

Tramas da narrativa: espaço, tempo e inconsciente político

VITOR SOSTER *

RESUMO: Apresenta-se uma análise da introdução do filme *O som ao redor* (Mendonça Filho, 2012) para propor uma compreensão sobre o *foco narrativo*. Frequentemente entendido como sendo o *ponto de vista* de uma narrativa (cf. LEITE, 1999), o *foco* é observado em seu caráter relacional entre o *destinador - autor implícito* e *narrador* - e o *destinatário - leitor/espectador implícito* e *narratário* (cf. CASETTI; DI CHIO, 1996). Essa observação é feita a partir da distinção de elementos constitutivos da narração, desde os mais tradicionalmente estudados como o espaço e o tempo, até aqueles menos considerados como é o caso do *inconsciente político* (cf. JAMESON, 2002). Busca-se, assim, trazer à tona o sentido social das tramas narrativas e de sua relevância para pensar a contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Foco narrativo; Narrativa; *O som ao redor*; Ponto de vista.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the introduction of the film *Neighboring Sounds* (Mendonça Filho, 2012) to propose a comprehension of the *narrative focus*. This concept is frequently understood as the *point of view* of a narrative (LEITE, 1999), but this paper stresses their differences, observing the relational character of the *focus* between the *addresser – implicit author* and *narrator* – and its *addressee – implicit reader* and *narratee* (cf. CASETTI; DI CHIO, 1996). This point is made from the distinction of the constitutive elements of a narrative since the ones traditionally studied, such as space and time, up to the ones less considered as the *political unconscious* (JAMESON, 2002). Therefore, the social meaning of the narrative weavings and their relevance to think about the present are intended to be brought to light.

KEYWORDS: Narrative focus; Narrative; *Neighboring Sounds*; Point of view.

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês – Universidade de São Paulo (USP) – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: sosterv@gmail.com

Introdução

O estudo, aqui apresentado, é resultado da pesquisa realizada para a composição de minha dissertação de mestrado (cf. SOSTER, 2017) e objetiva trazer alguns apontamentos no sentido de propor uma compreensão para um dos conceitos mais tradicionais dos estudos literários. Refiro-me ao *foco narrativo* que, muitas vezes, é entendido como sinônimo de *ponto de vista*, outro conceito frequentemente empregado em análises de tramas narrativas (LEITE, 1999). A proposta de redefinição do primeiro conceito marca um modo de explicitar o ponto de vista pelo qual a linguagem pode ser compreendida para que o sentido social das narrativas emergja mais facilmente, fazendo com que a crítica ganhe relevância ao buscar compreender a contemporaneidade. Desse modo, busco analisar um fragmento do filme *O som ao redor*¹ (Kleber Mendonça Filho, 2012), inspirado em estudos feitos por críticos literários tais como Antonio Candido e Roberto Schwarz². Parto, dessa maneira, de componentes mais tradicionalmente estudados da trama narrativa como o *espaço* e o *tempo* até chegar naqueles menos considerados como o *inconsciente político*, conceito proposto por Jameson (2002), em obra publicada em 1981.

Consultando Franco Junior (2003), que se fundamenta³ em Aguiar e Silva (1988)⁴ e Leite (1999)⁵, encontramos uma definição bem estabelecida, nos estudos literários, para a *focalização*, que corresponderia

à posição adotada pelo *narrador* para narrar a história, [isto é] ao seu ponto de vista. O *foco narrativo* é um recurso utilizado pelo *narrador* para *enquadrar* a história de um determinado *ângulo* ou *ponto de vista*. A referência à visão, aqui, não é casual. O *foco narrativo* evidencia o propósito do *narrador* (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 41).

Para o propósito explicitado acima, portanto, cabe reter dessa noção tradicional que a *focalização* é produto de, pelo menos, um *foco narrativo*. Na análise de *O som*, como será demonstrado adiante, fui levado a observar que o *foco narrativo* pode ser entendido como resultante de uma relação entre as instâncias envolvidas na produção (*autor implícito* e *narrador*) e recepção (*leitor implícito* e *narratário*). Ao responderem ao que é posto, na narração, pelo *autor implícito* e pelo *narrador*, o *leitor implícito* e o *narratário* ocupam uma posição ativa,

¹ Doravante, *O som*.

² Refiro-me, especialmente, aos textos “De cortiço a cortiço” (CANDIDO, 2010), publicado originalmente em 1992 e “Radicalismos” (CANDIDO, 1988). Também foram tomados como fonte de inspiração os livros *Sequências Brasileiras* (SCHWARZ, 1999) e *Ao vencedor as batatas* (SCHWARZ, 2012), originalmente publicado em 1977.

³ Indico, em nota de rodapé, as referências bibliográficas citadas pelos autores lidos para a escrita deste artigo. Para as referências bibliográficas citadas diretamente, conferir a seção “Referências”.

⁴ Trata-se da 8ª edição de *Teoria da literatura*, livro publicado por Vítor Manoel de Aguiar e Silva pela editora Almedina em 1988.

⁵ Trata-se de *O foco narrativo*, livro publicado originalmente por Lígia Chiappinni Moraes Leite pela editora Ática em 1985.

estabelecendo um *foco* que nem sempre corresponde completamente ao esperado pelas instâncias de produção da narrativa. De todo modo, o momento histórico estará sempre marcado no modo como a trama é *focalizada*, isto é, no modo como sua materialidade é percebida ao formar um sistema significativo.

Se há materialidade linguageira, há forma e, para o crítico, mais importante do que se perguntar diretamente sobre *o que* ela significa, deve-se considerar *como* ela significa para que se possa atravessar a transparência da produção analisada e seja possível discutir aspectos mais opacos sobre os quais o mundo social atua. Obviamente, manifestações linguageiras não são o mundo, elas estão nele e falam dele a partir de seus recursos. Por isso, é necessário compreendermos o funcionamento da linguagem para que possamos refletir sobre o que está envolvido no processo de produção de sentidos que parte, por sua vez, de relações sociais e tem papel ativo da produção dessas mesmas relações.

No caso específico das narrativas, não são os fatos em si relatados que importam, mas é a forma de significação de uma experiência social no mundo que pode ser apreendida. A trama narrativa conta mais do que aquilo que o *narrador* pretende, já que se utiliza de um material, a linguagem, que é um fato social. Por mais verossímil e realista que uma narrativa possa ser, o mundo não estará na transparência do que é dito, mas nos interstícios daquilo que é ostensivamente notado, ou seja, o grau de compreensão da trama será determinado pela *focalização* estabelecida. O papel do crítico consiste em explicitar os elementos envolvidos na produção de um *foco narrativo* para que a relação entre dada narrativa e o mundo seja trazida para a intelecção e esse mesmo mundo possa ser melhor compreendido. Os sentidos focalizados em um dado texto, portanto, podem se abrir para além do que está explicitamente dado em seu sistema circunscrito.

Logo, para dar continuidade a essa discussão, organizo-a do seguinte modo: primeiramente apresento, em linhas gerais, a fábula narrativa de *O som* e alguns conceitos básicos que servirão de instrumento para a análise. Em seguida, desenvolvo uma análise da introdução do filme, buscando reter alguns elementos que se tornam relevantes para que possa, por fim, propor uma nova leitura para o conceito de *foco narrativo* de modo a esboçar alguma contribuição para uma leitura crítica de narrativas em que seu significado social seja considerado para além daquilo que se apresenta ostensivamente.

Apresentação do material de análise e de alguns conceitos fundamentais

O filme *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) pode ser considerado como o resultado de uma observação atenta do cotidiano vivido pelos diferentes matizes da classe média brasileira contemporânea. No entanto, ainda que atenta e eficaz na desnaturalização do olhar, seu ponto de vista não escapa totalmente das marcas ideológicas da classe social observada. Quanto à estrutura geral e à sinopse, pode-se dizer que, no filme, a narrativa é organizada inicialmente numa introdução, cuja estrutura exhibe fotos e gravações que parecem ter como objetivo documentar dois lugares e momentos distintos: o campo no passado e a

cidade no presente. Na sequência do filme, há três partes narrativas ficcionais intituladas, respectivamente: “Cães de Guarda”, “Guardas Noturnos” e “Guarda-Costas”. Nessas partes, campo/cidade e passado/presente se misturam e constituem a matéria com a qual o conflito e sua solução, por vezes irresoluta, são constituídos. A solução aludida é a da revelação do guarda-noturno Clodoaldo como sendo filho de um pequeno proprietário de terras, há décadas morto a mando de Francisco, grande proprietário, que, no presente da narrativa, é dono de boa parte dos imóveis da rua onde Clodoaldo trabalha. A revelação de Clodoaldo, feita diante de Francisco, ocorre inesperadamente, instaurando uma tensão repentina pela vingança iminente, enfatizada por um corte abrupto da cena. Na sequência, uma situação completamente disparatada: Bia, uma dona de casa, vizinha de Francisco, acende bombas com a família na varanda de casa para atormentar o cão da casa vizinha que a atormentava frequentemente com seus uivos. O som dos estouros das bombas sugere a junção desse estrondo com os estampidos dos possíveis tiros disparados na cena anterior.

Entretanto, como já dito acima, ficar apenas naquilo que se apresenta como o mais explícito é pouco para um estudo que se propõe como crítico. Considerar apenas as intenções do diretor de criar um filme que dialogasse com um público identificado mais à esquerda no espectro político também não ajudará muito, já que a proposta é refletir sobre a organização social a partir do texto (no caso, audiovisual) e não o contrário. Por esse motivo, também não será de muita ajuda considerar a “aura” criada ao redor do diretor, principalmente, pela crítica publicada na imprensa. Será muito mais relevante concentrarmo-nos, inicialmente, no que diz Booth (1996) em seu texto de 1961 a respeito do *autor implícito*, que cria as “normas” internas da narrativa, ligadas a certos valores que, em sintonia com os de seu tempo, atingiria a verossimilhança. Como Cevasco (1985) observa, temos aí uma mudança em relação a críticos anteriores como Lubbock e Friedman, que apostavam no realismo mimético das obras. Em Booth, a busca é transferida para a transmissão de valores (CEVASCO, 1985, p. 40). Assim sendo, o público ideal (o leitor projetado) é aquele que compreende as normas e seus valores e se projeta como o “público implícito” da obra. Como Booth afirma, “de acordo com o ponto de vista do autor, uma leitura bem sucedida de seu livro reduzirá a zero a distância entre as normas essenciais de seu *autor implícito* e as normas do leitor esperado” (BOOTH, 1996, p. 181)⁶. Logo, como exercício crítico, a tarefa aqui será não necessariamente a de aderir a essas normas, mas de compreendê-las dentro da conjuntura histórica que as originou.

Ainda no que diz respeito a esses valores, há outra categoria analítica relacionada: a do *ponto de vista*. Como já dito, Cevasco (1985) elenca duas acepções para o termo: Lubbock⁷ (1976) o considerava como um método narrativo, Friedman⁸ (1967) o via como a forma da narrativa em si (p. 24). Em Booth (1996), como acabamos de ver, o *ponto de vista* se associa aos valores, o que parece ser mais útil para a análise aqui empreendida. No entanto, em Xavier

⁶ Tradução nossa de: “From the author’s viewpoint, a successful reading of his book will reduce to zero the distance between the essential norms of his author and the norms of the postulated reader” (BOOTH, 1996, p. 181).

⁷ Trata-se de *A técnica da ficção*, livro de Percy Lubbock, traduzido por Octávio Mendes Cajado e publicado pelas editoras Cultrix/Edusp em 1976.

⁸ Trata-se de “Point of view in fiction”, texto de Norman Friedman, publicado no livro *The theory of the novel*, editado por Philip Stevick e pela editora The Free Press em 1967.

(2003), encontramos uma definição que é ainda mais precisa para o cinema e, portanto, mais próxima do objeto a ser aqui analisado. Ele considera dois sentidos para a expressão *ponto de vista*: o primeiro se relaciona com as escolhas formais que marcam um *ponto de vista* espacial para a produção audiovisual; o segundo é ligado ao âmbito da valoração, assim como já previsto em Booth (1996). De certa forma, a definição de Cevasco (1985) considera os dois sentidos propostos por Xavier (2003, p. 86-87), mas, neste último autor, o aspecto espacial parece muito mais claro e aplicável à leitura de *O som*. Portanto, ambos os sentidos previstos por Xavier se concretizam não pelo *autor implícito*, mas pelo *narrador* audiovisual, instância a articular explicitamente a narrativa de modo mais ou menos opaco, quer dizer, com uma complexidade variável.

Nesse sentido, o *narrador* estaria presente na composição do filme, diferentemente do que está previsto em Friedman (2002) que compunha um contínuo em que ele dispunha toda uma tipologia do que ele chamava de *ponto de vista*. A tipologia variava daquilo que seria o máximo “narrar”, o autor onisciente intruso, até o máximo “mostrar”, a câmera. Seguindo essa conceituação, estaríamos aceitando que a narrativa feita pela câmera pudesse ser neutra. Essa inadequação também foi notada por Leite (1999, p. 62). Logo, voltando à questão do *narrador* para situá-lo num modelo analítico, consulto Casetti e Di Chio (1996) em obra de 1990. Eles, estando mais próximos da argumentação estruturalista de Genette⁹, propunham que os filmes deveriam ser analisados assim como textos verbais (CASSETTI; DI CHIO, 1996, p. 11). Se um filme é um texto, ele serve para a comunicação e, se há comunicação, há um emissor e um receptor (CASSETTI; DI CHIO, 1996, p.12). Levar em consideração essa relação num filme como *O som*, que constantemente requer de seu público uma postura participativa para completar as lacunas criadas, tem sua relevância. Atribuindo a figura extratextual do emissor ao coletivo que cria o filme e a do receptor ao público real que vê o filme, os autores distinguem dois agentes linguageiros: o *destinador* e o *destinatário*, respectivamente. Por sua vez, eles compreendem dois níveis: no primeiro, temos o *autor implícito* a dar a lógica da narrativa e o *espectador implícito* (ou *leitor implícito*) a dar a chave de leitura (CASSETTI; DI CHIO, 1996, p. 226); no segundo, temos o *narrador*, relacionado à materialização textual da narrativa, que coloca o *narratário* em um dado lugar no processo comunicativo, isto é, a figura do *narratário* seria o papel a ser desempenhado pelo *leitor/espectador implícito* que irá guiar a compreensão do receptor real (CASSETTI; DI CHIO, 1996, p. 228-230).

Observemos, na sequência, como essas categorias nos auxiliam no estudo de uma trama narrativa.

Análise

Como exemplo de aproximação da trama, analiso apenas a introdução de *O som* por considerá-la como condensadora das linhas de força da narrativa como um todo.

Começemos pelo que há de mais descritivo, seguindo a ordem de aparição dos

⁹ Trata-se de *Figures III*, livro de Gérard Genette, publicado pela editora Seuil em 1972.

elementos no longa-metragem: de início, os elementos oferecidos pelo *narrador* são mínimos - tela preta, dedicatória e créditos. Desde o começo, não se busca esconder a intervenção de um *destinador* (categoria a contemplar o *autor implícito* e o *narrador*) que, num primeiro momento, por meio de sugestões sonoras, busca envolver seu *destinatário* (*leitor/espectador implícito* e *narratário*). Ouvem-se, então, pássaros, grilos, talvez um galo. Instala-se, assim, um espaço rural por meio de uma paisagem sonora. Então, ouvimos um veículo motorizado (Um caminhão? Uma escavadeira?). Sonoramente, ele se aproxima, chega a quase silenciar os ruídos da natureza e, na sequência, se distancia. Entretanto, o veículo deixa um rastro no som: uma pulsação artificial ecoa e se mistura aos sons rurais e do motor. A transformação gera uma tensão a sugerir aos espectadores um mal-estar. Na sequência, no plano visual, são informados os nomes dos atores, em caixa alta, e de seus respectivos personagens, em caixa baixa. Com isso, o *narrador* anuncia que estamos prestes a acompanhar uma história fictícia e que, ao que parece, é hierarquicamente menor em relação à realidade. No plano sonoro, como um possível comentário sobre a lista apresentada e como desdobramento do mal-estar gerado pela pulsação da primeira sequência, segue-se para a composição musical de Serge Gainsbourg, “*Cadavres em série*”¹⁰, cadáveres em série. A peça é uma espécie de colagem com duas partes bem distintas: uma primeira sequência melódica com instrumentos de sopro, em compasso binário, a lembrar uma anúncio fúnebre e uma segunda sequência rítmica percussiva, em compasso quaternário¹¹. Entretanto, para os créditos dos atores e personagens, apenas a anúncio fúnebre é tocada. A tela na cor preta, comumente atribuída ao luto, comportando os escritos em branco, e o tom melancólico do fragmento sonoro podem indicar que se está falando de uma realidade agonizante. A propósito, por parte dos personagens, é notável, durante o filme, a falta de emoção – em boa parte das situações, encontram-se apáticos, “semi-mortos”. Esse traço, já notado por Escorel (2013), pode ser entendido como tendo referência ao “clima de ‘modorra’ (popularizada por Gilberto Freyre como a hora da sesta em Pernambuco)” (SILVA, 2015, p. 112), isto é, a forma pela qual a narrativa vai se apresentando tem a capacidade de mimetizar o próprio caráter dos personagens.

O padrão sonoro, então, se altera bruscamente, assim como o plano visual. Bumbos retumbam. A tela torna ao preto absoluto. Criam-se as condições necessárias para o efeito de suspense. Rufos, em timbre grave, formam a base percussiva num *moto perpétuo*¹² em andamento lento, isto é, por toda a duração desta sequência musical, não há nenhuma alteração

¹⁰ Essa música faz parte da trilha sonora do filme *Le Pacha* (Georges Lautner, 1968), filme ítalo-francês que narra uma história de vingança.

¹¹ Uma sequência de percussão muito semelhante, se não idêntica, pode ser encontrada também na trilha de *Le Pacha* (Georges Lautner, 1968) sob o nome de “Batucada *meurtrière*”. No filme brasileiro *A Grande Cidade: as aventuras de Luzia e de seus três amigos chegados de longe* (Cacá Diegues, 1966), a mesma sequência pode ser ouvida, ainda que não haja atribuição de título nem de autoria para ela nos créditos. Nesse filme, a sequência sonora mencionada é o tema principal do personagem Jasão, um vaqueiro nordestino que vive do crime no Rio de Janeiro. Quando o personagem está prestes a atacar, a música é executada.

¹² Também conhecido como “moto contínuo”, é entendido, em obra de 1876, como “um movimento contínuo, a repetição constante de uma figura musical particular ou de um grupo de figuras (STAINER; BARRET, 2009, p. 297). Tradução nossa de: “*Moto continuo: continuous motion, the constant repetition of a particular musical figure or group of figures*” (STAINER; BARRET, 2009, p. 297).

em sua estrutura rítmica. Sobre essa base, o primeiro grupo percussivo a se sobrepor é aquele dos timbres mais agudos. Por fim, entram os instrumentos de timbre médio a avolumar ainda mais a massa sonora. Cada instrumento (como a castanholha, o chocalho, o pandeiro, a conga e o bongô), tanto no grupo dos agudos quanto no dos médios, apresenta uma célula rítmica específica, sem destoar da base¹³. O padrão rítmico da música, portanto, permanece o mesmo, mas o volume sobe na mesma proporção que a expectativa do público à espera de que algo impactante ocorra e marque uma mudança no padrão apresentado.

Sobre a questão da expectativa do público, é bom lembrar que ela se pauta na experiência de sua vida cotidiana (de classe média) e, particularmente, na familiarização com convenções da linguagem audiovisual (BORDWELL; THOMPSON, 2013¹⁴, p. 116), em especial, as do estilo hegemônico, hollywoodiano. Entretanto, a montagem que acabamos de apresentar já deixa claro que não se trata de uma linguagem apaziguadora à moda norte-americana: a progressão musical associada a uma série de fotografias em preto e branco instiga mais uma vez o público a estabelecer alguma relação entre os planos. É a primeira vez que o espectador toma contato com imagens, mas diferentemente do que se está habituado em filmes, elas não estão em movimento. Nelas, vemos grandes propriedades rurais, pessoas humildes e trabalhadores do campo, enfim, imagens com alusões a um imaginário de um passado indistinto de nosso país que vaga da vida pública ao cotidiano privado, entre o período colonial escravocrata até o início dos anos 60, época das Ligas Camponesas no Nordeste e do registro das imagens (cf. figura 01, apresentada a seguir), como enfatiza Rabello (2015): “[...] nalgumas delas [das fotos iniciais], senão todas, parecem ter como referente a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), criada por Celso Furtado em 1959, a pedido de Juscelino Kubitschek” (p. 164).

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

¹³ Agradeço a Lourenço Chacon pela ajuda com a análise técnica da composição de Gainsbourg e a Bruna Iodice por me fornecer o nome dos instrumentos usados nessa mesma peça.

¹⁴ Obra publicada originalmente em 2010.

Figura 01 – Imagem de uma sede da fazenda apresentada na introdução do filme



Fonte: fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Analisemos os dois planos simultâneos em ação nesse início: no visual, dados expressos verbalmente – intervenção explícita; no sonoro, uma história é construída, aparentemente, por meio de um registro diegético (com uma pequena intervenção sonora pulsante), mas que se mostra, na sequência, como sendo todo extradiegético, isto é, resultado igualmente da intervenção do *autor implícito* via *narrador*, já que não há sincronia com o plano visual e, quando ele é aberto para imagens propriamente, o som já será outro e a imagem será fotografada e não registrada em movimento. De todo modo, um clima de suspense surge e é nessa sensação criada que o título do filme nos é apresentado. É uma síntese da experiência até então oferecida, envolvendo *narrador* e *narratário*: o som ao redor. O veículo, com sua carga simbólica, perturba sonoramente a situação de equilíbrio inicial e nos leva à sugestão de morte com *Cadavres en série*. A transformação dessa última peça em uma marcha, cujo volume crescente nos dá a ideia de aproximação, tal qual o veículo que se aproximou, nos indica talvez uma espécie de resposta à morte e à perturbação da ordem inicial.

A execução da marcha crescente coincide com a exibição das primeiras fotografias e, como bem notou Dias (2013), a primeira delas é a de uma cerca, delimitação de um espaço privado como seguimento da agonia de uma (um tipo de) vida, como a trilha sonora de Gainsbourg sugere. Não há como não lembrar da história contada no filme que subjaz ao longo de todo o enredo e só surge explicitamente em seu desfecho quando Clodoaldo revela sua identidade, anunciando ser o filho de um proprietário de terras, provavelmente pequeno, morto a mando do grande proprietário Francisco. Aproveito a menção ao *enredo* para distinguir esse termo de outro conceito, o de *história*, seguindo os críticos de cinema Bordwell e Thompson (2013): “O termo *enredo* é usado para descrever tudo que está presente de maneira visível e audível no filme a que assistimos” (p. 147). Para eles, a *história* diria respeito a toda a ação diegética, não necessariamente representada (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 147). Apesar de entender *história* de modo mais amplo, julgo a distinção útil para definir a que me refiro quando uso o termo *enredo*.

Retornando à análise da trilha sonora, a inserção dos instrumentos de timbre médio pode ser entendida como uma metáfora para os próprios núcleos de personagens de classe média a preencher a trama em suas específicas espacialidades e temporalidades que não instauram uma base rítmica na narrativa, mas, ao contrário, seguem aquela surgida pela tensão histórica entre as classes mais baixa e mais alta. Ao que parece, o arranjo sonoro posto pelo *narrador* traz consigo sentidos mobilizados pelo *autor implícito* que propõe um sentido de leitura para dado *leitor/espectador implícito*, que se manifesta num *narratário* específico.

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

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

Em determinada passagem de Bordwell e Thompson (2013), os autores distinguem, na materialidade da linguagem audiovisual, dois tipos de *ponto de vista*, o óptico e o sonoro (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 169). Como a perspectiva desses autores se aproxima muito da própria perspectiva dos filmes por eles analisados, quer dizer, das produções hegemônicas norte-americanas, a dimensão considerada é a da proximidade do *ponto de vista*

narrativo com uma determinada percepção subjetiva de algum personagem, algo próximo do que é defendido por teóricos clássicos das narrativas como James e Lubbock (LEITE, 1999) e que, por sua vez, envolve o espectador de modo não reflexivo (quando muito, encaminham para algum lugar comum da crítica social). No caso de *O som*, as estratégias do *narrador* se encontram entre uma estética convencional e outra, mais “autoral”, crítica, como distinguem muitos críticos de cinema e acadêmicos. Pensando nessa posição intermediária, poderíamos considerar viável uma compreensão dupla do *ponto de vista* do *autor implícito*. Por um lado, sendo mais amplo do que o do *narrador*. Basta pensarmos no caráter genérico dessa história sonora contada pelo *narrador*, mas que é, para o *autor implícito*, como um antecipador da própria trama. Por outro, sendo tão restrito quanto o do *narrador*, haja vista a posição de classe escolhida e partilhada pelo *narratário* e *leitor/espectador implícito* esperado. No filme, ainda que tenhamos a definição de protagonistas individualizados, a subjetividade deles é, em certa medida, esvaziada pela recorrência das experiências que ecoam nos esquetes com personagens relativamente soltos em relação aos núcleos principais, mas que se relacionam com esses núcleos pelo comportamento comum de classe. Essa generalização da experiência, possivelmente proposital, por outro lado, acaba por ter uma consequência possivelmente impensada: o silenciamento de outras perspectivas de classe que também influiriam no narrado.

Ainda seguindo os apontamentos feitos por Bordwell e Thompson, a forma fílmica é entendida como um sistema (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 109), ainda que, diferentemente dos autores, entenda esse sistema como dado a partir de uma relação com o público, atravessada pela história. *História* entendida aqui como “aquilo que machuca, ela é aquilo que nega o desejo e põe limites inexoráveis tanto para a práxis individual quanto para a coletiva, cujas ‘espertezas’ se transformam num revés ameaçador e irônico em relação à intenção explícita” (JAMESON, 2002, p. 88)¹⁵.

Portanto, voltando a Bordwell e Thompson (2013), é possível distinguir um padrão básico para narrativas cinematográficas que se pauta na produção de padrões de variação, o que teria a ver com o já observado na trilha sonora dos primeiros minutos do filme de Mendonça Filho. Além da *similaridade*, da *repetição*, da *diferença* e da *variação* (elementos-chave para a criação de paralelismos), a *função*, o *desenvolvimento* e a *unidade/não-unidade* são princípios gerais considerados na elaboração cinematográfica (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 127). Quando pensamos na *função*, levamos em conta a motivação do elemento em relação a outros (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 128). Por exemplo, o som do veículo motorizado só ganha sentido e função ao quebrar a ordem rural estabelecida e deixar como rastro uma pulsação. Já o *desenvolvimento* tem a ver com a progressão dos elementos na trama e a constituição de um padrão narrativo, de uma *unidade* que, para os autores, nem sempre é perfeita (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 134-138). Já sobre *similaridade* e *repetição*, por um lado, e *diferença* e *variação*, por outro, podemos dizer que se permanecêssemos apenas no primeiro par, teríamos, em *O som*, a “cena sonora” inicial restrita à situação de equilíbrio

¹⁵ Tradução nossa da seguinte passagem: “History is what hurts, it is what refuses desire and sets inexorable limits to individual as well as collective praxis, which its ‘ruses’ turn into grisly and ironic reversals of their overt intention” (JAMESON, 2002, p. 88).

em que se ouvem ruídos de pássaros e insetos. Não teríamos, portanto, a produção de uma narrativa, mas a construção de uma “cena sonora” estável, já que, ao menos de um *ponto de vista* estrutural, uma narrativa é “uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 144).

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

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

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

A câmera acompanha um menino de bicicleta e uma menina de patins. Mais uma vez, são poucos os elementos sonoros, estabelecendo uma sequência paralela com o padrão sonoro construído até aqui. Logo em seguida, no entanto, os sons, conforme o padrão visto, crescem. Inicia-se por sons diegéticos: o bate-estacas e o ruído de crianças brincando que se torna mais volumoso quando a menina de patins adentra a quadra do condomínio. O ruído aumenta com a reverberação de um som artificial extradiegético, posto pelo *narrador*, e o de uma esmerilhadeira, som diegético, mas de fonte ainda invisível para os espectadores. O som extradiegético e a esmerilhadeira tem seu volume aumentado, enquanto que o do bate-estaca e das crianças é mantido pelo *narrador*. O mal-estar é patente. Se pensarmos na noção de variação no que tange à construção espacial, notamos a mudança brusca do amplo espaço rural – marcado também pelo tempo pretérito registrado pelas fotografias – para o espaço circunscrito da área de lazer de um condomínio (cf. figura 02, a seguir). As fotos evocam espaços cheios de história ao ritmo do batuque afro-brasileiro. Ressalta-se, nesse ponto, que a relação com a escravidão fica muito mais clara a partir do som ouvido do que apenas pelas imagens mostradas. São traços como esses que vão indicando a presença de um sentido, nem sempre tão explícito, da relação a ser construída entre *autor* e *espectador*

implícitos. Com a mudança da cena para o condomínio, temos um aparente esvaziamento da profundidade histórica da situação que é comprimida metaforicamente ao som do bate-estaca. Esse esvaziamento, lido como ausência de uma utopia transformadora, é observado por Nagib (2013). Relembrando o que Gilioti, num passo adiante, diz: a manipulação do som seria a estratégia responsável para o alargamento do horizonte histórico daquilo que é mostrado pela imagem (GILIOTI, 2013, p. 11).

Figura 02 – Garota de patins chega à quadra (“playground”) cercada de grades, sob a vigilância de empregadas uniformizadas em condomínio de classe média.



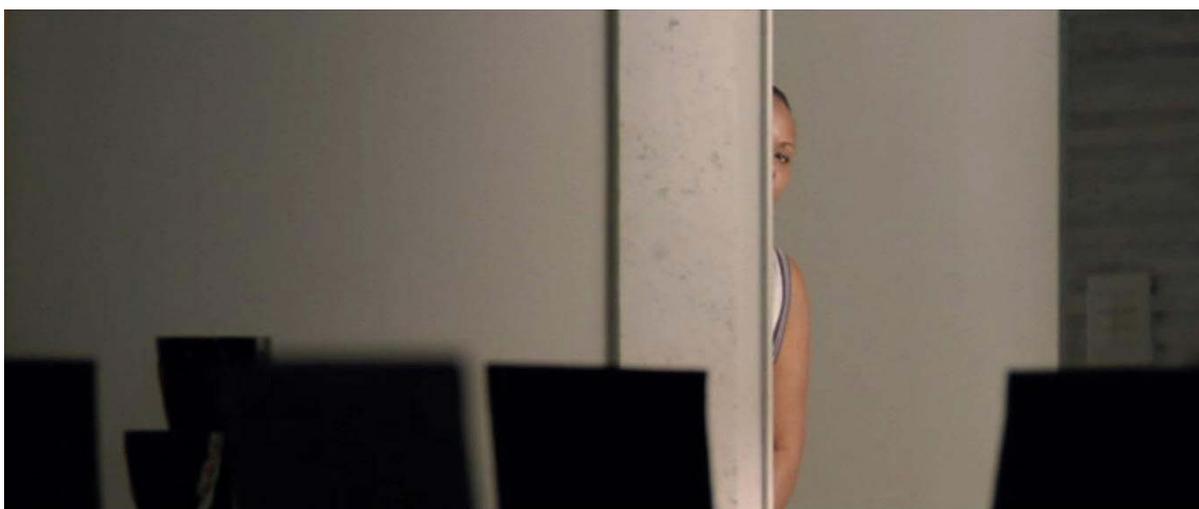
Fonte: Fotograma extraído de *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Sobre essa estratégia, concordo que o som e a imagem podem ter esses efeitos, mas não só. Se tomarmos o som do bate-estaca ou o enquadre da empregada de Dinho entreouvindo a discussão entre ele e seu primo João na primeira parte do filme (cf. Figura 03, a seguir), teremos encontrado exemplos de situações opostas àquelas previstas por Gilioti, isto é, da dimensão sonora comprimindo sentidos e da dimensão visual, ampliando. A cadência monótona da batida da última parte da introdução evoca um estado uniforme, estável tal qual o *status quo* - comprimindo a dimensão temporal. Por outro lado, a empregada, que se ausenta da sala, durante a discussão do patrão, e o espia, evoca a presença da mulher escrava e de sua posição ambígua na família do senhor, entre ser considerada como um objeto externo, mas também como pessoa que participa ativamente da vida particular de seu dono (FREYRE, 1992¹⁶) – ampliando a dimensão temporal. Entretanto, a favor da afirmação de Gilioti, vale registrar que a testemunha ocular é também testemunha auditiva. Ou seja, a própria imagem faz pensar que a empregada não só vê, mas também ouve, a discussão de seu patrão com João. E a cena completa, em que ela vê e parece ouvir como música, partilha o testemunho com o espectador, permitindo, a este último, o alargamento do horizonte histórico do entrevero.

¹⁶ Obra originalmente publicada em 1933.

Voltando à última parte da introdução de *O som*, a técnica utilizada nela para envolver o espectador do filme também diz respeito ao tempo e ao espaço que constam como “ponto de chegada”. O tempo é aquele contemporâneo ao público atual. No espaço, encontramos símbolos do cotidiano da classe média: carros numa garagem, grades protegendo a propriedade privada, o espaço constricto destinado ao lazer e à empregada doméstica. A câmera vem no rastro de crianças, prováveis moradoras do condomínio onde estão e filhas de algum patrão ou de alguém pertencente à mesma classe social que emprega as babás apresentadas nessa área circunscrita. O *narrador*, ao chegar à quadra com a garota, vai aos poucos passando pelas crianças em direção às empregadas. Esse olhar da câmera, acompanhado de todo o ruído ao redor e parecendo dirigir-se a uma de suas fontes sonoras, indica que algo não vai bem, ainda que, apenas pela imagem mostrada, os personagens pareçam não notar nada de errado. As crianças, cercadas pelas grades do condomínio, ao contrário, se mostram curiosas ao ver um homem do outro lado da rua, também cercado por grades, a instalar novas grades em uma janela (cf. figura 04, adiante).

Figura 03 – Cleide entreouve discussão de seu patrão com João.



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

Vale também notar que as empregadas mostradas não são todas negras, o que não permitiria um paralelo simplista com o regime escravocrata do Brasil colonial. Inclusive, ao consultar o diário de viagem do inglês Henry Koster (1816), que viajou pelo nordeste do país já no fim do período colonial, encontramos referências a trabalhadores pobres e livres, que não eram exclusivamente negros, e proprietários de plantações de cana-de-açúcar, que não eram necessariamente brancos¹⁷. Essas nuances ganham destaque no olhar do *narrador*. As

¹⁷“To the South, beyond the wood through which I passed in coming to Jaguaribe, are the lands of Paulistas; and to the West and North West are excellent cane lands, belonging to a religious lay of brotherhood of free negroes of Olinda, which were tenanted by and subdivided among a great number of persons of low rank, whites, mulattos, and blacks” (KOSTER, 1816, p. 215). Tradução nossa: “Ao sul, depois da mata pela qual eu passei, vindo de Jaguaribe, estão as terras dos Paulistas; e a oeste e noroeste, há excelentes plantações de cana-de-açúcar, pertencentes a uma comunidade religiosa de leigos negros livres de Olinda, ocupadas e subdivididas com um grande número de

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

Figura 04 – Crianças observam instalação de grades em quadra de condomínio.



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

O som a embalar a situação cotidiana comenta a descontração das crianças brincando e das empregadas conversando umas com as outras. O aumento do volume do som extradiegético e o da esmerilhadeira atormentam o espectador como se fossem ecos da inquietação subjacente dos pais daquelas crianças a justificar a presença ostensiva das grades. A cadência do bate-estaca comprime uma porção de um terreno vizinho¹⁸. Do mesmo modo,

peçoas pertencentes a classes mais baixas, brancas, mulatas e negras” (KOSTER, 1816, p. 215). Ou também em outro trecho, ao esclarecer o leitor a quem ele se refere pelo termo “*free people*”, isto é, “peçoas livres”: “[...] *I do not include the planters of large property, for their acquirements are often times considerable; and the Indians too are quite separate, owing to their degraded state; however I include the white persons of small property: it is surprising, though extremely pleasing, to see how little difference is made between a white man, a mulatto, and a creole negro, if all are equally poor and if all have been born free. I say surprising, because in the English, French, and Dutch colonies, the distinction is so decidedly marked; and among Spaniards, lines are even struck between the several shades of colour*” (KOSTER, 1816, p. 317). Tradução nossa: “[...] eu não incluo os proprietários das grandes propriedades, já que suas aquisições são frequentemente consideráveis; e os indígenas são também bem separados devido ao estado de degradação deles; entretanto, eu incluo os brancos, donos de pequenas propriedades: é surpreendente, e até extremamente prazeroso, ver a pouca diferença que é feita entre um branco, um mulato e um negro se todos forem igualmente pobres e se todos nasceram livres. Eu digo surpreendente porque nas colônias inglesas, francesas e holandesas, a distinção é certamente muito mais marcada; e entre os espanhóis, limites são ainda postos entre as diferentes tonalidades de pele” (KOSTER, 1816, p. 317).

¹⁸ Ao analisar a estética do filme, Sens (2015) observa uma proximidade da linguagem do *narrador* com a do “noticiário sensacionalista”. De fato, o filme, por vezes, adota esse tom. Curiosamente as técnicas próprias da comunicação midiática, usualmente empregadas para alienar o público, são utilizadas – se estabelecido o *foco* esperado em relação ao *autor implícito* – para indicar sentidos sociais não percebidos pelos personagens nas situações por eles vividas. Afirma-se que “os sinais que o diretor nos oferece, portanto, nem sempre são confiáveis. Ele tem um controle temporário de parcialidade, análogo ao controle permanente e diário da mídia. O noticiário sensacionalista age como fomentador de uma neurose crescente assim como a escolha do enquadramento, da

simbolicamente, a luta pelo bem estar coletivo, evocada pelas fotos da introdução, é apagada pouco a pouco pela naturalização experimentada pelos personagens diante de uma situação de tensão social. A trama se desenvolve a partir dessa virtualidade e cabe ao *leitor/espectador implícito* refletir sobre ela para não se restringir só a ela, isto é, para ir além daquilo que é proposto, em níveis mais transparentes, pela dimensão do *autor implícito*.

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

Os diferentes quadros mostrados dão a impressão de que estamos lidando com um *narrador* onipresente, capaz de observar tudo e todos, assim como os sons que invadem os espaços indistintamente. Os sons e espaços registrados não são aleatórios e os únicos possíveis; todos dizem respeito a um mesmo cotidiano que abarca nuances de um único estrato social médio, e não de toda a sociedade brasileira.

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

trilha sonora e do foco das cenas descritas anteriormente [entre elas, a das crianças que observam a instalação de grades] geram a expectativa do público. O som é, dentro do filme, um elemento de invasão e medo para a classe média” (SENS, 2015).

lacunas deixadas precisam ser preenchidas de modo a se pensar num fenômeno social, dado estranho ao gênero originalmente comercial como já dito por Prysthon (2013, p. 73). A falta aparente de causalidade é, segundo Souto (2012), responsável pelo estranhamento exatamente pelo fato das relações de causa e consequência serem muito explícitas em Hollywood. O cinema brasileiro contemporâneo de terror destacar-se-ia por não trazer causas muito bem explicadas ou completamente misteriosas, algo a lembrar o cinema hollywoodiano clássico.

No entanto, o horror disseminado e indecifrável não constitui a regra da produção comercial dos dias atuais. Não é raro que médicos, especialistas ou cientistas ganhem uma cena do roteiro apenas para que descrevam para os personagens leigos - e, obviamente, para o espectador - o funcionamento dos monstros/coisas/criaturas/alienígenas/fenômenos paranormais ou sobrenaturais, muitas vezes com o auxílio de recursos visuais, como telas com gráficos, estatísticas, ilustrações da atuação e do padrão de avanço ou reprodução do ser/acontecimento em questão (SOUTO, 2012, p. 57).

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

O que se propõe, dessa forma, é que o *autor implícito* (cf. BOOTH, 1996) seja uma categoria a compreender um contínuo a transitar entre a consciência – o âmbito da intenção – e a inconsciência – o âmbito do *inconsciente político* (cf. JAMESON, 2002). Ao se deter nos estudos estruturalistas feitos por Lévi-Strauss sobre a pintura facial do povo indígena Kadiwéu, Jameson nos lembra de que o antropólogo belga já observava que essa manifestação artística se constituía como um ato simbólico de apresentação de uma solução formal para impasses sociais (JAMESON, 2002, p. 64). Pensando nisso, o crítico marxista propõe que “a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista como um ato ideológico em si mesmo com a função de inventar ‘soluções’ imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis” (JAMESON, 2002, p. 64)¹⁹, isto é, falar em forma narrativa, cinematográfica ou não, é falar em sua natureza sócio-histórica. Caso essa natureza seja ignorada, teremos, necessariamente, uma compreensão parcial da linguagem. Desse modo, aliar a questão da organização narrativa em geral com o filme em questão pode render possibilidades interessantes para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a narratividade nessa obra, em particular, e sobre seu significado no momento histórico em que foi produzido, bem como,

¹⁹ Tradução nossa de: “[...] *the production of aesthetic or narrative form is to be seen as an ideological act in its own right, with the function of inventing imaginary or formal ‘solutions’ to unresolvable social contradictions*” (JAMESON, 2002, p. 64).

mesmo que de forma modesta, para propor indicações de como a narratividade se dá no cinema e sobre seu significado social na contemporaneidade.

O movimento contraditório observado é formalizado pelo *narrador* que, por sua vez, projeta um *narratário*. Espera-se deste último a compreensão das intenções do *autor implícito* na forma de um *leitor/espectador implícito*. No entanto, o processo de estabelecimento de um *foco narrativo* não se restringe ao nível mais consciente. O destinatário pode buscar níveis mais opacos da linguagem a fim de estabelecer uma relação dialógica, como aquela proposta por Voloshinov²⁰:

Muito dos esforços dele [de Voloshinov] se dirigiram à restauração completa da ênfase na linguagem como atividade, como consciência prática, que tinha sido enfraquecida e, com efeito, negada por sua especialização a uma ‘consciência individual’ fechada ou a uma “psique interna”. A força desta tradição estava ainda em sua insistência na produção ativa de significados, distinta da hipótese alternativa de um sistema fechado. Voloshinov argumentava que o significado era necessariamente uma ação social, dependente de uma relação social. No entanto, para entender isso, depende-se da recuperação do sentido completo de ‘social’, distinto tanto da redução idealista do social, da ideia de um produto pronto, apenas recebido, uma espécie de ‘casca inerte’ em que toda a criatividade seria individual quanto da projeção reducionista do social num sistema formal, agora autônomo e governado apenas por suas leis internas nas quais, e apenas por elas, os significados seriam produzidos. Cada sentido, em sua origem, depende do mesmo erro: de separar o social da atividade significativa do indivíduo (ainda que posições rivais valorizavam na época [em que Voloshinov propunha seu argumento] os elementos separados diferentemente (WILLIAMS, 1977, p. 36-36)²¹.

Assim, o *inconsciente político* presente numa dada obra não deve ser entendido como algo abstrato, mas como dado na materialidade linguageira. Ainda consultando Williams (1977, p. 28-29), encontramos uma citação de interesse em *A ideologia alemã* de Marx e Engels (2007), escrita entre 1845 e 1846:

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

²⁰ Trata-se de *Marxism and the Philosophy of language*, livro de Valentin Nikolaevich Vološinov, traduzido por Ladislav Matejka e I. R. Titunik e publicado pela editora Seminar Press em 1973.

²¹ Tradução nossa de: “*Much of his [do Voloshinov] effort went to recovering the full emphasis on language as activity, as practical consciousness, which had been weakened and in effect denied by its specialization to a closed ‘individual consciousness’ or ‘inner psyche’. The strength of this tradition was still its insistence on the active production of meanings, as distinct from the alternative assumption of a closed system. Vološinov argued that meaning was necessarily a social action, dependent on a social relationship. But to understand this depended on recovering a full sense of ‘social’, as distinct both from the idealist reduction of the social to an inherited, ready-made product, an ‘inert crust’, beyond which all creativity was individual, and from the objectivist projection of the social into a formal system, now autonomous and governed only by its internal laws, within which, and solely according to which, meanings were produced. Each sense, at root, depends on the same error: of separating the social from individual meaningful activity (though the rival positions then [na época em que Voloshinov propunha seu argumento] valued the separated elements differently)*” (WILLIAMS, 1977, p. 35-36).

A noção de relação, portanto, vai se delineando como sendo muito relevante para esse estudo. Ao apresentar sua narrativa, o *narrador* de *O som* cria a figura de um *narratário* que vê o *narrador* como se fosse a própria história, no sentido exposto por Jameson (2002) como “aquilo que machuca, que nega o desejo e impõe limites inexoráveis tanto para o indivíduo quanto para a práxis coletiva” (JAMESON, 2002, p. 88, tradução nossa)²². Entretanto, o próprio *autor implícito* que cria esse *narrador* também está sujeito à história. Tomemos, como exemplo, aquela característica, já mencionada, do filme de criar situações tensas que se dissolvem sem trazer uma resolução para a tensão ou aquela outra característica de instaurar tensões repentinas sem que haja motivação aparente. Segundo Draper (2016), o traço de filmes de suspense hollywoodiano que era usado para conflitos individuais passa, no cinema brasileiro contemporâneo, a ser um elemento de expressão da posição da classe média perante as desigualdades sociais e raciais, chamado, por ele, de *materialist horror*. Nesse ponto, vale lembrar a proposta de Jameson (2002, p. 33-34) em ver a obra como um sistema e entender que aquilo que se encontra ausente não pode, por algum motivo, ser dito, ou seja, a forma de suspense do filme, entendida como *materialist horror*, tem a intenção de fazer as vezes da história, mas é, em si, ideológica, já que naturaliza a experiência de classe e pode impedir que ela seja entendida de outras formas (aquelas fora do sistema que a obra representa).

O movimento feito em direção ao *inconsciente político*, que constitui o *autor implícito*, retira a narrativa de sua individualidade e a coloca numa história maior, coletiva: “A asserção de um *inconsciente político* propõe que empreendamos exatamente aquela análise final e exploremos os múltiplos caminhos que levam ao desmascaramento de artefatos culturais como atos socialmente simbólicos” (JAMESON, 2002, p. 5)²³. O desenvolvimento da trama leva à vingança pessoal de Clodoaldo. O desfecho, visto como possível, está longe de realmente resolver a tensão social estruturante de *O som*. Ao contrário, ela dá o fôlego final para o corte decisivo e a entrada da última cena a justapor o som do estouro dos fogos com o de hipotéticos tiros²⁴.

Concentrando-nos, assim, na materialidade da linguagem fílmica, retomamos uma reflexão feita por Hauser (1998), em 1951, a respeito do cinema para concluirmos o traçado realizado pela breve análise feita:

²² Cf. nota 15.

²³ Tradução nossa de: “The assertion of a political unconscious proposes that we undertake just such a final analysis and explore the multiple paths that lead to the unmasking of cultural artifacts as socially symbolic acts” (JAMESON, 2002, p. 5).

²⁴ Curiosamente, o som que atribuímos às bombas e ao tiro é um produto cinematográfico, sem correspondente exato no mundo real como ele quer fazer o público crer. Não se trata de um mero registro, mas de uma produção do *narrador* como observa Lima e Migliano: “Tal semelhança [a do som da explosão da bomba e do tiro] é uma fabricação do filme, muito frequente no cinema contemporâneo. Embora o estampido de um tiro produza frequências predominantemente agudas, de um modo geral, os filmes tendem a reforçar as frequências graves, por vezes utilizando o sistema *subwoofer* das salas de cinema, que permitem que sons graves imperceptíveis para o ouvido sejam sentidos corporalmente (fazendo o peito vibrar ou mesmo eriçando os pêlos do braço). [...] Em *O som ao redor*, os graves são enfatizados de forma reiterada, quando ouvimos as bombas, quando a bola estoura, quando os carros colidem, e até quando entra a música. É por isso que nós espectadores percebemos o som da bomba e do tiro como sendo semelhantes, embora se tratem de sons com qualidades muito diferentes” (2013, p. 201).

A real espacialização do tempo no cinema só ocorre, porém, quando se põe em execução a simultaneidade de tramas paralelas. É a experiência da simultaneidade de acontecimentos diferentes e espacialmente separados o que põe o auditório naquela situação de suspensão que se move entre o espaço e o tempo e reclama as categorias de ambas as ordens para si mesma. É a simultânea proximidade e afastamento das coisas – sua mútua proximidade no tempo e seu mútuo afastamento no espaço – o que constitui o elemento espaço-temporal, a bidimensionalidade do tempo, que é o meio real do cinema e a categoria básica de sua imagem do mundo (HAUSER, (1998, p. 503)²⁵.

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

Considerações finais: uma proposta para compreensão do *foco narrativo*

Em suma, as menções feitas, aqui, ao *autor implícito*, ao *narrador*, ao *leitor/espectador implícito* e ao *narratário* referem-se ao caráter móvel das posições ocupadas, já no interior da obra, pelo *narrador* e pelo *narratário*. A mobilidade é dada pela relação entre *autor* e *leitor/espectador implícitos*, que interpretam essas posições desde a exterioridade da obra. Esse

²⁵ Tradução nossa de: “La real espacialización del tiempo en el cine no ocurre, sin embargo, hasta que no se pone en ejecución la simultaneidad de tramas paralelas. Es la experiencia de la simultaneidad de acontecimientos diferentes y espacialmente separados lo que pone al auditorio en aquella situación de suspensión que se mueve entre el espacio y el tiempo y reclama las categorías de ambos órdenes para sí misma. Es la simultánea cercanía y lejanía de las cosas – su mutua cercanía en el tiempo y su mutuo alejamiento en el espacio – lo que constituye el elemento espacio-temporal, la bidimensionalidad del tiempo, que es el medio real del cine y la categoría básica de su imagen del mundo” (HAUSER, 1998, p. 503).

movimento produz um espaço (Cf. LEFEBVRE, 2000²⁶; SOSTER, 2017) e instaura práticas de tempo (Cf. BENSA, 1997; SOSTER, 2017) na trama narrativa uma vez que um *foco* é estabelecido.

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

SOSTER, V. Narrative Weavings: Space, Time, and Political Unconscious. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 55-78, 2018.

²⁶ Obra originalmente publicada em 1974.

Referências

BENSA, A. Images et usages du temps. **Terrain**, Paris, s/v., n. 29, p. 5-18, 1997. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/terrain/3190>>. Acesso em 07 jul. 2017.

BOOTH, W. Distance and Point-of-view: an essay in classification. In: HOFFMAN, M. J.; MURPHY, P. D. *Essentials of the theory of fiction*. Durham: Duke University Press, 1996. p. 170-189.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CANDIDO, A. Radicalismos. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 04-18, 1988. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8540>>. Acesso em 10 jul. 2016.

_____. De cortiço a cortiço. In: ____ O discurso e a cidade. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2010, p. 107-132.

CASSETTI, F.; DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.

CEVASCO, M. E. B. P. As vozes da narração: técnicas do ponto de vista nos romances de Graham Greene. 1985. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

DIAS, E. “O som ao redor” é o Brasil acontecendo. **Revista Bula**, Brasília/Goiânia, fev. 2013. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

DRAPER III, J. A. ‘Materialist horror’ and the portrayal of middle-class fear in recent Brazilian film drama: *Adrift* (2009) and *Neighbouring Sounds* (2012). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 13, n. 2, p. 119-135, 2016. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/sslac/2016/00000013/00000002/art00002>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

SCOREL, E. O som ao redor – violência latente. **Revista Piauí**/ Folha de São Paulo, janeiro de 2013. Disponível em: <piaui.folha.uol.com.br/o-som-ao-redor-violencia-latente/>. Acesso em 10 jul. 2016.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*; Maringá: EdUEM, 2003, p. 33-56.

FREYRE, G. *Casa Grande e Senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>>. Acesso em: 18 set. 2016.

GILIOTI, C. O som ao redor: sociedade em ausculta. **Revista Laika**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 01-13, 2013. Disponível em: <<http://www.revistalaika.org/wp-content/uploads/2014/02/SOCIEDADE-EM-AUSCULTA.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2016.

HAUSER, A. Bajo el signo del cine. In: ____ *Historia social de la literatura y el arte: desde el Rococó hasta la época del cine*. Madrid: Editorial Debate, 1998. p. 483-522.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009. CD-ROM.

JAMESON, F. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Londres: Routledge, 2002.

KOSTER, H. *Travels in Brazil*. Londres: Longman, 1816.

LEFEBVRE, H. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1999.

LIMA, C. S.; MIGLIANO, M. Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O som ao redor*. **Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, n. 3, p. 185-209, 2013. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/53>>. Acesso em 14 jun. 2016.

MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. Trad. Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

NAGIB, L. Em “O som ao redor”, todos temem a própria sombra. **Folha de S. Paulo**, Ilustríssima, fevereiro de 2013. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml>. Acesso em: 14 ago. 2015.

PRYSTHON, A. Peripheral Realism: The Regional and Transnational Dynamic of Contemporary Brazilian Cinema. **Cinéma & Cie – international film journal**, Udine, v. 13, n. 20, p. 65–76, 2013. Disponível em: <http://www.carocci.it/index.php?option=com_carocci&task=schedafascicolo&Itemid=257&id_fascicolo=609>. Acesso em: 02 mai. 2016.

RABELLO, I. D. O som ao redor: sem futuro, só revanche?. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 1, n. 101, p. 157-173, 2015. Disponível: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000100157>. Acesso em: 02 mai. 2016.

SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SENS, C. Um intruso no condomínio: apontamentos acerca de *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho. **Vitruvius**, São Paulo, ano 14, out. 2015. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/14.166/5767>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

SILVA, R. K. O som ao redor do baile: Retomada e pós-Retomada no cinema produzido em Pernambuco. 129 f. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Departamento de Ciências Sociais, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFRN_508d06cb6f6be556d0b0a1ca213932f0>. Acesso em: 18 fev. 2016.

SOSTER, V. A equivocidade do foco narrativo em “O som ao redor”: um exercício de crítica cultural. 218 f. 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-02052018-180234/pt-br.php>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

SOUTO, M. O que teme a classe média? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 25, dezembro de 2012. p. 43–60. Disponível em <<http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17270>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

STAINER, J.; BARRET, W. *A dictionary of musical terms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

WILLIAMS, R. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

XAVIER, I. N. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: CAMARGO, L. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC, 2003. p. 61-89.

Recebido em: 02 set. 2018

Aceito em 28 out. 2018