

AUTOR

Luiz Antonio Mousinho*

luizantoniomousinho@gmail.com

* Professor associado IV do Departamento de Comunicação e da pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB, Brasil).

Leitura de *O som ao redor* e de sua recepção crítica

Lectura de *O som ao redor* y su recepción crítica

A reading of O som ao redor and its critical reception

RESUMO

Partindo da sugestão de Robert Stam de que o 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), procuramos observar aspectos da recepção do filme *O som ao redor*, bem como investigar elementos de sua construção narrativa, com base na narratologia. Trataremos aqui, sobretudo, de um tipo específico de recepção, configurada na crítica. Observaremos a recorrência da remissão às relações ficção e sociedade presentes nas críticas, procurando perceber como tal aspecto é lido, ao mesmo tempo em que observaremos no texto fílmico as possibilidades narrativas exploradas quanto às representações sociais.

RESUMEN

Partiendo de la sugerencia de Robert Stam de que el cine no es “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), procuramos observar aspectos de la recepción de la película *O som ao redor*, así como investigar elementos de su construcción narrativa, con base en la narratología. Trataremos aquí, sobretudo, de un tipo específico de recepción, configurada en la crítica. Observaremos la recurrencia a la remisión a las relaciones entre ficción y sociedad presentes en las críticas, buscando percibir cómo se entienda dicho aspecto, al mismo tiempo en que observaremos en el texto fílmico las posibilidades narrativas exploradas en lo que respecta a las representaciones sociales.

ABSTRACT

Starting from Robert Stam’s suggestion that cinema is not “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), we have searched to observe some aspects of the reception of the movie *O som ao redor*, as well to investigate features of narrative structure based on Narratology. In this paper we will mainly focus on a specific type of reception, within criticism, with an emphasis on journalistic criticism. We will observe the recurrence of the remit to relations of fiction and society present in the critics to this study, searching to notice as such an aspect is read, at the same time will be observed in the filmic text some narrative possibilities that can be explored as regards to social representations.

1. Introdução e recorte teórico-metodológico

Partindo da sugestão de Robert, 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), procuramos no presente texto observar aspectos da construção narrativa do filme *O som ao redor* (2012) dirigido por Kléber Mendonça Filho, bem como de sua recepção. Trataremos aqui, sobretudo, de um tipo específico de recepção, configurada na crítica, com ênfase para a crítica jornalística. Além da análise e interpretação da narrativa cinematográfica, iremos nos deter na observação de aspectos de um grupo de doze críticas jornalísticas, uma reportagem e uma crítica acadêmica. Abordando uma obra que gerou grande fortuna crítica, não pretendemos, obviamente, delinear um perfil geral desta recepção, nos interessando aqui rastrear certos sintomas de recepção presentes nas críticas, observando alguns de seus aspectos 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 são contemporâneas ao lançamento do filme.

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 observaremos 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” (Aumont, 1995, p. 99), como assinala Jacques Aumont. “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” (Aumont, 1995, p. 99) é que se pode captar um estado de sociedade. Como assinala Antonio Candido, quando ressalta o interesse estético na abordagem de obras, “(...) 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” (Candido, 2000, p. 6).

Em termos de apoio teórico-metodológico, pensaremos a recepção crítica, sobretudo, a partir de Braga (2006) e Joly (2002), bem como apoiaremos nossas reflexões acerca das relações entre ficção e sociedade em Candido (2000) e Aumont (1995). Personagem (Candido *et al.*, 1992) e narrador (Santiago, 1989) são categorias a serem igualmente observadas em nossa proposta de análise e interpretação do filme *O som ao redor* e de sua recepção crítica.

2. Desenvolvimento

No ensaio *O estranho*, Freud percebe o elemento estranho como algo que já foi conhecido, familiar, e foi recalcado. É algo reprimido, que retorna (Freud, 1976, pp. 300-301). Observamos em *O som ao redor*, e a crítica o aponta, o elemento social recalcado 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 em elementos como a água da cachoeira, repentinamente tingida de vermelho, nos gritos desentranhados dos filmes de gênero, no espaço lírico e fantasmático da cena do cinema em ruínas, nos ruídos no

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; *O som ao redor*; recepção crítica

PALABRAS CLAVE

Cine; *O som ao redor*; recepción crítica

KEYWORDS

Cinema; *O som ao redor*; critical reception

Recibido:

01.03.2017

Aceptado:

20.06.2017

andar de cima da casa do engenho, no menino negro que mal assombra o corredor da casa vazia. Ou mesmo na multidão de garotos que pulam o muro de outra casa num pesadelo, e, noutra cena, na aparição fugaz de imagem do passado da rua que é cenário da trama. Isso também em sons e ruídos amplificados para além da captação realista, incrustando o estranho no familiar, como na cena do entregador de água (e de maconha) quando um ruído de difícil explicação referencial atrai seu olhar para a parte de baixo da pia da cozinha, em direção aproximada à câmera baixa. Na totalidade das críticas abordadas, um passado que se prolonga atualizado é um dado entre outros que podem ser arrolados 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 *Estadão*, 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, 2015, 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.

Há na obra a instauração de uma “atmosfera”, para falar com Osman Lins, provocada pela configuração do espaço narrativo (Lins, 1976, p.76), 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, ambientes nos quais assomam sons indicadores e perturbadores, frequentemente aludidos pelas críticas. Como assinalam Gaudreault e Jost, a “maioria das formas narrativas inscreve-se em um quadro espacial suscetível de acolher a ação vindoura” (Jost; Gaudreault, 2009, p. 32) e a

narrativa cinematográfica, ao contrário de outros meios, caracteriza-se por trazer ação e descrição espacial juntas.

Assim, 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 e o sentimento íntimo de personagens postos em ação e reação, em clausura, atividade e tédio.

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 a 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, instaurada numa tensão que não progride em termos convencionais e se acumula, é percebida pelo crítico Luiz Zanin 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” (Zanin, 2015, p. 2).

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, 2016, 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 recorrente nos textos abordados, havendo também recorrência de referências à cena do pesadelo onde dezenas de garotos pulam um muro.

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, na qual estão envolvidos o protagonista João, a empregada antiga da casa, Maria, 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 Sidclei 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 Maria, 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. João se aproxima do rapaz, segura nos ombros 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, 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, Sidclei 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 essas e também, para falar com David Bordwell, na “observação dos pequenos signos corporais” (2008, p. 28). Elementos esses traduzidos no pulo do filho da empregada do sofá no qual estava deitado e no completo sem jeito do patrão João expressos em plano conjunto, seu girar o corpo para o quadro de chaves, entre outros. Como assinala Bordwell, 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, pp. 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 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” (Bakhtin, 1993, p. 108), traduzida aqui nos pequenos privilégios e interesses de classe tematizados em *O som ao redor*, na indignação pelo fato da revista semanal ter sido entregue fora do plástico, pelo cochilo do porteiro no sofá, pela justificativa da maioria dos condôminos para a demissão por justa causa do funcionário. Vale lembrar quando Bakhtin fala dessa objetivização como “deformação da linguagem média”, no que esta termina por “revelar de maneira abrupta sua inadequação ao objeto” (Bakhtin, 1993, p.108). 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 simbólico “exclusivo”.

Inácio Araújo debate o filme em dois textos. No *blog*, com o artigo intitulado *Não ditos conduzem trama reveladora sobre o Brasil*, refere-se e festeja a presença de textos publicados na *Folha* sobre a obra, citando artigos de Lúcia Nagib, Maurício Puls e reportagem de Fernanda Mena. Em seu texto, Araújo nota no filme a confluência entre personagens e espaço, traduzindo enclausuramento na urbe, o que parece se configurar também no engenho delineado como “um fantasma e um produtor de fantasmas” (Araújo, 2015, p. 1).

A esquiva 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 lembrar aqui que nesta sequência, 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 Clodoaldo, que a leva para uma das casas sob seus cuidados, com o dono 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, 2016, p. 3).

Inácio Araújo, 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”) (Araújo, 2016, p.2). 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 Doistoiévski. Para com isso...”) (Araújo, 2016, p. 3).

De viés, podemos pensar que a questão 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, “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” (Todorov, 1971, p. 210). Por outro lado, pode remeter à questão envolvendo as relações entre o tempo da diegese e o tempo do discurso, entre o cinema convencional e seu anti-cinema, 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, como excrescência ou como, ao contrário, sendo saturados de significação. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes 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 (Reis & Lopes, 1988, pp. 273-274).

Num filme constituído pela apreensão 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 muitas vezes com recurso de apreensão em fluxo do por vezes “mal-assombrado dia diário”¹. Isso mesmo que ao fim, uma série de causalidades se revele e marcas de cinema de gênero assomem.

Em *Ao redor do som* (2016), 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, 2016, p. 1). A pele negra das empregadas, o tom duro do ex-senhor de engenho para o crítico, revelam “uma voz com algo a dizer sobre a cidade onde vive” (Araújo, 2016, p. 1). E aí, podemos 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 aqui, espaço social, espaço narrativo, personagem e contexto social dão a tônica da discussão, com várias remissões para a formação brasileira e para o Brasil contemporâneo.

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 de Fernanda Mena na *Folha*, 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, 2016, p.3). 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, Kléber demonstra um grande domínio dos meios de expressão, do tempo e do espaço” (Xavier *apud* Mena, 2016, p. 3). 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, 2016, p. 3).

José Luiz Braga, 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 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. 260). Braga assinala ainda que os personagens ficcionais são discutidos “na lógica dos comportamentos humanos e não na lógica das estruturas dramáticas” (Braga, 2006, p. 261). 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 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” (Mattos, 2016, p. 1), além da violência rondante. A classe média “ciosa de seus pequenos privilégios” (Mattos, 2016, p. 1) 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 Kléber 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, 2016, p. 1).

Dentre os textos, uma delas 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 (Escorel, 2015, p. 1). Reclama das quase duas horas para que se saiba do que trata a trama e indica prolepses (os *flashforwards*, os quais chama de “sinais premonitórios”) em sons e ruídos. Qualifica as atuações como monocórdicas, o que empobreceria os personagens (Escorel, 2015, pp. 1-2).

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 enredo 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 (Escorel, 2014, p. 2).

Fábio Andrade, da *Cinética*, reafirma o aspecto político como central no filme, mas discorda das abordagens que tomam esse dado sob o aspecto temático. Assim, investe em 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, 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” (Andrade, 2014, p. 4).

Para Andrade, o filme se funda num esmero que se dá exatamente pela falta “de polimento das engrenagens” (Andrade, 2014, p. 1). Para o crítico, a “aderência vem por o trabalho (...) preservar, em suas articulações, as ranhuras exatas que se encaixam na topografia do pedaço de mundo no qual ele se insere” (Andrade, 2014, p. 1). 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 re-encaixe” (Andrade, 2014, p.1).

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” (Andrade, 2014, p. 2), 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, 2014, p. 2).

Na revista eletrônica *Contracampo*, João Gabriel Paixão afirma haver coincidência entre o olhar do protagonista e o “olhar do diretor sobre o mundo que filma” (Paixão, 2015, p.1). 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, 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, 2015, p. 3).

Aqui, sem perspectiva negativa dessa avaliação crítica, pensaríamos se nessa caracterização narrativa não estariam desenhados os traços do narrador pós-moderno, apontado por Silviano Santiago, “como aquele que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele” (Santiago, 1989, p. 39). Seria constituinte desse narrador não ser “narrador enquanto atuante” (Santiago, 1989, p. 39), 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). Tal narrador é aquele que tem a “experiência proporcionada por um olhar lançado” (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, 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). Barthes 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” (Barthes, s/d, p. 164). Processo de desnaturalização que, a nosso ver, o filme de Kléber Mendonça Filho põe em movimento.

Lúcia Nagib, na *Folha*, 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 (Nagib, 2016, p. 3). 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.

Pensando 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 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.

Partindo para a recepção da crítica acadêmica, podemos observar a mirada de Rafael Carvalho, estudando a recepção internacional do filme com interesse principal em rastrear o quanto essa crítica percebe a obra dentro de um contexto de produção². O autor observa pouca percepção desse dado contextual, maior atenção à análise imanente, bem como a tendência a relacionar o filme ao contexto social contemporâneo brasileiro (Carvalho, s/d, 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 percebe também a referência ao contexto e a filmes brasileiros como *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* e *Central do Brasil*, além da comparação com vários cineastas internacionais (Carvalho, s/ d, p. 6).

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 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 argumentação negativa do texto crítico de Eduardo Escorel quanto aos tempos mortos e a ausência de causalidade evidente nos dois terços iniciais da obra.

3. Conclusão

Pensando 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 na recepção crítica em perceber a estrutura paratática, por subordinação, 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, sendo coadjuvante o enredo a ser desenovelado. Como assinala Silvano Santiago, tratando de literatura, nas narrativas contemporâneas que guardam pregnância 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 (Santiago, 2008, p. 98).

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” (Barthes, 1987, p. 18), para falar com Roland Barthes. 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. p.195) é acionada no sentido de reconfiguração de alguns dados colhidos aparentemente ao acaso da observação.

Em diálogo com as formulações de Walter Benjamin, Olgária Matos lembra que “é preciso despedir-se do passado e não recalá-lo” (Matos, 1990, p. 330). 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” (Matos, 1990, p. 330).

Desentranhar um passado esquecido e recalçado, fazendo-o se mostrar e falar, é tarefa que *O som ao redor* empreende, trazendo renovadas maneiras de pensar o cinema e suas possibilidades 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.

NOTAS

¹ "A luz era maléfica: instaurava-se o mal-assombrado dia diário" é trecho do conto Onde estivesse de noite, no livro de mesmo nome, de Clarice Lispector (1980, p. 7).

² Trabalho apresentado na IV Conferência Internacional Small Cinemas, ocorrida na Universidade Federal de Santa Catarina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, F. (2015). O som ao redor, de Kléber Mendonça Filho. *Revista Cinética*. Recuperado de [http://revistacinetica.com.br/home/o-som-ao-redor-de-kleber-mendonca-filho-brasil-2012-3/]. Consultado [03-2015].

Araújo, I. (1995). Ao redor do som. *Blog do Inácio Araújo*. Recuperado de [http://inacio-a.blogosfera.uol.com.br/2013/02/17/ao-redor-do-som/]. Consultado [12-2016].

Araújo, I. (2015). Não ditos conduzem trama reveladora sobre Brasil atual. *Folha de S. Paulo*. Recuperado de [http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/72958-nao-ditos-conduzem-trama-reveladora-sobre-brasil-atual.shtml]. Consultado [07-2015].

Aumont, J; et. al. (1995). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.

Aumont, J; Marie, M. (2013). *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia.

Barthes, R. O efeito de real (1972). In R. Barthes; et. al. *Literatura e Semiologia. Seleção de ensaios da revista Communications*. Petrópolis: Vozes.

Barthes, R. (1977). *O prazer do texto* (J. Guinsburg, Trad.). São Paulo: Perspectiva.

Barthes, R. (s/d). A grande família dos homens. In *Mitologias* (pp.163-165, J. A. Seabra, Trad.). Lisboa: Edições 70.

Bordwell, D. (2008). *Figuras traçadas na luz – a encenação cinematográfica* (M. L. Machado Jatobá, Trad.). Campinas: Papirus.

Braga, J.L. (2006). *A sociedade enfrenta sua mídia*. São Paulo: Paulus.

Brito, J. B. de (1995). Leitura prospectiva e retroativa no filme. In *Imagens amadas* (pp. 195-197). São Paulo: Ateliê Editorial.

Browne, N. (2005). O espectador-no-texto: a retórica de No tempo das diligências. In F. Ramos. *Teoria contemporânea do cinema* (2v, pp. 229-250, F. Mascarello, Trad.). São Paulo: Editora SENAC.

Candido, A. (2000). Crítica e sociologia. In *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (pp. 5-16). São Paulo: T. A. Queiroz.

Candido, A., et al. (1992). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.

Carvalho, R. (s/d). *O som ao redor do mundo: uma recepção crítica do cinema pernambucano*. Trabalho inédito.

Ceia, C. (2017). *Sujeito da enunciação/sujeito do enunciado* In *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Recuperado de [http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6173/sujeito-da-enunciacao-sujeito-do-enunciado/]. Consultado [01-2017].

Escorel, L. (2014). O som ao redor – violência latente. *Piauí*.

Recuperado de [<http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/o-som-ao-redor-violencia-latente/>]. Consultado [08-2014].

Freud, S. (1976). O estranho. In *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos* (J. Salomão, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Joly, M. (2002). *A imagem e sua interpretação* (J. F. Espadeiro Martins, Trad.). Lisboa: Edições 70.

Lins, O. (1976). *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática.

Lispector, C. (1980). *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Matos, O. (1990). *Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte.

Mattos, C. A. (2016). O som ao redor – a revista fora do plástico. *Criticos.com*. Recuperado de [<http://criticos.com.br/?p=2651&cat=1>]. Consultado [10-2016].

Mena, F. (2016). O som e o sentido. *Folha de S. Paulo*. Recuperado de [https://www.ufpe.br/agencia/clipping/index.php?option=com_content&view=article&id=10426:o-som-e-o-sentido&catid=522&Itemid=242]. Consultado [11-2016].

Mendonça Filho, K. (dir.) & Lesclaux, E. (prod.). (2012). *O som ao redor*. São Paulo: Vitrine Filmes.

Nagib, L. (2016). Em O som ao redor todos temem a própria sombra. *Folha de S. Paulo*. Recuperado de [<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/02/1231435-em-o-som-ao-redor-todos-temem-a-propria-sombra.shtml>]. Consultado [07-2016].

Paixão, G. (2015). O som ao redor ou o naturalismo à brasileira. *Contracampo: revista de cinema*. Recuperado de [<http://www.contracampo.com.br/99/pgosomaoredor.htm>]. Consultado [09-XXXX].

Reis, C. & Lopes, A. C. (1988). *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática.

Santiago, S. (1989). O narrador pós-moderno. In S. Santiago. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras.

Santiago, S. (2008). A arte do penteado. In R. Fernandes. *Rita no pomar*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Stam, R. (2003) *Introdução à teoria do cinema* (F. Mascarello, Trad.). Campinas: Papyrus.

Todorov, T. (1971). As categorias da narrativas literária. In R. Barthes, et. al. *Análise estrutural da narrativa* (M. Z. Barbosa Pinto, Trad.). Petrópolis: Vozes.

Zanin, L. (2015). Um som perturbador. *Blog Luiz Zanin: cinema, cultura e afins*. Recuperado de [<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/um-som-perturbador/>]. Consultado [06-2015].

Zanin, L. (2016). O som ao redor, ou filmes que marcam época. *Blog Luiz Zanin*. Recuperado de [<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-som-ao-redor-ou-filmes-que-marcam-epoca/>]. Consultado [03-2016].