paulo Henrique (org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2016.

SMITH, Murray. Espectralidade cinematográfica e a instituição da ficção. In: RAMOS, Fernão (org.) *Teoria contemporânea do cinema* – volume 1. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Editora SENAC, 2005. 142-169.

SODRÉ, Muniz. *Sociedade, mídia, violência*. Porto Alegre: Sulina; Edipucrs, 2002.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. (Ed). *Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries*. Florianópolis: UFSC, nº 51, Jul / Dez, 2006. p. 19-53.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação. *Revista Ilha do Desterro*. nº 51 – Jul-Dez 2006.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do desterro*, nº 51, 2006. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em 26/07/2019.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES. Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 218-264. (Novas Perspectivas em Comunicação).

TOLSTÓI, Leon. As três palavras divinas. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/ecandido/mestr123.htm> Acesso: em 29 mar. 2006.

VALENTE, Eduardo (org.). Debate: Ensaio sobre a cegueira, de Fernando Meirelles. *Revista Cinética*. Disponível www.revistacinetica.com.br/blindnessdebate.htm Acesso jan.2012-a

VALENTE, Eduardo. Abrindo os trabalhos: Meirelles e Folman. *Revista Cinética*. Disponível www.revistacinetica.com.br/cannes08blindnessbashir.htm jan. 2012-b

VALENTE, Eduardo. Cidade dos homens – o filme. *Revista Cinética* Disponível www.revistacinetica.com.br/cdhvalente.htm Acesso jun. 2011-b

VALENTE, Eduardo. Domésticas, o filme. *Contracampo*. Disponível www.contracampo.com.br/criticas/domesticas.htm Acesso 2011-a.

VELOSO, Caetano. A hora da estrela de cinema. In: BETHANIA, Maria. *LP A beira e o mar*. Rio de Janeiro, Polygram, 1984.

VELOSO, Caetano. *Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Philips, 1989. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uIMZLr7LXVE> Acesso em 05 mar. 2021.

VELOSO, Caetano. *Queixa*. Rio de Janeiro: Polygram, 1983. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LqhRhVxrPBY> Acesso 5 mar. 2021.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT *et al.* *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papius, 2012. p. 99.

XAVIER, Ismail. As transformações da indústria cultural. Entrevista concedida a Leandro Saraiva e Raquel Imanishi Rodrigues. In: MENDES, A. (org.). *Encontros: Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 192-227.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. O som ao redor: arqueologia do vertical moderno no Recife. *Revista Galáxia*, São Paulo, v. 46, n. 46, p. 1-17, 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/52911/35141>. Acesso em: 16 nov. 2021.

YAMAGI, Fábio. Filme de gente grande. *Cinequanon*. Disponível em www.cinequanon.art.br/estreias_detalhe.php?id=113&num=2

ZANIN, Luiz. Cão sem dono: linguagem despojada para retratar o mal-estar dos jovens. *Cinema, cultura & afins*, São Paulo, 17 jun 2007. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/linguagem-despojada-para-retratar-o-mal/> Acesso em: 15 de nov 2019.

ZANIN, Luiz. O som ao redor, ou filmes que marcam época. *Blog Luiz Zanin: cinema, cultura e afins*. 18 fev. 2013. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-som-ao-redor-ou-filmes-que-marcam-epoca/>. Acesso em: 15 mar. 2016.

ZANIN, Luiz. Um som perturbador. *Blog Luiz Zanin: cinema, cultura e afins*. 4 jan. 2013. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/um-som-perturbador/>. Acesso em: 18 jun. 2015.

LUIZ ANTONIO MOUSINHO é professor Titular do Departamento de Comunicação e da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Graduado em Jornalismo pela UFPB, fez mestrado em Letras na mesma instituição e doutorado em Teoria e história literária na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. É autor de *Uma escuridão em movimento: relações familiares em Clarice Lispector* (EDUEPB/ Ideia editora, 1997), *A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, TV)* (EDUEPB/ Ideia editora, 2012) e *A carne herdada: narrativa e vozes sociais em Clarice Lispector* (2023; prelo). Coorganizou os ebooks *Ficções e outras verdades* vols 1 e 2 (org.) (EDUEPB, 2021; 2022). Coordena o Ficções: Grupo de pesquisa sobre ficção e produção de sentido.

Este volume traz leituras de obras de ficção cinematográfica (e também televisiva e literária), procurando atentar acerca dos discursos que se cruzam numa ficção, com base sobretudo na narratologia e na teoria/ análise bakhtiniana do discurso. Nesse sentido, busca investigar de que maneiras a dimensão existencial representada nas obras audiovisuais se mostra contaminada pela dimensão cultural, rastreando e pretendendo acentuar como as ficções se movem no sentido de desentranhar elementos esquecidos e recalçados, fazendo-os se mostrar e falar. Pretende ainda observar na fatura fílmica as tramas entre série social e economia narrativa, os diálogos que constituem os textos audiovisuais, bem como a vida em sociedade transmutada esteticamente e enformada enquanto efetivo olhar construído. O faz apostando que, se o mundo não pode ser reparado, ao menos ele poderá ser recriado. E se a vida, em suas negociações e em suas conformações ao tecido social, segue alienada e fragmentada, vale o gesto de tentar reencontrá-la, situá-la, afirmá-la, inclusive na frequência e convívio com a ficção.

